

UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS PORTUGUESES E ROMÂNICOS

O Lobo que vestiu a pele –
A chama dupla da polifonia nos romances de António Lobo Antunes.

Susana Cristina Guimarães e Castro

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em
Literaturas e Culturas Românicas.

Orientadora: Prof.^a Doutora Maria de Fátima Marinho Saraiva

*Para a minha mãe, minha heroína,
que não precisa de dedicatórias*

*(...)muito douto, sabedor
e considerado nas suas
composições, por haver
visto todas as
obras que estão em
meu poder(...)*

D. João IV (a propósito de Palestrina,
chefe de fila da escola polifónica
Romana), in *Respuestas
a las dudas que se puzieran
á la missa Panis quem
ego dabo de Palestrina*, impressa
en el libro quinto de sus Missas

*(...)Me voici,
Imbécile, ignorant,
Homme nouveau devant
les choses inconnues.(...)*

Paul Claudel, *Tête d'or*

*(...) Leio um livro
sobre um colóquio
a propósito de certo
escritor. E é infernal
a complexidade que
os coloquiantes extraem
desse escritor.(...)*

Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente I*

AGRADECIMENTOS

Desejo expressar os meus agradecimentos às pessoas que, de uma forma directa ou indirecta, tomaram parte na redacção desta tese.

Por imperativos pragmáticos, urge agradecer, em primeiro lugar, à Professora Doutora Fátima Marinho, na qualidade de orientadora da presente tese: o convívio com a minha pessoa (sobretudo, com uma certa indisciplina processual) deve ter sido exasperante; pela minha parte, a convivência com a sua pessoa fez-me lembrar o célebre verso (do soneto 13) de Shakespeare, "You had a father: let your son say so ", e a parafraseá-lo: *tive uma orientadora. Que outros possam dizer o mesmo.*

A título de *private joke*, gostaria ainda de destacar que o nosso entrosamento permitiu-me comprovar as suas qualidades pedagógicas, que em muitas ocasiões e em timbre de mofa, comparei às virtudes políticas de *Louis XIV*... Ainda que possa parecer absurdo, o *absolutismo* tem *um rosto humano*.

Um segundo agradecimento vai para a minha família: para o meu pai que, em algumas ocasiões, perante a leitura de certos trechos (sobretudo ligados à experiência africana) dos romances de António Lobo Antunes, me disse, anuindo, com um assentimento da cabeça, *É isso*. E esse "é isso" permitiu-me perceber muitas coisas da sua estada em África, enquanto cumpria, como alferes miliciano, o serviço militar.

Para a minha mãe, mais palavras seriam excessivas: já está tudo na dedicatória com que se abre esta tese.

Para as minhas irmãs, porque me apoiaram incondicionalmente e pelo carinho com que sempre me revestem: ser *la cadette* tem muitas virtudes.

À Dona Silvéria, porque também é da família.

Por fim, à Dra. Teresa Moya Praça, porque me impediu de ser menos cabotina (esperemos!) em termos intelectuais, levando-me numa viagem que começou em Diderot, passou pela cultura inglesa e ainda não acabou. Apontou-me um caminho. E porque a sua postura vertical e amizade têm sido uma referência constante.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	1
I - PREFÁCIO.....	4
II - <i>INTROITUS</i> : PRELIMINARES METEDOLÓGICOS.....	6
A) A VOZ.....	7
B) A POLIFONIA.....	11
III - <i>NOS TRILHOS DO LOBO</i> :A TÉCNICA POLIFÓNICA.....	17
A) O CICLO DAS (CONTRA-)EPOPEIAS.....	18
A.1) <i>EXPLICAÇÃO DOS PÁSSAROS</i>	20
A.2) <i>FADO ALEXANDRINO</i>	28
A.3) <i>AUTO DOS DANADOS</i>	36
A.4) <i>AS NAUS</i>	42
B) O CICLO (TRILOGIA) DE BENFICA.....	44
B.1) <i>TRATADO DAS PAIXÕES DA ALMA</i>	45
B.2) <i>A ORDEM NATURAL DAS COISAS</i>	54
B.3) <i>A MORTE DE CARLOS GARDEL</i>	60
C) O CICLO DO PODER.....	71
C.1) <i>O MANUAL DOS INQUISIDORES</i>	74
C.2) <i>O ESPLENDOR DE PORTUGAL</i>	85
C.3) <i>EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS</i>	97
C.4) <i>BOA TARDE ÀS COISAS AQUI EM BAIXO</i>	102
D) <i>NÃO ENTRES TÃO DEPRESSA NESSA NOITE ESCURA</i>	106
E) <i>QUE FAREI QUANDO TUDO ARDE?</i>	122
F) <i>EU HEI-DE AMAR UMA PEDRA</i>	133
IV - <i>A TOCA DO LOBO</i>	146
G) <i>ONTEM NÃO TE VI EM BABILÓNIA</i>	147
1) DO TÍTULO CONSIDERADO COMO EQUÍVOCO OU COMO INDÍCIO REVELADOR.....	147
2) CONSIDERAÇÕES SOBRE A POLIFONIA, ORGANIZAÇÃO E SUBJECTIVIZAÇÃO DISCURSIVAS NA PERFORMANCE DO ROMANCE.....	150

3) O LOBO QUE VESTIU A PELE: DA POLIFONIA (À ÚNICA) AUTORIADADE VOCAL - CONSIDERAÇÕES.....	156
V - QUEM NÃO QUER SER LOBO NÃO LHE VESTE A PELE (?)......	162
H) O MEU NOME É LEGIÃO.....	163
I) O ARQUIPÉLAGO DA INSÓNIA.....	176
J) QUE CAVALOS SÃO AQUELES QUE FAZEM SOMBRA NO MAR?.....	187
VI - CONCLUSÃO.....	204
VII - BIBLIOGRAFIA.....	207

I - PREFÁCIO

A fortuna crítica tem assinalado, ao longo dos anos de produção ficcional de António Lobo Antunes, a presença da polifonia como uma das linhas-mestras de composição romanesca do citado autor¹.

Entendida pois, como um epifenómeno, é nosso intento descrever uma linhagem evolutiva desse domínio na obra do autor, procurando as suas idiossincrasias.

Um segundo aspecto que visamos abordar é a articulação da polifonia com a categoria 'autor', mostrando que existe uma polifonia autoral (do autor empírico-textual) que é uma (ou a) base da sua construção discursiva ficcional, ou, pelo menos, a base para certos romances.

Sob este aspecto, convém salientar que não somos profetas no equacionamento desta hipótese, mas congratulamo-nos com a existência de opiniões convergentes, como é o caso de Ana Paula Arnaut, quando afirma que

(...) apesar de admitirmos o diferente estatuto das categorias autor e narrador (es), acreditamos na necessidade de relativizar a distinção total, absoluta e peremptória entre esses conceitos e a consequente criação da designação-categoria de "autor implicado"(...).²

Gostaríamos, igualmente, de salientar que parte da análise da polifonia foi elaborada tendo em vista uma articulação comparativista com a música, arte pela qual António Lobo Antunes diz que

(...) Hoje penso que toda a arte tende para a música e a música tende para o silêncio. Até se conseguir chegar a um livro onde o silêncio seja completo. (...)³

Por último, cientes de que qualquer trabalho académico é passível de ser contestado, deixamos um conselho do rei D. Duarte:

(...)A uma hora [ou seja, de cada vez] nom leiais muito, mas boa parte menos do que pu-

¹ Maria Alzira Seixo (dir.), «Voz», in *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. II, Lisboa, INCM, 2008, pp.595-597.

² Ana Paula Arnaut, *António Lobo Antunes*, Lisboa, Edições 70, 2009, pág. 38.

³ Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes.1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008, pág. 307.

derdes, assi que se puderes aturar ler doze folhas, nom leais mais de três ou quatro (...).⁴

⁴ *apud* Luís Miguel Duarte, *D. Duarte*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005, pág.13.

II -

INTROITUS: PRELIMINARES METEDOLÓGICOS

A) A VOZ

(...)cada vez mais me dou conta de que a maneira mais profunda de penetrar num ser ainda é escutar a sua voz, compreender o próprio canto de que é feito.(...)

Marguerite Yourcenar

Reportando-se a uma categoria do discurso narrativo definida por Genette, a voz é uma instância que regula todas as ocorrências que a integram dentro da narração, envolvendo questões relacionadas com o processo de enunciação narrativa e com os agentes, responsáveis pela narração⁵.

No processo de representação narrativa, isto é, da sucessão dos acontecimentos narrados (do enunciado), a operação é levada a cabo pelo acto de enunciação, corporizada pelas personagens⁶, ficando reservado ao narrador o papel de *cronista* da narração⁷. Quando a personagem – principal ou central – narra os seus próprios eventos, ela é, igualmente, *cronista* da sua própria história, sendo designada como narrador autodiegético; se a personagem não é principal, mas, ainda assim, participa na história e “veicula informações advindas da sua própria experiência diegética”, também é *cronista* da narrativa.⁸

O autor (empírico) faz falar o narrador⁹, tal como se expressa na figura da *procuração* no Código Civil Português, gerando um vínculo de *mandato*, de *representação*.

Essa *representação* implica, por exemplo, no caso de um constituinte num acto forense, na *transcrição*, a *citação* das afirmações (*ad extensum*, dos actos) verberadas pelo procurado¹⁰, confiadas a um procurador.

⁵ M. Bal, *Narratologie (Essai sur la signification narrative dans quatre romans contemporains)*, Paris, Editions Klincksieck, 1977, pág.23: «(...) Sous la catégorie de la voix Genette traite tous les rapports entre l'instance narrative et l'objet narré. Ce sont les rapports temporels, les rapports de subordination et la «personne» par lequel le récit est raconté.(...)»

⁶ M.Bal, *Op. Cit.*, pág. 31: «(...) Dans chaque récit, les fonctions qui effectuent les noyaux de l'action sont réalisées par ce qu'on appelle traditionnellement des *personnages*, qu'on appelle aussi *actants* ou *acteurs*. (...)»

⁷ *Idem, ibidem*: « (...) Il faut savoir «qui parle». C'est l'instance narrative, mise en mouvement, délégué, l'auteur: «qui écrit? (...)».

⁸ cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987, pp.257-258.

⁹ Gabriela Reyes, *Polifonia Textual*, Madrid, Gredos, 1982, pág. 91:«(...) El autor empírico «hace hablar » a su narrador, lo produce como hablante, lo cita.(...)»

¹⁰ cf. AAVV, *Código Civil*, Coimbra, Almedina, 2008, pág.78: «(...) Artigo 262º - Procuração (...) Diz-se procuração o acto pelo qual alguém atribui a outrem, voluntariamente, poderes representativos.(...) Artigo 263º- O procurador não necessita de ter mais do que a capacidade de entender e querer exigida pela natureza do negócio que haja de efectuar. (...)»

Não obstante esta *indigitação*, o autor empírico fica de fora da estrutura fictícia, não sendo uma voz¹¹. Entendemos que esta afirmação se aplica na sua abrangência narratológica, ignorando algum material ficcional Lobo Antuniano, onde, cremos, se verifica essa excepcionalidade, com a inscrição do autor como uma voz/narrador/personagem, ou, *autrement dit*, no romance *Ontem não te Vi em Babilónia*, o autor empírico funde-se com o autor textual, criando uma voz que tutela a narrativa.

No capítulo seguinte – consagrado ao estudo da polifonia na obra do autor supracitado – fundamentaremos esta perspectiva, com a respectiva argumentação.

Contudo, o autor empírico, mediante a redacção de um livro, torna-se num autor implícito¹². O autor implícito é um outro “actant” do texto, porque se manifesta *ideologicamente* no texto¹³; o seu discurso funciona como um texto subjacente quando o narrador o converte num enunciado.

Desta forma, o autor implícito é o conjunto de manipulações que o autor exerce sobre o narrador, enquanto citador – através das mesmas, o autor mostra as suas experiências de discurso e em discurso¹⁴ –, sendo, desta feita, a sua voz una e, *ex aequo*, múltipla, facto que concorre para a polifonia¹⁵.

Falemos, doravante, dos agentes que intervêm no *modus operandi* da voz...

No domínio da voz, temos que distinguir dois vectores: *quem fala* e *quem vê*, sequencializando, por sua vez, dois denominadores: *a narração* e *a visão*¹⁶.

Na narração, temos, pois, dois tipos de narrador (homodiegético e heterodiegético).

¹¹ Gabriela Reyes, *Op. cit.* Pág.97: « (...) El autor queda fuera de la estructura (...) ficticia ,pero no es un ausente: es el que cita, es decir, muestra y usa discurso. Estrictamente, no puede distinguirse una «voz» del autor (...)»

¹² *Idem*, pág. 103: « (...) El resultado de la transformación del autor real, de la persona que escribe, en una versión de sí misma tal como puede inferirse de su obra recibe (...) el nombre de autor implícito. (...)»

¹³ *Idem*, pág. 104: « (...) Como responsable de valores y perspectivas, el autor implícito es el origen de aserciones – implícitas, pero también explícitas – y solo puede considerarse, con ciertos reparos, con cierta metáfora, un «hablante» del texto. (...)»

¹⁴ *Idem*, pág. 114: « (...) Quizá pueda decirse que el autor implícito es el conjunto de manipulaciones que el autor ejerce sobre los discursos del narrador y personajes en su calidad de citador de unos y otros: al hacerlos comunicarse, se comunica, y al mostrar sus discursos, muestra el suyo el acto de mostrar experiencias y discursos: experiencias en discursos y experiencias de discursos. (...)»

¹⁵ *Idem*, pp.114-115: « (...) A este rasgo fundamentalmente de todo o discurso, agravado por el recargo de sentidos que adquiere el texto literario a causa de su existir «fuera de contexto» y estar abierto a una innumerable interpretación, se debe el hecho de que – rigurosamente hablando – la voz que cuenta sea múltiple siendo una. (...)»

Al margen de este incansable suscitador de voces sin origen, la voz que cita se confunde con las voces citadas, se destroza y hace posible la pluralidad de significados del texto. Quien habla, en cada segmento del discurso? El narrador, hemos dicho, y – voz más baja, signos dispersos, una complicidad que se extiende a la elección de cada palabra del texto – el autor implícito. Y los personajes. (...)»

¹⁶ M.Bal, *Op.cit.*, pág. 25: « (...) Le narrateur présent dans la diégèse qu’il raconte est homodiegétique, le narrateur absent (invisible) ou racontant à un niveau supérieur un récit dont il est lui-même absent, est hétérodiégétique. Selon le degré de présence on peut distinguer, parmi les narrateurs homodiegétiques, ceux qui racontent une histoire dont ils sont le personnage principal (ils sont alors autodiegétiques) de ceux qui ne sont témoins (...)»

(...) La partie «focalisations» élabore effectivement une théorie concernant «celui qui voit», tandis que la partie «distance» veut contribuer à la discussion millénaire sur la mimesis et la diégesis. (...)»

co), visto que o narrador dito “na terceira pessoa” não existe¹⁷. No seu discurso, é legado o poder de escrita (quem escreve)¹⁸.

Por sua vez, definido pelo campo de “visão”, a narração é restringida pela lente do focalizador, que se inscreve como um intermediário, um mediador, entre o narrador e a personagem¹⁹.

Vale a pena, pois, sistematizar, desta feita, os quatro conceitos-chave resultantes da combinação da *narração* e da *visão*:

a) o *agente da narração* que, como vimos, é o narrador que, definido pela sua participação no *objecto de narração* (o *narrado/enunciado*) – segundo conceito-chave – ou na situação narrativa, se pode classificar como autodiegético, se participa na acção como personagem principal, homodiegético, se participa na acção narrada, mas sendo o seu estatuto secundário e heterodiegético, se está ausente da narração.

b) o *agente da focalização*, narrador ou personagem, conforme o tipo de focalização utilizada.

c) o *objecto de focalização*, variável com o tipo de representação da informação diegética (eventos, espaços e personagens)²⁰.

No decurso da narração, podem, naturalmente, dar-se transmutações dos papéis supracitados. Um exemplo dessa operacionalidade materializa-se quando, num determinado ponto da narrativa (narrativa de nível 1) se procede para um nível narrativo inferior (narrativa de nível 2), uma hipo-narração, o narrador (extradiegético) que procedia ao controlo da narrativa inicial passa testemunho a outro narrador (narrador da segunda narrativa, personagem)²¹.

¹⁷ M.Bal, *Op.cit.*, pp.30-34: «(...) Le classement des narrateurs en homo- et hétérodiétiques est en effet le seul classement possible, si l'on se limite rigoureusement à la voix. A l'intérieur du groupe des narrateurs hétérodiétiques se situent deux types traditionnellement distingués: le narrateur «à la troisième personne», absent, invisible en tant que narrateur, et le narrateur visible («à la première personne») mais qui raconte une histoire dont il est absent. Il n'y a pas différence de niveau entre le narrateur qui raconte à la troisième personne (donc le narrateur absent) et le narrateur qui raconte à la première personne une histoire dont il est absent; mais il raconte sa propre histoire, car dans cette histoire il est présent comme personnage, non pas comme narrateur. Le narrateur, en tant que narrateur, est toujours au niveau diégétique supérieur; tout au plus peut-il, en tant que personne, être identifié à un personnage.(...)»

(...) Le narrateur «à la troisième personne» n'existe pas. (...)»

¹⁸ *Idem*, pág.32: «(...)A un moment décisif de l'histoire de la théorie du récit, on a découvert l'importance essentielle de ce délégué, l'autonomie de celui que l'auteur a délibérément investi de la fonction narrative dans le récit: le narrateur.(...)»

¹⁹ *Idem*, pp.32-33: « (...) A un autre moment, aussi décisif bien que plus récent, on a découvert la présence de celui à qui ce narrateur délègue à son tour une fonction intermédiaire entre lui-même et le personnage: le focalisateur. (...) le focalisateur (...) sélectionne les actions et choisit l'angle sous lequel il les présente, en fait le récit, tandis que le narrateur me le récit en parole. (...)»

²⁰ cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Op.cit.*, pág.159.

²¹ M. Bal, *Op. Cit.*, pág. 35: «(...) le narrateur – présent ou absent, peu importe – peut céder la parole à un personnage. Celui-ci parle alors au *discours direct*: il s'agit du *discours rapporté*, éminemment mimétique selon Genette. Il y a à ce moment-là *changement de niveau*, le narrateur intradiégétique devient extradiégétique par rapport au nouveau récit, formé par le discours direct, hypodiegétique, dont le personnage-sujet devient le narrateur. Evidemment, tout discours direct n'es pas nécessairement récit. Il faut qu'il

Acompanhada destas cambiantes, temos, igualmente, a ocorrência de três tipos de *focalização*: a *interna*, a *externa* e a *omnisciente*.

A *focalização interna* caracteriza-se pela apresentação da narração feita a partir de uma personagem. Um exemplo conspícuo deste tipo de focalização é *Flush, a Biography*, de Virgínia Woolf, onde a narrativa romanceada do casal Elizabeth Barrett Browning-Robert Browning (*et pour cause*, uma narrativa da/sobre a *Victorian Age*) é apresentada a partir da perspectiva imaginária do cão – Flush – do referido casal.

Na *focalização externa* a narrativa é contada a partir do ponto de vista do narrador, mas limita-se ao que é observável do exterior²².

Na focalização omnisciente, o narrador dispõe de um conhecimento praticamente ilimitado da história (e das personagens). Um exemplo paradigmático desse tipo de focalização é *Le Père Goriot*, de Honoré de Balzac ; o *incipit* do romance é particularmente elucidativo quanto à presença dessa modalidade:

(...) Madame Vauquer, née de Conflans, est une vieille femme qui, depuis quarante ans, tient à Paris une pension bourgeoise établie rue Neuve-Sainte-Geneviève, entre le quartier latin et le faubourg Saint-Marceau. Cette pension, connue sous le nom de la Maison-Vauquer, admet également des hommes et des femmes, des jeunes gens et des vieillards, sans que jamais la médisance ait attaqué les mœurs de ce respectable établissement. (...) Néanmoins, en 1819, époque à laquelle ce drame commence, il s'y trouvait une pauvre jeune fille. (...) Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dînez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur, en le taxant d'exagération, en l'accusant de poésie. Ah! sachez-le: ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. (...) ²³

Revistas as operacionalidades da categoria 'voz', passemos à determinação de uma outra ocorrência dentro da mesma categoria, a polifonia.

soit réalisé, fût-ce virtuellement, par les instances qui définissent le récit. Sinon, il est toujours un hypo-discours, mais il sera, alors, une intrusion «dramatique» dans le récit.

Ce dont le personnage parle se situe à un niveau encore inférieur au niveau où se situe le personnage-narrateur, et le personnage-sujet qui parle cesse d'être l'égal du personnage dont il parle: il lui est narrativement supérieur. Ce qui se passe peut se résumer ainsi: le narrateur raconte que le personnage raconte que tel personnage fait ou est ceci ou cela, et on peut continuer infiniment la série, si le personnage-objet du discours direct est censé de parler à son tour... On reconnaît la manière dont Todorov resume ce qui se passe dans *Les Milles et une nuits*: "Charazade raconte que le tailleur raconte que le barbier raconte que son frère raconte que..." (...).

²² *Idem*, pp.36-37: «(...) La typologie de Genette s'interprète ainsi: «l'histoire est racontée en focalisation interne» signifie que les personnages, les lieux, les événements sont présentés à partir de tel personnage. Celui-ci est le sujet de la présentation. Si l'histoire est «racontée en focalisation externe», est racontée à partir du narrateur, et celui-ci a un *point de vue*, dans le sens primitif, pictural, sur les personnages, les lieux, les événements. Il n'est alors aucunement privilégié et il ne voit que ce verrait un spectateur hypothétique...» (...).

²³ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Flammarion, 2005, pp.16-17.

B) A POLIFONIA

(...) abri (...)túneis por trás das
minhas personagens(...). A ideia é relacionar
as cavernas, e cada uma surge à luz do dia no
momento presente. (...)

Virgínia Woolf

O termo *polifonia* derivou do plano musical para o plano literário.

No plano musical, entende-se por polifonia como sendo o acto de execução de várias melodias, em simultâneo, ou, se quisermos, uma peça executada por várias vozes. Do simples acompanhamento numa monodia, na época medieval, fundiu-se numa homogeneidade na época Renascentista, apoiada no baixo, sendo transposta, no período barroco, para a execução instrumental²⁴, como se pode verificar num momento (em nosso entender) particularmente inspirado, com a aparição da *Arte da Fuga*, de J.S. Bach.

No plano literário, de igual modo, assiste-se à quebra do romance monológico, no séc.XIX. Essa *inovação* é, consensualmente, atribuída à obra de Dostoievski: no estudo que consagra a este autor, Bakhtine defende que a génese do romance polifónico procede da prosa – nesse sentido – vanguardista de o autor de *Crime e Castigo*, verificando-se esse mesmo «corte» com o romance monológico²⁵, porque, em primeiro lugar, o mesmo é feito de uma pluralidade de consciências, de línguas e de estilos, agregadas a um sistema dialógico. Como salienta Todorov:

(...) Tout roman est, à un degré variable, un système dialogique d'images, de "langues", de styles, de consciences concrètes et inséparables du langage. Le langage dans le roman ne fait pas que représenter, il sert lui-même d'objet de représentation. Le discours romanesque est toujours autocritique. (...)²⁶

No romance polifónico (de Dostoievski), o herói combina-se com a voz do autor

²⁴ cf. AAVV, *Nova Enciclopédia Larrousse*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. 18, 1997, pag.5582.

²⁵ M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, pág.31: « (...) Pour les critiques, la signification directe, "valable en soi", des paroles du héros, brise le plan monologique du roman et appelle une réponse immédiate, comme si le héros n'était pas objet du discours de l'auteur, mais porteur autonome et à part entière de son propre discours.(...)»

²⁶ Tzetvan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi des écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, pág. 103.

e de outros personagens, não perdendo o seu *quid* de independência: trata-se da abolição da primazia da *vox principalis* – cremos que em Lobo Antunes este facto se esbate, em casos muito particulares – em detrimento de uma *vox comunio*²⁷.

A polifonia, tal como na sua procedência Dostoievskiana, representa uma partilha do material narrativo nas consciências autónomas,²⁸ onde o contraste dos diferentes pontos de vista é condição *sine qua non* para a própria assumpção da polifonia. Elucida Cesare Segre:

(...) Polifonia e pluralità di punti di vista sono strettamente collegate(...).²⁹

Entendida, pois, como um *golpe de estado* na arquitectura do Romance³⁰ contra a absoluta primazia do plano monológico (e da trama única) do mesmo, a polifonia reparte (como num *basso ostinato*, cujo padrão musical do *baixo* se mantém – correspondente à ‘unidade temática’ do romance –, mas cuja harmonia/melodia vai sendo sucessivamente incorporada, alterando-se na sequencialização da peça), reformula, reparte a substância por várias entidades, povoando a intriga ou o acontecimento com vários *estilhaços* enunciativos.³¹

En bonne foi, esta *fractura* do acontecimento narrativo só é possível pela confrontação de várias vozes, cujo debate em diálogo propicia o *modus agendi* da polifonia, pois

(...) É essa dialéctica dos conflitos que exige a polifonia e que determina a construção do acontecimento dialógico. O diálogo polifónico é inacabado e inacabável. Na via enunciativa que integra diferentes manifestações linguísticas, o diálogo polifónico retalha o acontecimento, desdobra-o, completa-o, codifica-o e descodifica-o na sua pluralidade. (...) ³²

²⁷ M. Bakhtine, *Op.cit.*, pág. 33: «(...) Dostoïevsky est le créateur du roman polyphonique. (...) Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable que le mot de l’auteur et entièrement signifiant que l’est généralement le mot de l’auteur; (...) Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l’oeuvre, résonne en quelque sorte à coté du mot de l’auteur, se combinant avec lui, ainsi qu’avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode à fait original. (...)»

²⁸ *Idem*, pág. 45: «(...) En fait, les éléments incompatibles de la matière littéraire de Dostoïevski sont répartis entre les plusieurs et entre plusieurs consciences autonomes; ils représentent non pas un point de vue unique, mais plusieurs points de vue, entiers et autonomes, et ce ne sont pas directement les matériaux mais les différents mondes, consciences et points de vue qui s’associent en une unité supérieure, au second degré, si l’on peut dire, celle du roman polyphonique. (...)»

²⁹ Cesare Segre, *Intrecci di voci – la polifonia nella letteratura de Novecento*, Torino, Einaudi Paperbacks 215, 1991, pág.4.

³⁰ M. Bakhtine, *Op. cit.*, pág. 43: «(...) L. Grossman voit l’originalité essentielle de cette poétique dans la rupture avec la règle traditionnelle de l’unité organique de la matière, dans la combinaison des éléments les plus hétérogènes et les plus incompatibles à l’intérieur de l’unité structurale du roman, dans la désintégration de la trame unique et monologue de la nation. (...)»

³¹ Anabela Oliveira, *Romance Português e Polifonia (s)*, Vila Real, UTAD, 2003, pág. 21: « (...) Através de múltiplas e diferentes vozes, o acontecimento adopta (...) a distância estética (...), focado por diversas câmaras, em diferentes planos veiculados por diferentes olhares. (...)»

³² Anabela Oliveira, *Op.cit.*, pág.22.

O acontecimento, por conseguinte, passa, deixa de estar vinculado a um eixo sequencial enunciativo, passando a existir numa dilatação temporal, num caleidoscópio do mesmo:

(...) Les différentes voix ne sont pas des étapes en devenir; elles coexistent et interagissent. Le monde polyphonique est pensé plutôt dans l'espace que dans le temps. L'unité temporelle essentielle de la polyphonie est l'instant de pluralité maximale; le présent qui ne se justifie que par rapport à un passé ou à un futur y occupe une place secondaire. L'événement dialogique n'a ni explication ni genèse (...) ³³

É um evento que surge como algo inacabado, aliás, em estreita conexão com a sua génese Dostoievskiana ³⁴, que permeava a abolição de uma comum cronologia como é sabido, mercê da interacção entre as diferentes vozes, com as suas inerentes focalizações:

(...) Le mot du personnage n'est jamais plein, achevé; il se cherche dans les mots d'autrui, soit par opposition, soit par soumission, c'est dans le contact avec les mots des autres que son mot fait sens. Le dialogue pénètre chaque mot du personnage; dans chaque geste, dans chaque mouvement de visage du héros, il traduit leur discordance, leur faille profonde. (...) ³⁵

Em suma, o acontecimento, imbricado com a polifonia, surge desfragmentado, como um *puzzle*, cujo produto final é construído pelo processo de montagem romanesca:

(...) Selon les options idéologiques et/ou axiologiques le montage peut être reconnu comme la "capitulation intra-esthétique de l'art devant ce qui est hétérogène" (...) ou bien comme principe constructeur fertile, à l'instar du montage cinématographique. Dans le cas du roman, ce principe permet d'intégrer l'hétérogène, l'intertextuel et le prénarré et d'organiser de nouvelles modalités de la narration en fonction de cette intégration. (...) ³⁶

Reitere-se, uma vez mais, que é pela apresentação de várias peças (aspectos)

³³ Marília Amorim, *Dialogisme et Altérité dans les Sciences Humaines*, Paris, L'Harmattan, 1996, pág. 102.

³⁴ M. Bakhtine, *Op.cit.*, pág.60: «(...) Il voyait la multiplicité des plans et les contradictions de la réalité sociale, comme un phénomène objectif de l'époque. (...) L'époque elle-même a rendu possible le roman polyphonique (...).»

³⁵ Marília Amorim, *Op. Cit*, pág. 22.

³⁶ Wladimir Krysinski, *Carrefour de signes – essais sur le roman moderne*, Paris, Mouton Editeur, 1981, pág.307.

desse mesmo *puzzle* (acontecimentos) que é reconhecido esse mesmo valor polifónico, visto que

(...) A projecção simultânea de múltiplos aspectos de um facto ou de uma acção confere a esse acontecimento um valor obviamente polifónico. No documento filmico, essa projecção concretiza-se através da montagem alternada, construindo o paralelismo de duas ou mais acções contemporâneas. (...) ³⁷

Ora, esse valor polifónico resulta/assenta num circuito de interpretações.³⁸

Por último, encetemos algumas reflexões sobre os *actores*, melhor, sobre os *veículos* que consubstanciam e tornam performativa a noção de polifonia.

É pela actuação, integração de personagens (quer como personagens, quer como narrador) na diegese, manifestando as suas opiniões, pontos de vista (no atinente ao que é narrado) que se verifica uma divergência – secundada na focalização que ela própria desenvolve – ao que é contado pelo narrador; é dessa incompatibilidade de pontos de vista que resulta a polifonia, em virtude de

(...) no documento romanesco (...), a personagem é um sujeito focalizador: dá-nos a sua versão dos acontecimentos, exprime a sua opinião, confronta-se com o próprio narrador. Porque transmite o seu próprio ponto de vista, torna-nos cúmplices do seu próprio Olhar. (...) ³⁹

Não obstante (e no nosso modesto parecer), não é só a propriedade supracitada que formata a polifonia.

Como já aludimos, Gabriela Reyes afirma que a polifonia resulta do acto de citar e de ser citado. O Narrador pode narrar o discurso da personagem, convertendo-o, assim, no relato polifónico:

(...) El relato está constituido por el discurso del narrador (en si mismo polifónico, como hemos dicho) y el discurso de los personajes citados por el narrador, con todas sus correspondientes cualidades polifónicas. (...) ⁴⁰

³⁷ Anabela Santos, *Op. Cit.*, pág. 103.

³⁸ *Idem*, pág. 180: «(...) A sucessão dos depoimentos, a fragmentação narrativa, a disparidade de vozes e discursos desencadeia um intenso circuito de interpretações, uma contínua associação de ideias e uma capacidade de estruturação dialéctica, e inicia, na consciência criativa do espectador/leitor, o processo de construção metafórica. (...)»

³⁹ *Idem*, pág. 227

⁴⁰ Gabriela Reyes, *Op.cit.*, pág. 97

Por sua vez, o narrador (na polifonia) caracteriza-se globalmente pela perda da sua soberania tutelar e dilui-se no anonimato colectivo das restantes vozes, dado que

(...) O narrador como entidade plural deixa de existir: dissolve-se na dimensão colectiva de outras vozes e de outros pontos de vista, no universo dos enunciados em estilo directo ou indirecto livre, no conjunto dos vários locutores que convocam continuamente vários referentes. Nessa dissolução, o narrador torna-se uma pluralidade de ideias e de vozes que se respondem mutuamente, que se concretizam reciprocamente, que se cristalizam continuamente provocando consciências independentes e distintas, grupos autênticos de vozes autónomas, numa interacção constante entre processos pluridiscursivos. (...) ⁴¹,

sendo também um focalizador intermediário entre o autor e o leitor:

(...) O olhar dirige-se ao narrador. O narrador é a câmara que se interpõe entre o autor do olhar e o leitor. (...) ⁴²

O nosso propósito, todavia, será o de penhorar uma concepção divergente do narrador polifónico, até aqui comumente aceite, pese embora esta caracterização ser de carácter formal, numa primeira abordagem.

Numa crónica expressivamente afortunada para a compreensão da sua *poética*, António Lobo Antunes alerta para a necessidade da inscrição da singularidade da sua produção ficcional – num lugar atópico ao cânone tradicional romanesco:

(...) Alguns

quase todos

mal-entendidos em relação ao que faço, derivam do facto de abordarem o que escrevo como nos ensinam a abordar qualquer narrativa. E a surpresa vem de não existir narrativa no sentido comum do termo, mas apenas longos círculos concêntricos que se estreitam e aparentemente nos sufocam. E sufocam-nos para melhor respirarmos. (...) ⁴³

⁴¹ Anabela Santos, *Op. Cit.*, pág. 21.

⁴² *Idem*, pág. 226.

⁴³ António Lobo Antunes, «Receita para me lerem», in *Segundo Livro de Crónicas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007 [2002], pp.113-116.

Procurar o canto que compacta esses círculos, a sua origem e sua unidade divisível é o que pretendemos fazer, passando à análise da polifonia *in situ* Lobo Antuniano.

III –

NOS TRILHOS DO LOBO: A TÉCNICA POLIFÓNICA

A) O CICLO DAS (CONTRA-) EPOPEIAS.

Encetemos, pois, o nosso percurso de análise da polifonia e das suas particularidades, fixando o nosso ponto de partida do *corpus* romanesco, com o ciclo *supra* mencionado, que agrupa quatro obras como *Explicação dos Pássaros*, *Fado Alexandrino*, *Auto dos Danados* e *As Naus*.

A denominação *ciclo das epopeias* é-nos fornecida pelo próprio autor, quando afirma, em entrevista a Rodrigues da Silva, em 1994, que os livros (até aí escritos, obviamente...) se agrupam

(...) em três ciclos. Um primeiro, de aprendizagem, com «Memória de Elefante» [1979], «Os Cus de Judas» [1979] e «Conhecimento do Inferno» [1980]; um segundo, das epopeias, com «Explicação dos Pássaros» [1981], «Auto dos Danados» [1985] e «As Naus» [1988], em que o país é a personagem central; e agora o terceiro, «Tratado das Paixões da Alma» [1990], «A Ordem Natural das Coisas» [1992] e «A Morte de Carlos Gardel» [1994], uma mistura dos dois ciclos anteriores, e a que eu chamaria a Trilogia de Benfica. (...) ⁴⁴ (sublinhados nossos)

Quanto à adição da proposição 'contra-', ela é justificável pelo seu carácter transgressor, pois, como diz Ana Paula Arnaut,

(...) A adição justifica-se pelas subversões operadas em relação às características intrínsecas do género epopeia, não só as delineadas por Aristóteles na sua *Poética*, mas também as apontadas por Mikhaïl Bakhtine em *Esthétique et théorie du roman* (...). ⁴⁵

Elegemos, como dissemos, este ciclo, como ponto de *démarche* deste trabalho...

Tal escolha deveu-se a duas contingências: por um lado, respeita a observância do que é consensualmente balizado quanto à problemática do estudo da polifonia nos romances de António Lobo Antunes – a aparição de uma forma mais sistémica da polifonia neste romance, a atestar pelas lucubrações do próprio autor⁴⁶; por outro lado,

⁴⁴ Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979 -2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008, pp.214-215.

⁴⁵ Ana Paula Arnaut, *António Lobo Antunes*, Lisboa, Edições 70, 2009, pág.21.

⁴⁶ Ana Paula Arnaut (ed.), *Op. cit.*, pág. 148: «(...) [P]: Que ciclo é este de agora?

[R]: Os três primeiros livros são muito narrativas na primeira pessoa, embora no terceiro já comece a aparecer a técnica polifónica, que se torna depois patente da “Explicação dos Pássaros” para a frente. (...)»

por ser a primeira obra que se destaca pelo progressivo afastamento da dimensão autobiográfica, conforme se encontra gizada nos primeiros romances que, em nosso entender, a ser incorporada como foco do nosso trabalho, mitigaria uma componente *autoral* a qual julgamos ser capital para uma ulterior taxionomia particular de ocorrência polifónica⁴⁷.

⁴⁷ Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2003, pág.93: «(...) Acresce ainda que o misto de ficção e de autobiografia dos primeiros livros, que de modo simplista poderíamos designar por ficção de índole predominantemente autobiográfica, encontra-se aqui quase completamente deslocado do pólo da ficção, na medida em que se conta uma história em que já não há guerra, nem psiquiatria, nem esposa abandonada e subsequentemente idealizada, nem filhas nascidas ou concebidas durante a estadia em África, nem tias na rua Barata Salgueiro, nem nostalgias de infância em Benfica. (...)»

A.1) *Explicação dos Pássaros*

Vesti la giubba,
la faccia infarina,
la gente paga e rider vuole qua
e se Arlecchin
s'involà Colombina,
ridi pagliaccio
e ognun t'applauudirà.
Tramuta in lazzi lo spasmo e il pianto,
in una smorfia il singhiozzo e il dolor,
ridi pagliaccio
sul tuo amor infranto,
ridi per quel che t'avvelena il cor!

Ruggero Leoncavallo, *I Pagliacci*

Perscrutemos, então, a arquitectura polifónica neste romance: podemos vislumbrar, globalmente, em *Explicação dos Pássaros* (1981), quatro incidências de ocorrência polifónica, em estreita correlação – evidentemente! – com a organização diegética, a saber: uma polifonia que deriva da própria evolução da trama narrativa, confirmando os procedimentos de Bakhtine, “[des] voix chantant sur le même thème”⁴⁸, uma polifonia que resulta da incorporação de uma motivação que prevê a inclusão de um procedimento do género do romance policial (no romance aludido), uma polifonia que se articula com a justaposição de um cenário circense no decurso da obra e, por fim, uma polifonia *muda* que resulta da realização discursiva da corrente de consciência da personagem principal.

Importa considerar que esta primeira manifestação polifónica, tal como a definia Bakhtine, é soberana (na acepção em que as diferentes manifestações híbridas de polifonia se lhe seguem), no sentido em que as materializa, na medida em que funciona como uma força endógena para as restantes *performances*.

⁴⁸ *apud* M. Bakhtine, *Op.cit.*,pág.61.

(...) - Os miúdos? – disse a mãe da infinita distância de dois metros(...)

- Óptimos, mãe, óptimos. Sem problemas.

- Sempre que os vou buscar ao colégio perguntam por si – e assaltou-lhe a certeza de que a mãe se apercebera da pausa, do segundo de espera, da mentira. Entravam no carro de roldão, empurrando-se um ao outro, como cãezinhos, para o beijarem. A porteira da escola, gorda, com cara de toupeira, sorria, na boutique ao lado uma senhora de alta e ruiva acariciava com as longas unhas vermelhas um frasco estreito de perfume: Que tesão me dás.

- Onde é que vocês querem ir almoçar?

- Ao Pónei.

- À tasca.

Mas a senhora ruiva veio à porta e a ternura dissolveu-se-lhe num ápice no furioso desejo daquele rosto de louça, da saia travada que aprisionava o leque de carne espessa das coxas. Através dos anos o colega da carteira do liceu sussurrou-lhe ao ouvido:

- É o que elas querem, pá: agarras-te ao colchão, apertas os dentes e é para trás e para a frente, para trás e para a frente, percebes, até os quadros se virem na parede (...).⁴⁹

Como podemos verificar, nesta cena, que se integra logo no início da narrativa, no qual o protagonista, Rui S., visita a mãe, na clínica, antes de partir para Aveiro, há um entrecruzamento de vozes que deriva da interrogação inicial, inquirindo pelos seus filhos, à qual se juntam vozes dos mesmos, numa anterioridade (porque recordação) discursiva, envolvendo, as ditas vozes e a de um colega de liceu, numa digressão erótica motivada pelo detalhe rememorativo.

Um outro exemplo verifica-se, a título elucidativo, com o primeiro encontro de Marília, segunda mulher do protagonista, com os seus pais (de Rui), recordado enquanto se encontra num café em Aveiro. A polifonia realiza-se pelo entrecruzamento de planos temporais, com a sua *amálgama* de vozes:

⁴⁹ António Lobo Antunes, *Explicação dos Pássaros*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2004 [1981], pág.14.

(...) - Porque não estudar a revolução comunista de Abril de 74? – prosseguia obstinadamente o meu pai, colando o cabelo às têmporas numa raiva crescente – Porque não ensinar aos seus alunos como se destrói um país à custa de infantilidades e desmandos, como se permite aos lacaios da Rússia ladrarem em São Bento?

Pensa Verde de zanga, verde de indignação sincera. Pensa furioso por existirem sindicatos, por existirem greves, por durante algum tempo lhe terem dificultado os negócios. E a mãe que se queixava tanto da dificuldade em arranjar criadas? E não aparecer um jardineiro que tratasse da relva em condições?

- Dona Almerinda – pediu o cego de queixo no ar, dirigindo-se a ninguém. – Chegue-me um ovo cozido e dois de branco.

A irmã da música disse lá do fundo

- Ó pai (...)

(...)

- Nacionalizaram-lhe alguma das suas empresas? – perguntou serenamente a Marília ao meu pai. – Os estupores dos comunistas têm-no obrigado a trabalhar como contínuo? É um emprego fácil, sabe, o meu tio fazia isso num banco (...).⁵⁰

Ateste-se, pois, a incompatibilidade gerada pela ideologia e *status quo* do pai de Rui S. face à militância professada por Marília⁵¹.

A polifonia decorrente da imbricação do género policial no romance, plasma-se, em termos focalizadores, nos depoimentos que antecipam (a nós, leitores) a morte de Rui S.⁵² É um tipo de polifonia que se funde na organização da narrativa, na forma como é estruturada, marcando/ antecipando o destino de Rui: importa salientar que a narração em forma de depoimento que advém desta tipologia romanesca não se distingue, por exemplo, do tipo de depoimento que é fornecido por outras personagens, pelos seus pontos de vista⁵³, ou, se quisermos, apenas difere pela forma como se encaixa na estrutura narrativa:

⁵⁰ *Idem*, pp.126-127.

⁵¹ É interessante notar que, como mais tarde afirmaremos, sendo este romance subsidiário de toda uma ambiência de Hitchcock, não o é só a nível de *motivo*, mas também de substância, nomeadamente, com a existência de personagens.-tipo do autor de *Vertigo*, para o caso, Marília representa a «(...) “mulher que sabe demais”, inteligente e intuitiva, mas com poucos atractivos sexuais, (...)» in Slavoj Žizek, *Lacrima Rerum*, Lisboa, Orfeu Negro, 2008,pág. 162.

⁵² O romance adquire «(...) uma organização de base constituída por uma espécie de inquérito à vida e morte de Rui, que revela justamente do inquérito de polícia oficial (...), mas que dilui no testemunho informal (...)» in Maria Alzira Seixo, *Op. Cit.*, pág. 96.

⁵³ O romance também se organiza a partir «(...) dos pontos de vista dos *outros*, que são escutados ao longo de todo o livro como uma espécie de depoimentos ou testemunhos de coro de tragédia, a partir da sua morte, (...)» in *Idem*, pág. 95.

(...) Testemunha Vítor P., solteiro, vinte e nove anos de idade, empregado na estalagem de Aveiro e residente na mesma, em Aveiro. (...) Inquirido disse (...) ter sido encontrado, nas cercanias do estabelecimento, o corpo do ex-hóspede do quarto número dois, Rui S., em grande parte devorado, carne e roupa, pelas aves das cercanias (...)

(...)

E mais não disse. Lido, ratifica e assina.

*

Entrou no quarto com a bandeja do pequeno-almoço (...) e sentiu no nariz o odor morno, pastoso, desagradável do sono, os lençóis molhados de transpiração, a desordem da roupa, o embaciado das vidraças (...).⁵⁴

A inclusão de um cenário circense, no seio da narrativa, configura uma dimensão com sentido grotesco⁵⁵, em perspectiva paralela e no *déroutement* da diegese, visando acentuar a tragédia final do protagonista (e também a sua tragédia existencial):

(...) - Senhoras e senhores, meninas e meninos, respeitável assistência, eis-nos prestes a alcançar o momento culminante do nosso espectáculo de hoje (...).

O Grande Circo Monumental Garibaldi oferece-vos ao vivo o número único, não televisionado, do suicídio do seu principal artista.

A direcção recomenda aos cardíacos, às grávidas, aos deprimidos e às pessoas sensíveis em geral que abandonem a sala a fim de obviar a incidentes emocionais desagradáveis. Como podem verificar, o inolvidável Rui S. procede neste instante ao seu último banho (...).⁵⁶

O que se encena aqui é, como referimos, a antecipação disforme da morte de Rui S.; o circo funciona como a hiperbolização da tragédia interior do mesmo e a sua incompatibilidade com uma sociedade consumista.⁵⁷

É curioso verificar que, para além da intertextualidade emergente com o filme *Os Pássaros*, está patente também uma glosa com o mundo Felliniano, no qual o circo actua como um contraponto grotesco da realidade: para o caso – e especificamente –, no excerto convocado, pense-se na famosa cena do filme *I Vitelloni* (1953), na qual vemos,

⁵⁴ António Lobo Antunes, *Op. Cit.*, pp.97-102.

⁵⁵ «(...) Para Wolfgang Kaiser, o grotesco dinamiza, rompe simetrias, propicia desequilíbrios, anula proporções, mescla contrários. Como arte atormentada, conjuga riso e pranto, beleza e fealdade. (...)» in Elizabeth Bilange, «Lobo Antunes e Goya: O Grotesco e a ironia em perspectiva», in *A Escrita e o Mundo (Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003, pág. 97.

⁵⁶ António Lobo Antunes, *Op. Cit.*, pág. 210

⁵⁷ Teolinda Gersão, «Recensão crítica a *Explicação dos Pássaros*, de António Lobo Antunes», in *Colóquio/Letras*, nº72, Lisboa, 1983, pág. 103:« (...) o circo, em que a personagem, ao mesmo tempo actor e espectador, encena a sua vida e a sua morte, transformando-as em espectáculo, numa visão amarga, irónica, cruel, voluntariamente desmistificadora da visão do circo como círculo mágico da infância. A imagem do circo assenta na visão alienada, canibal, da arte que é a dos jogos circenses e a da sociedade de consumo: a morte de Rui S. é um espectáculo oferecido e pago (...) para divertir o público. (...)»

perante a festa de Carnaval no teatro, a personagem Alberto (protagonizado por Alberto Sordi), que, no final da dança, encarando com uma máscara de palhaço triste, cessa, abruptamente, de sorrir; esta cena pode ser vista como um indício que aponta para a dissolução psicológica e presencial do grupo de boémia do qual Alberto era membro⁵⁸.

De uma forma mais abrangente, cremos que há uma semelhança entre a *Poética* de Fellini e a de Lobo Antunes, pelo menos, no recurso à utilização do universo circense: se o escritor utiliza, frequentemente, a metáfora do circo para "(...) aflorar o rosto dorido sob a máscara jocosa(...)"⁵⁹ das personagens, o cineasta também o faz, recorrendo à parodização dos costumes da sociedade - e não só dos costumes, mas também da euforia e disforia inerentes ao próprio ser humano - através da inclusão da 'imagem' do mesmo⁶⁰.

Motivada, ainda, pela intertextualidade cinematográfica, temos a última grande ocorrência polifónica, de realização discursiva, consequente da corrente de consciência da personagem principal; decorre, primariamente, da relativa autonomia, neste livro, das vozes em relação a um narrador onipotente⁶¹.

Trata-se de uma polifonia que se materializa no próprio discurso da personagem Rui S. e que ocorre quando fala para si próprio, sendo esse discurso captado em monólogo interior. Evidentemente, são digressões que formatam o próprio sujeito, con-

⁵⁸ O grupo dissolve-se na medida em que Moraldo abandona o grupo e parte para Roma: «(...) For his part, Moraldo hovers on the edge of his friends' failures and, finally, he takes a dawn train to Rome, saying goodbye to home, his fellow *vitelloni* and, symbolically, an older, more traditional Italy. (...) The whole story is like a classic *bildungsroman*: a vision of Moraldo's escape from the confines of old friendship and into maturity. (...)» in Jonathan Dawson, «I vitelloni», in *Senses of Cinema*, <http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/07/44/vitelloni.html>.

Note-se que o próprio Lobo Antunes já aludiu a Fellini como uma das suas referências cinematográficas essenciais: «(...) O cineasta que mais me espantava era o Fellini. Ao revê-lo, continua a espantar-me (...)» in Ana Paula Arnaut (ed.), *Op. Cit.*, pág. 213.

⁵⁹ Maria Alzira Seixo (dir.), «Circo, Palhaços», in *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. II, Lisboa, INCM, 2008, pág. 130.

⁶⁰ Jonathan Dawson, *Op. Cit.*, <http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/07/44/vitelloni.html>.

⁶¹ Luís Fernando Prado Telles - «Nas trilhas do lobo», in *Novos estudos - CEBRAP* [online], São Paulo, 2009, nº 83 [cited 2009-07-18], pp. 219-235. available from:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010133002009000100014&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0101-3300. doi: 10.1590/S0101-33002009000100014. : «(...) Neste romance, há uma maior encenação de vozes que se apresentam mais independentes tanto do narrador em terceira pessoa como do protagonista. Há, por assim dizer, autonomia de cada uma das várias vozes que compõem a narrativa e que contribuem para a sua maior fragmentação e para a constituição de um seu caráter cénico. As diferentes vozes do romance funcionam como as do coro da tragédia, que adiantam o fim ao qual está fadado o personagem principal. Se não é possível a formulação das hipótese de um defunto-autor, então Explicação dos Pássaros consiste num blefe do qual é, ao mesmo tempo, autor e vítima.

O romance confirma dois caminhos cujos indícios já estavam traçados nas obras iniciais de Lobo Antunes. O primeiro é o da dissolução da categoria do narrador como voz onipotente e detentora da totalidade narrativa. (...)»

figurando a sua incompatibilidade com o meio que o rodeia, surgindo como uma auto-censura⁶², evidenciado o seu negativo⁶³.

É uma voz inaudível para as restantes personagens do romance, mas que estabelece um pacto de cumplicidade com o leitor e com a própria personagem⁶⁴:

(...) - Não a achas com melhor aspecto? – perguntaram de súbito à sua esquerda e ele viu, sentada na única poltrona do quarto, entalada entre a cama e a janela, uma prima remota com um livro aberto nos joelhos. (...)

- Mais corada – confirmei eu - , mas cheia. E para mim mesmo, envergonhado: Desculpa mãe. Quando eu era pequeno e adoecia de gripe trazias-me a velha telefonia Philips do pai para o quarto, e eu ficava a escutar os programas de discos pedidos no torpor morno da febre. Os Novos Emissores em Marcha. Quando o Telefone Toca. Que Quer Ouvir? (...) Nunca deixarias, imaginava ele, que nos acontecesse mal (...).⁶⁵ ;

(...) O pai procurou a tampa do balde de gelo em forma de cubo (...) e remexeu nas pedras turvas, coladas umas às outras, com os dedos autoritários e grossos.

- A tua maior asneira – anunciou - foi teres-te separado da Tucha.

- Ao menos essa sabia-se quem era – acrescentou a irmã mais velha a roer a cenoura de um palito de queijo como os coelhos dos desenhos animados: a cara comprida animava-se-lhe de uma crueldade insuspeitada.

Penso De novo a solenidade hirta desta casa os quartos na sombra mesmo durante o dia, assustadores de fantasmas inventados, o peso de pregas dos reposteiros, a atmosfera grave, densa, pesada, pontifical, o sobrolho crítico dos avós na parede, uma música longínqua de piano (...).⁶⁶

Repare-se que, no primeiro excerto, o monólogo interior é realizado porque a personagem toma consciência da falácia produzida na situação de interlocução *supra* narrada.

⁶² Maria Alzira Seixo (dir.), «Rui S.», in *Dicionário da Obra de António de Lobo Antunes*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pág. 586: «(...) Do seu comportamento e da sua corrente de consciência, sobressaem a ambivalência e a auto-reprovação, (...)» (sublinhados nossos).

⁶³ Maria Paula Lago, «*Explicação dos Pássaros e Que Farei quando Tudo arde?*: modernidade e evolução da tragédia em Lobo Antunes», in *A Escrita e o Mundo (Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003, pág.255: «(...)Consustancia-se portanto nesta obra uma tragédia contemporânea, não apenas pela imolação, mas também e sobretudo pela visão do sofrimento da personagem Rui. Terror e piedade, de facto, tanto mais que Rui é, como todas as personagens trágicas antunianas, «infeliz, sem o merecer» - já que o seu discurso lhe aponta os erros e simultaneamente os justifica – fazendo dele facilmente um “hosso semelhante desditoso”, numa dimensão disruptiva bem contemporânea e da qual qualquer leitor tem um conhecimento bem próximo.(...)»

⁶⁴ Anabela Oliveira, *Op. Cit.*, pág. 51: «(...) Rui assume-se como narratário de si mesmo (...) numa voz que ele ouve interiormente e que constitui uma narrativa, uma intervenção de segundo grau. (...)»

⁶⁵ António Lobo Antunes, *Op. cit*, pp.13-14.

⁶⁶ *Idem*, pp.120-121.

No segundo excerto, trata-se de um juízo valorativo de Rui S. face à ideologia (no sentido mais abrangente do termo) veiculada pela família e que transporta para a descrição da decoração da casa.

Fazendo apelo à gramática cinematográfica, estamos perante uma situação de voz *off*: note-se que, quando este tipo de modalidade sucede, podendo ser ou não aglutinada na narrativa fílmica, ela dirige-se sempre a um alvo *hors du récit* (o espectador), oferecendo um procedimento polifónico, porque ainda que não seja ouvida pelas demais personagens da diegese, é uma voz e que converge para uma realização polifónica com as demais vozes⁶⁷.

Por último, gostaríamos de sublinhar uma dimensão que foi, *exprès*, negligenciada na nossa taxionomia inicial, mas que não é de somenos importância para o estudo da polifonia, neste romance, uma polifonia que inclui a intrusão do narrador (-autor) na diegese:

(...) Pensou Vai chover, como chove esta noite em que escrevo o final do meu livro, deitado ao pé de ti no silêncio gigantesco do quarto, com uma perna sobre as tuas pernas e o suave sopro do teu sono no meu ombro respirando ao ritmo lento das palavras, como chove na cama, como chove nas nossas coxas misturadas, como o teu filho chove no teu ventre e me chama com a voz marciana e transparente das anémonas, pensou Daqui a pouco pouso a esferográfica e o bloco na mesa de cabeceira, arrumo-me contra ti, apago a luz (...).⁶⁸

Constatamos, assim, a manifestação de uma entidade que não participa na trama narrativa que, citada pelo narrador, contempla uma faceta *autoral* (autor empírico), coincide com o momento extra-discursivo da própria diegese ao citar o comportamento de alguém que escreve o epílogo do romance. O narrador *recita-se* (citando-se a ele próprio), inscrevendo a sua dimensão física, de autor... empírico. No entanto, neste romance ainda não vemos este tipo de polifonia na sua dimensão mais transgressora ou, paradoxalmente, mais inaugural, porque ainda não estamos perante um cenário onde um autor-narrador-personagem se inscreve na narrativa. Não é este, ainda, o tempo de afirmação de tal procedimento. Porém, urgia assinalar esta faceta, no referido romance,

⁶⁷ Jacques Derrida, *A voz e o fenómeno*, Lisboa, edições 70, 1996, pp. 92-93: « (...) A voz *ouve-se*. Os signos fónicos (as “imagens acústicas” no sentido de Saussure, a voz fenomenológica) são “ouvidos” pelo sujeito que os profere na proximidade absoluta do seu presente. O sujeito não tem de passar para fora de si para ser imediatamente afectado pela sua actividade de expressão. As minhas palavras são “vivas” porque parecem não me deixar; não cair fora de mim, fora do meu fôlego, num afastamento visível; não deixar de me pertencer, estar à minha disposição, “sem acessório”. (...) »

⁶⁸ António Lobo Antunes, *Op. Cit.*, pp.251-252.

porque o mesmo é ponto de charneira para ulteriores desenvolvimentos polifónicos na produção ficcional antuniana.

A.2) *Fado Alexandrino*

Death. The opposite is desire.

Tennessee Williams, *A streetcar named Desire*

Fado Alexandrino (1983) surge, no contexto dos livros que constituem esta tetralogia (*Explicação dos Pássaros*, *Fado Alexandrino*, *Auto Dos Danados* e *As Naus*), como um romance ímpar no tratamento do domínio polifónico, assegurando uma consolidação e uma torrente polifónicas, baseadas, em parte, na sua desmesura de páginas.

Estamos em crer que é a conjugação de dois factores que faz a fortuna e permite a complexidade deste romance⁶⁹.

A circunstância da narrativa se centrar num jantar de confraternização de ex-combatentes⁷⁰, num tempo que alcança, em média, dez anos – correspondendo às três secções temporais: «antes da revolução», «a revolução» e «depois da revolução» – e também o facto de agrupar um núcleo de personagens permite uma situação discursiva diferenciada, imperando, necessariamente, a confrontação de pontos de vista díspares⁷¹.

Assim, temos quatro personagens marciais: um tenente-coronel, Artur; um tenente, oficial de operações; um alferes, Jorge, e um soldado, Abílio, que fazem o “ponto da (sua) situação” existencial, num restaurante, onde, como já dissemos, se dá um cruzamento de vozes, de pontos de vista, efectivando-se, desta forma, a situação discursiva.⁷²

⁶⁹ Maria Alzira Seixo, *Op.cit.*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2003., pág.117: «(...) uma escrita simultaneamente minimalista e pletórica, espessa mas desbravada, que confere contornos severos de composição a excessos de sentido que em contrapartida se vão construindo e multiplicando; (...)»

⁷⁰ Maria Alzira Seixo (dir.), *Op. cit.*, vol. I, pág. 115: « (...) O texto, na sua organização diegética (isto é, na configuração de tempo e espaço produzida pela narrativa), centra-se num breve mas alargado presente: o do jantar de confraternização dos membros de um batalhão que lutou na guerra colonial em Moçambique (...)»

⁷¹ Verónica Prudente da Costa, *A Perda do Caminho para Casa em Fado Alexandrino*, Rio de Janeiro, UFRJ – Faculdade de Letras, 2006, pág. 63: «(...) A narrativa em grupo, pelo fato de ser constituída por meio de monólogos cruzados, possibilita o leitor tenha acesso a diferentes pontos de vista sobre o mesmo assunto, e capta como pessoas de diferentes classes sociais encaram as marcas e imagens deixadas pela guerra e pela sua origem burguesa ou proletária. (...)»

⁷² *Idem*, pág.60: «(...) a narrativa se desenvolve por meio de monólogos cruzados(...)»

É sob este ponto de vista que gostaríamos de assinalar uma primeira e pessoal dimensão polifônica, desenvolvida sob o signo da isotopia do ‘xadrez’ e da mudança.

Se verificarmos, quase toda a exegese concernente a este romance refere o "cruzamento" e o “xadrez” estrutural do mesmo; elenquemos, pois, uma recensão crítica do escritor João de Melo que nos parece pertinente para o que pretendemos argumentar:

(...) A perspectiva escolhida é, se assim se pode dizer, a do tabuleiro do xadrez cujas peças maiores são constituídas por um grupo de ex-militares que se reúnem num jantar com o ex-comandante dum Batalhão Expedicionário em Moçambique e à mesa procedem ao exercício duma memória de 10 anos sobre si mesmos e sobre o Portugal de “antes”, “durante” e “após” Abril. E são peças secundárias desse jogo vivencial as relações multi-multiplicadas dos 5 (um Tenente-Coronel, um Comandante de Companhia, um Tenente, Um alferes e um Soldado), com uma série de segundos-planos familiares, profissionais, sociais e outros. (...) ⁷³ (sublinhados nossos)

De facto, se nos detivermos na própria progressão narrativa (relembremos: uma situação de convívio, onde as personagens se dispõem à volta de um ‘tabuleiro’ – leia-se mesa -), as personagens tornam-se *actants* como peças de (e num jogo de...) xadrez, fazendo o relato da sua situação, a partir da rememoração dos seus últimos dez anos, envolvendo uma ressonância de outros tempos⁷⁴.

O *mote* para o jogo é dado pelo ponto de partida da situação de *mudança* espacial, com o regresso da guerra colonial (veja-se que o momento do ‘jogo’, no xadrez, é realizado pelo deslocamento de uma peça para um plano posterior no tabuleiro):

(...) Uma, duas, três mãos sequiosas agarraram o cabo condutor pelo blusão, pelas divisas, pelos botões da farda, como se dividissem entre si um despojo precioso, uma minúscula velha de xaile dependurava-se-lhe, a chorar, da cintura, encostava-lhe a cara à barriga tímida satisfeita, comovida, a minha irmã não pôde vir de certeza por causa do miúdo (...), o cabo sorria, sem perceber, (...) ⁷⁵ ;

⁷³ João de Melo, «Recensão Crítica a *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes», in *Colóquio/Letras*, nº 82, Lisboa, 1984, pág. 104.

⁷⁴ Maria Alzira Seixo, *Op.cit.*, pág. 114: «(...) nomeadamente a infância, a juventude, o período prévio ao embarque, a vida em Moçambique, o regresso à pátria, as mutações familiares, a evolução respectiva ao longo dos últimos dez anos até ao momento actual (...)»

⁷⁵ António Lobo Antunes, *Fado Alexandrino*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007, [1983], pág. 20.

(...) - Quando chegámos, em setenta e dois, eu pertencia à Organização há cinco anos. Não quiseram que eu me pirasse a salto, ou que entrasse na clandestinidade, ou me tornasse funcionário: era importante para nós, meu capitão, termos gente no Exército, entendermos por dentro o que acontecia, actuar no interior da máquina: sabíamos que a única possibilidade de mudança viria forçosamente daí. (...)

(...)

- A minha mulher morreu em setenta e dois, na véspera do dia em que regressámos de Moçambique, disse o tenente-coronel a partir meticulosamente um palito em pedacinhos iguais, paralelos, na toalha. (...) ⁷⁶(sublinhado nosso)

Atente-se que o deslocamento – coincidente com o fim do serviço militar (respectivamente, do soldado, do oficial de operações e do tenente-coronel) – é dado pelo regresso a uma nova realidade espacial (de novo, em Lisboa) e pelo uso do lexema “mudança”, cujo traço semântico de 'ruptura' formata uma nova existência e etapa de vida. Claro que este procedimento é polifónico porque, conforme assistimos, podemos ver o regresso perspectivado pelas três personagens, numa pessoalíssima visão.

Na sequência da imagética produzida pela isotopia mencionada, verificamos que existe um jogo de substituições, paralelismos e compensações na digressão diegética, decorrentes da narração monologada dos intervenientes e do seu cruzamento/imbricação com o material narrado do ‘outro’ (e da sua perspectiva).

Importa referir que tais circunstâncias de subtracção, paralelismos e compensações, no seio da polifonia, são motivadas por dois grandes eixos ontológicos: a questão da sua relação (das personagens) com o feminino⁷⁷ e do seu próprio fracasso existencial.⁷⁸, sendo mesmo esta temática que domina todo o eixo organizativo da narrativa⁷⁹.

⁷⁶ *Idem*, pp.38-40.

⁷⁷ Verónica Prudente da Costa, *Op. cit.*, pág.62: «(...) as personagens (...) misturam os seus tempos de vivência. (...) tentando redescobrir quem são e falham nessa tentativa, parece-nos impossível juntar os estilhaços resultantes do combate. Portanto, se não sabem quem são e como prosseguir, como iriam se relacionar de forma satisfatória com o outro? (...) Como esperar que indivíduos sem rumo, de identidades estilhaçadas possam cumprir essa tarefa? (...)»

⁷⁸ *Idem*, pág. 64: «(...) São personagens cujos fracassos individuais revelam que estão à deriva, em vias de se afundar. (...)»

⁷⁹ Maria Alzira Seixo (dir.), *Op. cit.*, vol. I, pág. 117: «(...) A conversa no jantar do batalhão (...) acaba ultrapassada pela acção de personagens femininas vulgares, anódinas e irrisórias, que afinal escondem voluntarismos e flexibilidades inesperadas: a “nuvem de perfume” Edite, segunda mulher de Artur, hábil e ambiciosa; Dália – Odete, a jovem militante dúplice que joga amorosamente com o tenente e com Abílio, e vem a trocar ambos por um dirigente partidário; a ex-mulher do alferes, Inês, menina rica da Linha, superficial e conservadora, que se torna lésbica; e Esmeralda, a velha criada do tenente, a personagem do romance que nos é dada com uma mais aguda sensibilidade, e que mantém na velhice a capacidade de pressentimento e devoção que a caracteriza. (...)»

Assim se justifica a inserção da epígrafe que inaugura a análise deste romance: as personagens tentam animar a sua existência vazia, a partir, justamente, da verbalização do fracasso amoroso.

Vejamos, então, como se verifica este ‘jogo de xadrez’ nas relações das personagens: o soldado Abílio, por exemplo, gosta de Odete, chegando mesmo a casar com ela,

(...) A Odete começou a estudar para enfermeira e daí a nada casámos, explicou o soldado. Escusado será dizer que foi sol de pouca dura. (...) ⁸⁰,

revelando-se, a mesma, comparsa do oficial de operações, na organização clandestina em que militavam:

(...) - Nem nunca soube que ela era casada, protestou o oficial de operações, nem nunca ela me falou de marido nenhum, de ligação nenhuma. Conhecia-lhe o nome de guerra, Dália, encontrávamo-nos e despedíamos-nos na Organização, no Ministério ou no metropolitano quando muito, não usava aliança, não falava de si, se eu lhe fazia perguntas desviava o assunto, brincava, conversava do tempo.

- De modo que vos andava a enganar aos dois, disse o alferes, de modo que vos andava a encornar à má fila um com o outro. (...)

- A sério, ouve lá, perguntou o oficial de operações, se eu sonhasse que ela te pertencia achas que te pegava uma partida dessas, hã? (...) ⁸¹.

O alferes Jorge, regressa a Lisboa, estando já casado com Inês; note-se que, a este propósito, o efeito de construção, do seu relacionamento e pedido de casamento são dados em simultaneidade com a violação de uma miúda negra:

(...) - Trouxeste o garrafão de álcool, nosso alferes?

- A Inês grávida? Inquiriu o sogro, gelado.

- Cale-se, Jaime, comandou a mulher, afastando os bassets com os saltos. Ó menino, quando é que disse que ia para a tropa? (...)

- Como é que você disse que se chamava? Perguntou desdenhosamente a sogra. (...)

A garota despiu-se numa pressa infantil, sem largar a boneca (...). Penetrou a garota, (...) vencendo uma resistência de mucosas(...). De modo que levantou o queixo e olhou de frente os ácidos óculos bifocais da sogra:

⁸⁰ António Lobo Antunes, *Op.cit.*, pág. 381.

⁸¹ *Idem*, pág. 399.

- Chamo-me Jorge, disse ele. (...)»⁸²

Obrigado a ir para o Brasil, por causa da revolução, esta personagem Jorge toma conhecimento que é traído conjugalmente por Inês, mantendo esta uma relação homossexual, acabando por beneplacitar o adultério, visto depender economicamente da sua família:

(...) Foi precisamente nessa altura, quando tu te andavas a estampar contra as montras dos bancos, que a gente se meteu à pressa, mijados de medo, no avião para o Brasil, disse o alferes. (...)

(...) - O meu alferes perdoou à sua esposa tê-la encontrado na marmelada com a outra? perguntou o soldado(...). O meu alferes gramou a pastilha sem lhe ferrar um estalo, uma tarefa sequer?

Os corpos apertados, as madeixas roxas da velha confundidas com o cabelo castanho claro Inês, dedos de unhas compridas que se entrelaçavam e se desprendiam, arrulhos, segredos, risinhos, atritos de saias e de meias, as duas caras lambuzadas e aflitas que o olhavam com espanto: já não estávamos na guerra, amigo, o meu emprego dependia da família dela, se eu me separasse despediam-me e depois? (...).

(...)

- As coisas que a gente aguenta, caralho, queixou-se o tenente-coronel pela ponta dos beiços, a quantidade de coisas fodidas que nos obrigam a aguentar. (...)»⁸³.

O percurso de cada um vai sendo comentado e esclarecido pelos companheiros de tertúlia, fornecendo, mais uma vez, uma dimensão polifónica.

Posteriormente, o alferes regressará a Portugal e acabará por entrever a sua esposa amancebada com Maria João, a filha do tenente-coronel, na sua vivenda de Carcavelos:

(...) - Inês?, comentou, espantado, o tenente-coronel. Não, não conheço esse nome, é uma amiga recente? (...)

- A sua filha é professora de ténis, meu tenente-coronel, ensinava a minha ex-mulher (...). (...) Terá a Mariana assistido a isto alguma vez? pensou o alferes,(...) eu, feito parvo, no Jardim Zoológico com ela, cochichos no colégio A minha mãe é lésbica, dorme na mesma cama com a professora de ténis,(...).⁸⁴

⁸² *Idem*, pp. 79-80.

⁸³ *Idem*, pp.357-366.

⁸⁴ *Idem*, pp-618-621.

Reiteramos, novamente, que a sucessão de informações e de revelações é feita, como sempre, em *concerto polifónico*.

O oficial de operações, o tenente, vai ser a *peça central* que vai propiciar o *xeque-mate* deste jogo polifónico, mormente, com a sua morte, derivado da descoberta do seu envolvimento amoroso com a segunda mulher do tenente-coronel, metonimicamente designada por «a nuvem de perfume»:

(...) - Afinal era essa a mulher misteriosa? perguntou severamente o alferes ao oficial de transmissões. Afinal sempre era essa garina de que não querias falar-nos? (...)

- O meu tenente desculpe, repreendeu-o o soldado, mas enganar o nosso comandante é uma vergonha.

Encontravam-se ao princípio, apesar dos mudos soslaio reprovadores da Esmeralda, que se benzia de oratório em oratório, na casa por trás da Feira Popular, (...).⁸⁵

Este acontecimento, encarado como uma *traição* entre *camaradas de armas*, vai originar o assassinato do tenente pelo soldado Abílio:

(...) de forma que não se deu conta de o soldado levantar-se, segurar a comprida faca, com ambos os punhos, pela tosca manga de pau, e enterrar(...)com toda a força no lombo como a um vitelo que se abate.(...)⁸⁶

O movimento de subtracção de peças (leia-se dos destinos das personagens) vai ser reposto em equilíbrio ou, se quisermos, em restabelecimento de iguais subtracções, na narrativa: à morte do oficial de operações, vai dar-se a morte do soldado Abílio, num acidente que envolve a sua furgoneta⁸⁷:

(...), Pára, gritou ele, o mudo carregou no pedal, virou o volante, os pneus guincharam, deslizaram, rebentaram e cederam, (...) a camioneta rodopiou sobre si mesma, Foi ali em baixo que se acabou a guerra, pensou estupidamente o soldado, (...) a camioneta decrépita estoirou com o muro do viaduto numa chuva de vidros e tijolos, (...).⁸⁸

⁸⁵ *Idem*, pág. 589.

⁸⁶ *Idem*, pág. 607.

⁸⁷ Verónica Prudente da Costa, *Op.cit.*, pág. 76: «(...) a traição de Odete – Dália com Olavo não é a única. As trocas de parceiros entre os ex-combatentes são só percebidas por eles quando as revelações vão ser feitas ao longo do jantar de reencontro, após os dez anos que se passaram. O carácter de coincidência desses entre cruzamentos amorosos se desfaz se levamos em conta as múltiplas faces do sujeito pós-moderno que Lobo Antunes nos quer mostrar. (...)»

⁸⁸ António Lobo Antunes, *Op.cit.*, pág. 712.

Resumindo, é a partir do motivo (a nível estrutural) do ‘jogo de xadrez’ que se organiza todo o aparato discursivo, alicerçando, desta forma, toda a arquitectura polifónica de *fado*.

Um segundo aspecto, que logramos achar inovador, é a presença de uma ‘quinta dimensão discursiva’, indissociável da figura da personagem do capitão, *ausente* da trama narrativa, cujo grau de actuação é, praticamente, nulo, e para o qual confluem todas as vozes dos diferentes ex-combatentes⁸⁹:

(...) - Fui sempre assim, meu capitão, justificou-se com um sorriso tímido, de colher suspensão sobre o pires de leite creme, Nunca me ajeitei na clandestinidade. (...) ⁹⁰;

(...) - O meu capitão é supersticioso?, perguntou o soldado a inclinar-se sobre a mesa, roçando com a gravata feíssima uma garrafa vazia (Está bêbado, pensei eu, a porra destes jantares de batalhão é que acaba tudo grosso como pipos: quantos melros nas lonas não levei de automóvel para casa, a cantarem, a berrarem, a mijarem-se no banco de trás, efusivos, chatíssimos insuportáveis?) (...) ⁹¹;

(...) - Devíamos ter feito muito mais baixas, meu capitão, afirmou o alferes a repetir o bagaço, portámo-nos como idiotas com aqueles cabrões. Nas palminhas, sobras do rancho, repelente de insecto para o reumático, lições de leitura, medicamentos, protecção dos turras. (...) ⁹².

Constatamos, globalmente, que o capitão surge como um locutor⁹³, um narratário para o qual são canalizadas todas as rememorações, todas as confidências das personagens, embora possa emitir juízos valorativos, em monólogo interior, que só são escutados pelo leitor, como explícito no segundo excerto convocado⁹⁴.

Sendo relector das consciências e das vivências, a figura do narrador, personagem do capitão, vai originar um tipo de polifonia que designaremos por *polifonia invertida*, na medida em que uma voz não se imbrica nas outras, como é apa-

⁸⁹ Verónica Prudente da Costa, *Op. cit.*, pág.95: «(...) todos os sujeitos que retornaram de África elegem a figura do capitão como possível ouvinte e confidente de suas reflexões marcadas por processos de reorganização de tempos e de espaços captados pela memória. (...)»

⁹⁰ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 57.

⁹¹ *Idem*, pág. 61.

⁹² *Idem*, pp.93-94.

⁹³ Maria Alzira Seixo (dir.), *Op. cit.*, vol. I, pág.115: «(...) dirigem[- se] frequentemente a uma quinta personagem que para o leitor se mantém em geral silencioso (...) e que tratam por meu capitão (...)»

⁹⁴ Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*, pág.116: «(...) e, com efeito, do capitão pouco ou nada sabemos, as suas conversas não se misturam com as dos outros, ele é muito mais uma instância observadora e tácita, por vezes reflexiva, do que uma personagem actuante, pelo menos no plano do discurso (...)»

nágio da “polifonia clássica”, mas várias vozes confluem para um ente... locutor, *quand même*.

Mau grado a especificidade deste procedimento não formatar uma dimensão em que o narrador, putativamente, um narrador-autor, para o qual convergem todas as vozes narrativas, como é o caso de *Manual dos Inquisidores*, ele é aqui um ponto embrionário para a sua cabal realização no romance supracitado.

A.3) *Auto dos Danados*

Porque, enfim,
podemos fugir de tudo,
não de nós próprios.

José Saramago, *Memorial do Convento*

Auto dos Danados (1985), penúltimo livro do *ciclo das [contra-]epopeias*, é unanimemente reconhecido como um contributo para a maturidade romanesca do autor de *O Arquipélago da Insónia*, consagrando o fulgor da matéria polifónica a que nos tem vindo a habituar.

Acrescentaríamos que *Auto dos Danados* encerra o quarto vector o quarto *tour de force*, o quarto livro do pentateuco da sua *poética* que disseminará e definirá o cânone Lobo Antuniano subsequente, com a excepção do romance imediato, *As Naus*.

Em boa fé, isso é motivado pela inovação a nível de tessitura romanesca, com a multiplicação de vozes na narrativa⁹⁵.

Dizemos “vozes no seio da narrativa” e não “pontos de vista”, como afirma Maria Alzira Seixo⁹⁶, porque consideramos que a lateralização a que as vozes estão votadas ajuda à sua solidificação, originando enunciadores que, num novo sistema de sintaxe discursiva, dão corpo a esses pontos de vista diferenciados.

Existe, previamente uma polifonia *interdiscursiva*, isto é, uma polifonia que brota *no* e *do* discurso narrativo (a erupção de vozes), como é exemplo:

(...) A minha mãe despiu-me a roupa do colégio e vestiu-me o pijama com a agilidade das vendedoras das lojas embrulhando uma compra, enfeitou-me a barriga com o laço de nastro das calças, ordenou Deita-te, lambeu-me a testa com um beijo como quem sela um envelope,

⁹⁵ Petar Petrov, «A Escrita Polifónica em *Auto dos Danados* e *Exortação aos Crocodilos* de António Lobo Antunes», in *A Escrita e o Mundo (Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003, pp.230-231: «(...) Trata-se de narrativas onde imperam o plurivocalismo, a pluridiscursividade, a interdiscursividade, heteroglossia ou a hibridização, postulados que, apesar de se revestirem de nuances distintivas, apontam quase sempre para o cruzamento de dialógico de várias vozes, como os do narrador e das diferentes personagens, decorrentes da adopção de vários pontos de vista, contraditórios e em confronto no trama diagético.(...)»

⁹⁶ Maria Alzira Seixo, Op. cit, pág.147: «(...) Falamos (...) em pontos de vista narrativos e não em vozes, por nos parecer que há uma evolução nos romances do autor que leva a considerar, até *As Naus*, as personagens e respectiva monologação com uma função prioritariamente narrativa, isto é, basicamente implicada num acontecer do texto (aquilo a que chamamos universo diegético) (...)»

apagou o candeeiro e transformou-me num perfil sem feições, que se foi embora, quase em pontas, no trote levezinho das raposas. Percebi-a vagamente a conversar com o meu pai, procurando arrastá-lo para baixo com um argumento de uma greve nos caminhos-de-ferro, e logo a seguir a ele ter dito Se houvesse greve tinha recebido há que tempos uma comunicação pelo telégrafo, era dia e acordei. (...) ⁹⁷

Note-se que a narração está a ser atribuída a Francisco, neto do patriarca, na precisa noite em que regressa a Monsaraz para ver o avô, sendo contaminada pela voz da sua mãe (Lurdes) e do seu pai (Rodrigo), eternamente alienado.

Noutro exemplo, particularmente elucidativo, também podemos constatar esse efeito polifónico:

(...) - O médico saiu há minutos daqui, disse a minha cunhada mais velha, esférica na poltrona, a aproximar-se do televisor apagado. Dá no máximo um ou dois dias ao avô. (...)

(...)

O Francisco e o Nuno?, repeti eu a espetar as agulhas no novelo do tricot e a guardá-lo no cesto, o Francisco e o Nuno não vieram contigo por acaso? Mas o meu cunhado já estava junto dela, a anormal balouçava-se com um fio de cuspo dependurado do beijo, e a Ana para mim, antes de subir as escada, Um deve andar por aí debaixo das mesas e o outro caguei nele, procure-o a mãe se tem pachorra. (...) ⁹⁸

Neste excerto, verificamos a mesma ocorrência: a narração está a cargo da mãe de Ana, Lurdes, e incorporam-se as vozes de Ana e de Leonor, sua cunhada.

O que se inaugura, neste texto, é uma *polifonia em bloco*, mercê de uma estrutura organizativa que contempla um relato (quase) exclusivo de cada personagem que enuncia a sua versão no discurso.

Assinale-se que a narrativa se inicia com a visão de Nuno, cedendo a narração a Lurdes, mãe de Ana, a Ana, prosseguindo com Francisco, finalizando na do patriarca, contemplando as do notário e do médico que o assiste na agonia final.

Se pensarmos nos romances posteriores, tais como *Tratado das Paixões da Alma*, *A Morte de Carlos Gardel* e *Ontem não te vi em Babilónia*, entre outros, parece-nos que este é o modelo que se vai configurar como o paradigma, um modelo fixado so-

⁹⁷ António Lobo Antunes, *Auto dos Danados*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005 [1985], pág. 153.

⁹⁸ *Idem*, pág. 96.

bre um *mosaico de falas*⁹⁹. Um modelo, cujo eixo de selecção é, justamente, blocos de falas justapostas, fragmentadas, entrecruzadas¹⁰⁰, articulado com o eixo de combinação, onde induz uma respectiva temática.

É evidente que, falando do romance em questão, o caldo organizativo ficcional privilegia este tipo de assumpção – a estrutura de ‘auto’, quer pela sua ambivalência dramática, quer, judicial, permite a recolha das vozes, feita de uma forma autónoma e / ou fragmentada¹⁰¹.

Apesar da sua diversidade/fragmentação e da sua linearidade minada¹⁰², advogamos que o grau disruptivo da narrativa existe em termos aparentes, sobretudo, no que diz respeito ao núcleo diegético restrito e à balização da intriga¹⁰³. Há uma intriga definida, consubstanciada na agonia e morte do patriarca, com o posterior desmembramento da família. Essa agonia e morte é, aliás, longamente evocada na narrativa.

Inicialmente, Nuno recebe a notícia por parte de Ana:

(...) Edward G. Robinson cuspiu um fragmento de tabaco do beijo, marcou o telefone de casa e escutou de seguida a ansiedade sem pausas da Ana. Temos que ir imediatamente ao Alentejo, o avô está muito mal. (...) ¹⁰⁴

Em seguida, Nuno vai buscar o cunhado Francisco à rua António Augusto Aguiar, dando-lhe a notícia:

⁹⁹ Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira, « *Auto dos danados*: cenas de uma família condenada», in <http://www.ala.nletras.com/livros/deoliveira.pdf> : «(...) Apesar de confinadas em seus discursos, o romance se constrói como um mosaico de falas que se atualizam na mente do leitor de uma forma intensa e progressiva até chegar ao momento final, quando todos os parentes completam a fuga para a Espanha, à exceção da mulher mais pura e do homem mais ignóbil da família, num convite a uma leitura alegórica de conjugação herética entre o Bem e o Mal.(...)»

¹⁰⁰ Luís Fernando Prado Telles, *Op.cit.*, pág.7:«(...)O interessante do modo como é construído *Auto dos Danados* é que os factos narrados vão se estabelecendo a partir de um entrecruzamento de vozes dos persoagens. Assim, nós, leitores, somos obrigados não apenas a reatualizar os dados da narrativa, projetando-os a uma outra que se apresenta na sequência, mas também a retornar a narrativas anteriores de modo a preencher as lacunas que se apresentam à medida que progredimos na leitura.(...)»

¹⁰¹ Maria Alzira Seixo, *Op. Cit.*, pp.149-150: « (...) A qualidade de «auto» teatral é conferida ao texto pelo seu carácter justamente de falas diferenciadas que se seguem, emitindo visões e julgamentos,(...).(…) Este auto não deve ser entendido apenas como teatral, mas também como acção judicativa moral, (...)»

¹⁰² Petar Petrov, *Op.cit.*, pág.231: «(...) É o que se verifica nos dois romances de António Lobo Antunes: os seus enredos não obedecem ao princípio da linearidade, ou seja, não há uma acção principal, mas desdobramentos em subenredos e subacções, em que se encontra implicado um grande número de personagens. (...)»

¹⁰³ Maria Alzira Seixo, *Op.cit.*, pág.148: «(...) Em relação a *Fado Alexandrino*, *Auto dos Danados* conserva a sua diversidade de pontos de vista narrativos (...),mas em vez de os conjugar massivamente em torno de uma situação diegética irradiante e dupla (...),discrimina-os em singularidade de visão e de interpretação, (...)»

¹⁰⁴ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág56.

(...) a Gisela compreendeu (...) que eu me zangara porque trotou para a tranca, a ergueu a custo e se interpôs entre nós, eu e o estúpido irmão da Ana, que cambulhava, às voltas com o saco, nas franjas do tapete. Não sabes que o teu avô está doente? (...).¹⁰⁵

Ana é informada, quando chega, do verdadeiro estado do avô, pela sua tia Leonor:

(...) a Ana mirava-nos do umbral, de cigarro na boca, (...).

- Então o que se passa?, perguntou ela no sofá, ao lado do meu cunhado, como se interrogasse O que é hoje o jantar? (...)

(...)

- O médico saiu há minutos daqui, disse a minha cunhada mais velha, esférica na poltrona, a aproximar-se do televisor apagado. Dá no máximo um ou dois dias ao avô. (...)¹⁰⁶

Noutra passagem, Ana recorda a morte do avô, quando regressa – sete anos depois – para firmar escritura, cedendo a casa à sua mãe, espoliando, desta forma, moral e financeiramente, o tio:

(...) O notário apertou-nos a mão (...), e eu pensei que só ao termo de todos esses anos acabáramos, caramba, de enterrar o meu avô, não directamente ele mas por intermédio do meu tio, que coxeava no sótão, perseguindo a bengala e ao atingirmos a vila perguntei à minha mãe Quando é que o põe na rua?, (...).¹⁰⁷

Francisco, sete anos mais tarde, internado numa clínica para toxicodependentes, também recorda a morte do avô, no discurso que dirige à companheira:

(...) Um dia peço emprestada a chave da casa e levo-te comigo, de camioneta, ao Alentejo, a visitar a nau de pedra da vila (...), o castelo, o cemitério, (...) a cama onde o meu avô morreu nesse verão de há sete anos, (...).¹⁰⁸

O patriarca, Diogo, também narra a sua agonia (morte), vendo que o genro e a filha tentam achar, desesperadamente, o testamento:

¹⁰⁵ *Idem*, pág.72.

¹⁰⁶ *Idem*, pp.95-96.

¹⁰⁷ *Idem*, pág. 129.

¹⁰⁸ *Idem*, pág. 143.

(...) Abri os olhos e o meu genro espiolhava-me a escrivainha, rasgava os papéis das gavetas, (...) forçava-me o cofre, (...) e me segurar as abas do pijama, nariz com nariz, Onde escondeste o testamento, velho de um cabrão, em que filho da puta de buraco o enfiaste? (...).¹⁰⁹

O notário também salienta esse facto no seu discurso, durante a ida para o casarão, para a abertura do testamento:

(...) Não têm dinheiro. Não têm dinheiro. Já não têm dinheiro e até as roupas deles cheiram a roupa barata, (...) apesar dos criados, apesar das pratas, apesar dos quadros, apesar da vivenda maior de Monsaraz e fábricas e terras, tudo hipotecado, anos a fio, pelo velho estendido lá em cima. (...)¹¹⁰

Por último, temos a informação veiculada por Ana:

(...) - Fala de Monsaraz, disse uma berraria desconhecida, esganiçando-se para vencer os tambores da filarmónica, os latidos dos cães e as explosões dos foguetes. Tenha paciência, senhor doutor, o coração do meu avô está a falhar. (...)¹¹¹

Convém referir, ainda, verificada a compactação da intriga diegética, a nível de organização discursiva, que este romance, apesar de ser incontestavelmente inovador, com a sua justaposição de falas, vem na peugada da fala justaposta de Esmeralda, a criada do oficial de operações, em *Fado Alexandrino*, feita num capítulo autónomo, aparentemente desconexo do resto da narrativa:

(...)Soube que ele morreu mesmo antes de não me dizerem nada, porque nem eles nem eu, ao longo da vida, dissemos ou dizemos nada, do mesmo modo que sei que dormia às vezes com uma mulher no extremo da cidade, longe do rio, numa casa ao pé de um bosque ou de uma mata (e as folhas das árvores tremem no meu sangue), cercada de corvos e comboios.(...)¹¹²

Resta salientar que tal indexação da intriga parece-nos ser, também, facultada, pela determinação diegética, elaborada por um (quase) narrador – personagem, Nuno,

¹⁰⁹ *Idem*, pág. 173

¹¹⁰ *Idem*, pág. 207.

¹¹¹ *Idem*, pág. 236.

¹¹² António Lobo Antunes, *Fado Alexandrino*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007, [1983], pág.671.

que conduz o leitor para algumas coordenadas da intriga, muito embora, posteriormente, se eclipse/dilua¹¹³:

(...) Na segunda-feira de Setembro de mil novecentos e setenta e cinco comecei a trabalhar às nove e dez. Lembro-me não por ter uma memória por aí além ou escrever o que me acontece num diário (nunca me interessaram diários ou patéticos dessas) mas porque foi o meu último dia de consultório antes de fugirmos para Espanha (...).¹¹⁴

Um segundo e último aspecto que nos parece inaugural, neste romance, é o seu parentesco próximo com o modelo exarado da ficção Faulkneriana, nomeadamente patente na fragmentação das vozes, numa pluralidade de pontos de vista e na atribuição da narrativa a vários narradores, plasmado em *The Sound and the Fury*¹¹⁵.

Não é gratuita a menção ao romance supracitado de Faulkner; as considerações que tecemos anteriormente a “estes danados” também se aplicam, a nível temático¹¹⁶ nele desenvolvido, ao tópico da decadência da família (e, curiosamente, também do Sul!), como será abordado noutros romances, tais como *A Morte de Carlos Gardel*, *Não entres Tão Depressa nessa noite Escura* e *n’O Arquipélago da Insónia*.

Porém, sempre que pudermos, aludiremos a esta problemática num desenvolvimento posterior, na devida autonomia dos romances, ou não fosse ela uma problemática sobre a aprendizagem de uma Poética da prosa. Fragmentada.

¹¹³ Maria Alzira Seixo, *Op. cit.* pp.143-144: «(...) Nuno, que preenche uma primeira secção de *Auto dos Danados*, (...) ocupa quase um terço da totalidade do romance. (...)»

¹¹⁴ António Lobo Antunes, *Auto dos Danados*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005 [1985], pág. 19.

¹¹⁵ Luís Fernando Prado Telles, *Op. cit.*, pág. 8: « (...) *Auto dos Danados*, cuja fonte mais evidente na tradição literária parece ser mesmo Faulkner, é o que figura como modelo a ser retomado e desenvolvido nos romances que compõem a “trilogia de Benfica” e a “tetralogia do Poder.(...)»

¹¹⁶ Lembremo-nos, por exemplo, do motivo do ‘alienado’, presente no referido romance de Faulkner, com a personagem Benjy Compson, presente, por exemplo, no *Tratado das Paixões da Alma*, na figura do pai do Homem, que autonomiza o seu discurso num capítulo isolado; a própria noção de decadência (e dissolução) de família tão presentes em *Auto dos Danados*, mas, também em *Manual dos Inquisidores* e o devido cotejo com o autor de *Absolom, Absolom!* entre outros motivos

O ponto de *démarche* para uma afiliação é, em nosso modesto parecer, dado com *Auto dos Danados*.

A.4) *As Naus*

*For you have but mistook me all this while:
I live with bread like you, feel want,
Taste grief, need friends: subjected thus,
How can you say to me, I am a king?*

William Shakespeare, *Richard II*

*But what are kings, when regiment is gone,
But perfect shadows in a sunshine day?*

C. Marlowe, *Edward II*

As Naus (1988) não oferecem, em nosso entender, uma estrutura polifónica revolucionária que mereça especial enfoque, visto os procedimentos da paródia e da carnavalização da História serem mais importantes¹¹⁷ do que o estudo do aparato discursivo.

Trata-se de uma reescrita da História, promovendo a anti-heroicização de figuras maiores da História de Portugal, como Pedro Álvares Cabral, Luís Vaz de Camões e Vasco da Gama, Garcia da Orta, S. Francisco Xavier, entre outros, no pós-25 de Abril.¹¹⁸

Deixemos aqui dois exemplos que evidenciam o estatuto subvertido de duas figuras consensualmente positivas, no imaginário colectivo português, e que encontram aqui a sua parodização burlesca:

¹¹⁷ Maria Alzira Seixo (dir.), *Op.cit.*, vol I, pág.152: «(...) Projectando vultos históricos de navegadores, escritores, heróis e missionários a inditosa aventura de retorno dos colonos no pós-25 de Abril de 1974, multiplicando neles as marcas de descalabro e da irrisão (físicas e morais), recorrendo a efeitos de burlesco, de sátira e de rebaixamento camavalescos, inverte ALA o assaz mitificado e glorioso sentido dos descobrimentos portugueses, reescrevendo assim «Os Lusíadas» em modo paródico. (...)»

¹¹⁸ Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto: Campo das Letras, 1999, pág. 293: « (...) Em *As Naus*, a alusão mais ou menos directa ao fenómeno dos retornados no pós-25 de Abril assume um carácter quase épico, na medida em que estes retornados possuem os mesmos nomes dos antigos heróis das descobertas (...).

A colocação de personagens com tais nomes (que imediatamente emergem do inconsciente colectivo português), em ambientes degradados e actuais, não só acentua o carácter irónico da evocação, como desmitifica um período da História nacional que raramente é tratado na sua relatividade histórica. (...)»

(...) O dono, um homenzinho pequenino, de boné à Lenine na calva, respondia ao nome de Nuno Álvares Pereira e fora, na juventude, condestável do reyno e a seguir religioso em São Domingos, antes de se cansar de missas e (...) pedir um empréstimo ao Duque de Bragança, seu genro, adquirir a Boîte Aljubarrota (...) e enterrar-se na mesa mais afastada da porta para observar o escuro, na companhia de um capilé aguado (...).¹¹⁹ ;

«(...) Garcia da Orta morava num último andar de três assoalhadas da Rua do Norte, com uma loja de mercearia ao rés-do-chão e um rebuliço matinal de vizinhos e cachorros desde a praça da estátua. (...) Subimos os degraus a tropeçar nos relentos de jantares de véspera em patamares de costureira, até esbarrarmos numa criatura de roupão com uma dezena de filhos à volta, num rádio (...) a crepitar vozes longínquas, e num velho que dormia numa almofada em pedaços, acossado por caixotes de flores que o estrangulavam numa lenta astúcia vegetal e ocupavam o apartamento inteiro, jogando os móveis, os meninos e o contador do gás, para peitos fora, para os pregões da rua (...).¹²⁰

Atente-se que é pela parodização do condestável e pela utilização do nome de uma batalha decisiva para o curso da História de Portugal que se questiona o seu significado, bem como pela dessacralização de um cientista que, convertido num anónimo empregado de café, tem uma obsessão pelo cultivo de plantas: o enfoque da desmitificação da figura reside no efeito transgressor do legado da personagem referencial – a sua afirmação nos estudos botânicos e medicinais¹²¹.

Assim, pela problemática do questionamento da História, a obra *As Naus* não coloca um desafio, nem constitui um paradigma que herda as tendências dos romances anteriores, no domínio polifónico; neste sentido, o romance citado poderá funcionar como um exemplo emblemático de um romance que goza de um certo isolacionismo face ao restante, anterior e ulterior, desenvolvimento romanesco antuniano¹²².

¹¹⁹ António Lobo Antunes, *As Naus*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2006 [1988], pág. 104.

¹²⁰ *Idem.*, pág. 126.

¹²¹ Maria de Fátima Marinho, *Op. cit.*, pág. 294: «(...) A irreverência provocada pela parataxe e pela colocação de personagens tradicionalmente intocáveis e detentores do espírito nacional (...) em situações ridículas ou hiperbólicas contribui para definir o espírito português, no que ele tem de mais saudosista e arreigado a um passado mítico e, porque mítico, glorioso. (...)»

¹²² Luís Fernando Prado Telles - «Nas trilhas do lobo», in *Novos estudos - CEBRAP* [online], São Paulo, 2009, nº 83 [cited 2009-07-18], pp.219-235.availableform:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010133002009000100014&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0101-3300. doi: 10.1590/S0101-33002009000100014: «(...) *As naus* é uma obra *sui generis*, visto que aposta num caminho diferente de todos os romances anteriores, e que também não será retomado de maneira explícita posteriormente (...), não havendo (...) preocupação de uma instauração de ordem ou estrutura diegética ou à fragmentação da perspectiva narrativa em *Auto dos Danados*.

Na verdade, em *As Naus*, o problemática do narrador (do estabelecimento da voz e da perspectiva narrativas) deixa de ser decisivo, visto que o seu carácter simbólico e alegórico extrapola os limites impostos por tais categorias. (...)»

B) O Ciclo (Trilogia) de Benfica

Os três romances que constituem a trilogia de Benfica (*Tratado das Paixões da Alma*, *A Ordem Natural das Coisas* e *A Morte de Carlos Gardel*) conservam uma autonomia em relação à produção predecessora.

O primeiro factor que contribui para essa autonomia é determinado pela evolução da própria arte poética que o autor foi consolidando (se nos for possível sustentar este paradoxo, pois foi, sem dúvida, uma arte poética singular que, desde *Memória de Elefante*, consagrou António Lobo Antunes e o salientou no panorama literário de então, muito embora com os vícios de aprendiz que gosta de abjurar...), melhor, depurando.

Como dissemos, esta nova arte poética antuniana apresenta, por um lado, uma tendência mais despojada, em termos de estilo (a acumulação metafórica vai-se expurgando, sobretudo, se tivermos em conta os romances iniciais como *Memória de Elefante* e *Fado Alexandrino*¹²³; por outro lado, a própria prosódia do *corpus* textual lupino que, fixando um modelo transgressor relativamente à mancha gráfica, entre outros aspectos, normatiza um modelo ficcional *clássico* do autor, em relação à sua ficção anterior e à demais ficção contemporânea¹²⁴.

Um segundo factor, em estreita conexão com o supra-mencionado, é o progressivo anti-dramatismo, ou melhor, a contenção dramática que imprime às suas personagens. Tomemos como exemplo o que diz João Pereira Coutinho sobre Imre Kertész:

«(...) *Fateless* é o relato pessoal de um adolescente – o próprio autor – que, em 1944, é despojado da vida normal e atirado, primeiro para Auschwitz, posteriormente para Buchenwald. Aquilo que impressiona na prosa de Kertész é o seu radical anti-dramatismo. As frases são curtas. A ironia não abunda. E, mais impressionante ainda, a total ausência de doutrina. O que perturba na personagem de Kertész é a forma como ela procura «normalizar» o Holocausto, encarando a natureza do horror como uma etapa necessária para a prossecução necessária da

¹²³ Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*, pág.196: «(...) uma maior sobriedade no delinear da frase (longa embora, mas nitidamente mais implosiva do que explosiva – isto é, marcando dificuldades e retenções na matéria narrada, assuntos interditos ou situações de explosão incómoda), assim como uma certa contenção metafórica (que refreia irradiações de sentido sem lhe impedir uma constante direcção de analogia disruptiva) (...)»

¹²⁴ *Idem*, pág. 220: «(...) O jogo dos tempos (presente/pretérito), das pessoas (eu/ele), das deixis (aqui/lá; agora/noutro momento), das hierarquias discursivas (maiúscula/ minúscula; intercalação em parêntesis/ discurso em continuidade; travessão, alinhamento), das manchas gráficas (alinhamento/ alínea; translineação/ desalinhamento) e dos tipos (redondo/itálico), cedo empreendido parcialmente, começa a fazer-se sentir agora de forma mais sistematizada e significante. (...)»

vida. Nenhuma digressão sobre a presença (ou ausência) de Deus. Nenhuma hipérbole sobre a brutalidade dos campos (...).¹²⁵

Tal como em Kertész, o que nos espanta no autor de *Boa Noite às Coisas Aqui em Baixo* é a «normalização» do negativo e a ausência doutrinária na/da sua prosa, cabendo ao leitor elaborar um juízo valorativo.

Colhamos um exemplo no romance que nos propomos tratar em seguida, *Tratado das Paixões da Alma*:

(...)- Com que então juiz, viva o luxo, muitos parabéns, animou-se o avô do Homem a espalmar a mãozinha sem entusiasmo no ombro do filho do caseiro. A partir de hoje quando a polícia me pregar uma multa por estacionar mal o carro peço aqui ajuda ao teu rapaz, Silvina. (...)¹²⁶

Note-se que o leitor lê a ironia do avô do Homem – saliente-se a importância fundamental do complemento circunstancial de modo “sem entusiasmo” – como uma humilhação ao filho do caseiro, inaugurando uma questão de classe¹²⁷, salientado pela condescendência do *status* repressor (avô do Homem) face ao *social climbing* das classes inferiores, baseada no esforço e no mérito pessoais.

Refira-se, ainda, que este anti-dramatismo é acompanhado, no entanto, por uma certa “dissolução da crueldade”¹²⁸ que não questiona – *et pour cause*: por estar, justamente, mais neutralizado –, mas potencia esse mesmo anti-dramatismo.

¹²⁵ João Pereira Coutinho, *Vida Independente*, Lisboa, Edições O Independente, 2004, pág.152.

¹²⁶ António Lobo Antunes, *Tratado das Paixões da Alma*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005 [1990], pág., 144.

¹²⁷ Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*, pág. 205: «(...)Este desnivelamento concretiza-se numa questão de classe e numa questão compensatória de poder.(...)»

¹²⁸ Ana Paula Arnaut (ed.), *Op. cit.*, pág.178: «(...) [ALA] Quanto às personagens, noutros livros talvez exista uma dimensão e crueldade (mais do que falta de ternura) que se tem vindo a diluir.(...)» Atente-se que Lobo Antunes fala de livros anteriores a *A Ordem natural das coisas*...

B1) Tratado das Paixões da Alma

*S'il est vrai que nous
ne conduisons pas du même
côté de la route,
il est vrai aussi que nous allons
dans la même voie*

Elisabeth II, «discours lors de
sa visite officielle en France»,
in *Le Figaro*, 1972.

Tratado das Paixões da Alma (1990) apresenta um processo composicional que, em nosso entender, inaugura um filão polifónico em estreito parentesco com a arte musical, ou, se quisermos, procede de uma forma musical que, em si, envolve um *assemblage* de sons (portanto, de vozes), a saber, o *concerto grosso*, género musical cultivado na época barroca.

A intriga deste romance parece ser, relativamente aos romances anteriores, bastante coesa e simplificada: temos, pois, um juiz de instrução chamado a pôr cobro, por via legal, a uma actividade de um grupo bombista, interrogando um dos seus cúmplices, designado por Homem, e com quem, no passado, tinha mantido uma relação de proximidade, durante a adolescência de ambos,

(...) – Como calcula esta instrução não lhe foi atribuída por acaso, convinha-nos alguém que conhece o tipo, que o comovesse, o pusesse a falar com argumentos de infância. (...).¹²⁹,

revelando uma condição de filho dos assalariados (caseiros) dos avós do Homem, na quinta da família, em Benfica.

¹²⁹ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 38.

Muito ao jeito dos romances posteriores – e mesmo anteriores, como *Auto dos Danados* –, a intriga vai ser preenchida (ou contaminada) pelos restantes relatos/vozes das personagens que actuam, quer do lado da rede bombista (o artista, o estudante, o sacerdote, o bancário e a dona do lar de idosos), quer do lado da lei (dactilógrafo, o cavalheiro da brigada) e quer do lado do “passado”, exemplificado no homem do violino que, afinal, é pai do Homem¹³⁰.

Partamos, então, do *déroulement* narrativo para penhorar uma aproximação da enunciação deste romance com o *concerto grosso*: a quase totalidade dos dez primeiros capítulos é constituída pelo interrogatório entre o juiz e o Homem, sendo igualmente contaminada por outras vozes, sem hierarquia entre si¹³¹.

Como tivemos ocasião de ver em outros romances, como *Explicação dos Pássaros*, o interrogatório constitui uma prática de composição romanesca cara a António Lobo Antunes¹³², possibilitando o diálogo, neste caso, entre o acusador (juiz) e o acusado.

Vejamos o início do romance:

(...) Lembrou-se de quando tinha doze ou treze anos, roubava cigarros ao avô, os dividia com o filho do caseiro e se estendiam ambos na relva, a fumar, vendo o céu de Setembro no intervalo das acácias. Sorriu ao repuxo do lago e aos azulejos que separavam o jardim do roseiral, e o Juiz de Instrução inclinou-se de imediato para a frente, de mãos espalmadas numa confusão de papéis:

- O quê?

- Não disse nada, são coisas antigas que me vêm à ideia, não ligue.

(...)

Eles aqui, séculos depois, um a perguntar e outro a responder neste cubículo de polícia atulhado de processos (...).¹³³

¹³⁰ Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*, pág.207:«(...) Mas esta intriga, sem deixar de ser concentrada (isto é, organizada em torno do nó fundamental de eventos que incorpora o diálogo dos dois homens, ocupados pela actividade dos bombistas e, sobretudo, pelas atitudes reactivas de cada um deles perante o passado comum), alarga-se a irradiações colaterais (como (...) no caso do polícia ou do dactilógrafo), através da subjectivização de várias outras personagens, que dão a sua visão dos acontecimentos e recordam igualmente o passado respectivo. (...)»

¹³¹ Cid Ottoni Bylaardt, *Lobo Antunes e Blanchot: O Diálogo da Impossibilidade (Figurações na escrita de António Lobo Antunes)*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, pág. 107: «(...) O início da história propriamente dita é antecedido de um número 1 que engloba dez textos, ou capítulos. A cena preponderante é o interrogatório do Homem pelo Juiz, entremeado de diversas vozes e lembranças da infância e da juventude dos dois: as brincadeiras de meninos, a vivenda do louco do violino, a adesão do homem ao movimento bombista, o suicídio e velório da avó do Juiz, o “ferimento” do Homem, que se fura com a lapiseira para suscitar a piedade dos demais. Como nas outras secções, manifestam-se aqui várias vozes, sem soberania de uma sobre a outra. Todas falam demais, nenhuma tem razão, ninguém se impõe nem prevalece, o leitor se exaspera com a indecibilidade de todos. (...)»

¹³² Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*, pág.197: « (...) A forma racionalizada de apresentar este tratamento é a de um processo judicial, (...)»

¹³³ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 21.

Este excerto é particularmente elucidativo, por um lado, porque permite instaurar duas coordenadas essenciais do romance: uma primeira, onde se misturam dois tempos de enunciação, permitindo contrastar a situação actual de interrogador/interrogado; uma segunda, com o tempo comum dos dois amigos na quinta, em Benfica¹³⁴.

Por outro lado, permite-nos sustentar uma analogia com uma forma musical utilizada na arte barroca a que já aludimos, o *concerto grosso*. Porém, façamos uma explicação contextual do mesmo.

O *concerto grosso* é uma forma instrumental que consiste no contraponto de dois blocos de sons: o *concertino* e o *tutti*.

O *concertino*, sendo executado por um grupo de solistas (dois ou três), ocupa-se dos temas solistas e das passagens de transição.

O *tutti*, segundo bloco de sons, no qual vários instrumentos se ocupam das passagens polifónicas.¹³⁵

Estamos em crer que este *incipit* estabelece, a solo, o *concertino* (o diálogo entre os dois homens), que será, posteriormente, contrastado com as restantes vozes das demais personagens, ou seja, o *tutti*.

Aliás, se seguirmos escrupulosamente as considerações sobre o *concertino*, verificamos que existe um terceiro elemento, plasmando-se na figura do dactilógrafo, o qual acompanha e interfere no relacionamento, por vezes, violento entre o juiz de instrução e o Homem, durante o interrogatório:

(...) – Para lhe ser franco, senhor, já nem sei quem pergunta e quem responde, é uma confusão completa, disse o dactilógrafo, embaraçado, (...) falam ao mesmo tempo, irritam-se, zangam-se, reconciliam-se, (...) uma ocasião o Homem enfureceu-se de tal modo que deu um

¹³⁴ Maria Alzira Seixo, *Op.cit.*, pág. « (...) Interessante também é ver como a actividade do Juiz, que consiste em «interrogar», está aqui indicada em alternância com o «lembrar», esboçando assim a interrogação do presente e do passado como processo de construção do texto(...), enredando o enunciado numa teia densíssima e complicada de pessoas narrativas e de planos temporais espaciais que se com-fundem inextrincavelmente (...)»

¹³⁵ Douglas Moore, *Guia dos estilos musicais*, Lisboa, edições 70, 2001, pp.55-56: « (...) Trata-se de uma composição em vários movimentos em que duas massas de sons são largadas uma contra a outra. Uma, chamada tutti ou *concerto*, é geralmente um grupo de cordas em quatro partes, constituído por violinos, violoncelos e baixos. (...)»

A segunda massa de som consiste num grupo de instrumentos solistas, geralmente três, chamado o *solo* ou *concertino*. Este pode ser constituído por cordas, instrumentos de sopro ou uma combinação de ambos. A essência do concerto é a relação antifonal, uma verdadeira rivalidade entre estes dois grupos. (...)»

A forma mais característica é aquela em que o *tutti* toca o refrão numa sucessão de tons e o *concertino* elabora traços da mesma estrutura melódica ou se ocupa de temas solistas nas passagens de transição. Em todas as suas formas, a progressão ordenada de um tom para outro ou vários e o regresso é o princípio que orienta a música. (...)»

soco na mesa e desatou a gritar, está aí escrito, Hás-de ser sempre um merdas, um saloio, nunca vais passar da cepa torta, minha besta (...)¹³⁶

Ora, neste excerto vemos a introdução de uma terceira voz, no diálogo das outras duas (juiz e Homem), que contempla um desvio ao normal decurso do interrogatório, passando o acusador a acusado e vice-versa.

(...) - Não é tanto assim, contrariou o dactilógrafo sumido no seu piar humilde. Quando começam nestas guerras, (...) o Juiz avisa-me sempre Esteja quieto, Martins, que isto são assuntos pessoais, não é matéria para figurar nos autos, o declarante e eu temos contas antigas para ajustar.

(...)

(...) - Separei-os à força, disse o dactilógrafo, assustado, empurrei-os à cotovelada, acabei por me meter no meio dos dois. Se os interrogatórios duram muito mais tempo matam-se para ali um dia destes. (...)¹³⁷

Atente-se que neste excerto há intervenção directa do dactilógrafo, no contexto do “diálogo” entre os dois homens, portanto, entre o *concertino*, advertindo um dos “solistas” (o juiz) para que os seus arrufos não constem dos autos; o dactilógrafo também intervém, fisicamente, quando a truculência entre os dois atinge o clímax¹³⁸.

Quanto ao *tutti*, ele é, como dissemos, encabeçado pelas outras vozes que se vão organizando no resto da narrativa e que fornecem pontos de vista alternativos, a saber: um polícia, cuja destinatária do relato é a sua ex-mulher, Manuela, o cavalheiro da brigada, Bernardino, o homem do violino (pai do Homem), o artista, o Bancário, o estudante, a dona do lar (companheira do Homem), o sacerdote e, ainda, um sargento que é encarregue de entregar um cheque de cinquenta contos aos pais do juiz, depois da morte deste. Dada a extensão de cada relato, apenas fixamos aqui a sua existência.

Outro aspecto que gostaríamos de destacar é o contraste entre o *concertino* e o *tutti*, mormente na cena da emboscada, no lar de idosos «O meu ninho», onde, por meio de um processo de parodização e de carnavalização – quejando à utilização da metáfora circense, em *Explicação dos Pássaros* –, do universo cinematográfico, se procede à captura do grupo de terroristas, persuadindo o público (idosos do lar) de que, na realida-

¹³⁶ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 81.

¹³⁷ *Idem*, pp. 82.

¹³⁸ Cid Ottoni Bylaardt, *Op. cit.*, pág. 97: « (...) O dactilógrafo, além de copista e comentador, vê-se na contingência de intervir no interrogatório para impedir que o juiz e o Homem se destruam (...)»

de, se tratava de um filme que estava a ser rodado. Este efeito paródico serve para expor o burlesco do “abate” e da “caça” dos elementos da rede bombista¹³⁹.

(...) Vasculhámos quarto a quarto à procura do Homem sempre a tropeçar em velhos, sempre a empurrar velhos, sempre a farejar velhos, (...) o Juiz de instrução estacou de súbito, aflitíssimo, o tenente da Índia pediu, sem ninguém o ouvir, argumentando com a sua experiência asiática, uma arma emprestada, uma mulher que eu conhecia dos retratos da brigada ergueu os braços afastados ascendendo por detrás de uma poltrona e o Serrano despejou-lhe o carregador plop plop plop plop plop plop no peito ao mesmo tempo que os inquilinos se interrogavam, curiosos, Como é que eles fazem para parecer sangue, como é que eles fazem para parecer autêntico? Isto não é cinema, isto não é reinar, gritou o Juiz para os pijamas que aplaudiam (...). A doente da cadeira de rodas solicitava ao filho que a aproximasse dos cadáveres, um adepto perguntou a um tropa em que sala era a estreia, as crianças, divertidíssimas, recolham invólucros de bala da alcatifa. (...) ¹⁴⁰

Note-se que, se nos detivermos nas considerações atrás mencionadas, a propósito do *concerto grosso*, vemos que (aqui) as duas massas de som, o *concertino*, protagonizado pelo juiz, e o *tutti*, protagonizado pelos idosos do lar, estão em contraste ante a aceitação de verosimilhança do artifício cinéfilo, crendo os idosos que as mortes são um artifício “verdadeiro”, instaurando, desta forma, o *nonsense* da situação e o juiz, sabendo que a encenação produz efeitos de uma realidade impossível de ser ficcionalizada, porque o processo em curso é o de uma matança que (ele) sabe ser real¹⁴¹.

Por último, gostaríamos de salientar mais um esquema de recurso à estética musical barroca na organização do enunciado da narrativa.

Segundo Maria Alzira Seixo, esta estrutura do enunciado apresenta-se dividida em prólogo, *corpus* narrativo e epílogo, porque o próprio eixo narrativo deste romance se organiza num processo judicial¹⁴².

¹³⁹ Cid Ottoni Bylaardt, *Op. cit.*, pp.124-125: «(...) O público estabelece um estranho pacto ficcional com as cenas da filmagem (...). (...) A cena cinematográfica acaba superpondo-se à escrita aos olhos do público, pondo abaixo, pelo ridículo e pelo grotesco da situação, o final em que os criminosos são abatidos, malogrando o desfecho, o desbaratamento da rede bombista e a prisão ou morte dos seus elementos. (...)

¹⁴⁰ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp.395-395.

¹⁴¹ Fernando Mendonça, «Recensão Crítica a Tratado das Paixões da Alma», in *Colóquio-Letras*, nº125/126, Lisboa, 1992, pág. 297: «(...) a imitação da realidade é insuperavelmente cómica, pelo ridículo dos terroristas, dos seus gestos, do seu linguajar, o mesmo acontecendo com os agentes e a tropa que organizam o cerco aos terroristas – a melhor maneira de carnavalizar o cerco foi fazer acreditar aos populares presentes que se tratava de um filme. (...)»

¹⁴² Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*, pág. 198:«(...) Este processo judicial a instruir, que constitui o romance, (...) surge enquadrado, ma estrutura do enunciado, por um prólogo e por um epílogo (...)»

Não pretendendo questionar a legitimidade, nem a acuidade dos juízos formulados por esta ensaísta, achamos que esta organização do enunciado é também fruto de uma estruturação musical barroca, a saber, a *aria da capo*.

Antes, porém, um breve excursus: é impossível não considerar este romance como possuidor de uma forte ressonância musical. Lembremos, talvez com uma argumentação mais primária e simplista, que há referências ao homem do violino – pai do Homem – ao longo da narrativa. Alguns exemplos:

(...) E quando escutávamos, mais ou menos às cinco da tarde a calcular pelo voo das cegonhas, os gemidos da afinação do instrumento, tentávamos sem sucesso localizar a varanda donde provinha o som (...).¹⁴³ (sublinhados nossos);

(...) O Juiz de Instrução inclinou-se para trás da cadeira, fechou os olhos, e um pateta privado de raciocínio e de memória, de colete rasgado, surgiu de repente diante de si apertando no sovaco um violino sem cordas (...).¹⁴⁴ (sublinhados nossos);

(...) O violino principiou uma mazurca cujos sons se despenhavam de nota em nota como as contas de um colar quebrado (...).¹⁴⁵ (sublinhados nossos).

Verifica-se, pois, que o som do violino (o violino, *pour cause...*) acompanha toda a narrativa¹⁴⁶.

Ora, esta ligação com a música (que já abordámos na analogia com o *concerto grosso*) também se verifica, logo, no início do prólogo,

(...) Enquanto caminhava, alcatifa fora para os acordeões desastrados do Terreiro do Paço, o Juiz de Instrução sentiu o soalho a inclinar-se como as travessas da Beira, (...)¹⁴⁷ (sublinhados nossos),

e contamina-o a nível do enunciado narrativo, produzindo-se a *ária da capo*:

¹⁴³ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág.36.

¹⁴⁴ *Idem*, pág.91.

¹⁴⁵ *Idem*, pág. 176.

¹⁴⁶ Cid Ottoni Bylaardt – *Op. cit.*, pág. 115: «(...) Um índice exemplar dessa sinfonia desastrada, que se abre com os desajeitados acordeões, é a presença do louco e seu violino, que pontua a narrativa aqui e ali com a sua música insuportável pelo que carrega de descompostura. (...)»

¹⁴⁷ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 18.

(...) *O Juiz de Instrução tocou com a ponta das nádegas no vértice da poltrona que o Secretário de Estado lhe oferecia, acima do Cais das Colunas, da fadário dos acordeões dos cegos e do alcatruz dos cacilheiros, e era a época das vindimas agora, as mulheres, de negro sob a descompaixão do Sol, transportavam os cestos as pipas que os bois levavam ao lagar, o patrão, de chapéu de palha, gesticulava ordens dos socalcos e o doido surgia a grandes passadas (...).*¹⁴⁸

Vemos, aqui, a situação inicial da instrução do processo, com a prévia conversa entre o Secretário de Estado e o Juiz de Instrução.

Encontramos, desta forma e nesta situação, o início do esquema tripartido/simétrico que está subjacente à referida *aria*, com a fixação da melodia numa parte (A).

No corpo do texto, isto é, na parte entre o prólogo e o epílogo, teremos a segunda parte deste modelo musical (B), que desenvolve outro tipo de melodia - o processo de instrução a decorrer, as rememorações dos dois intervenientes e as actividades clandestinas do grupo bombista e posterior dissolução do mesmo, com a morte dos seus membros.

O epílogo fornecerá a terceira parte que se caracteriza por um retorno à melodia inicial (A, novamente), com algumas modificações¹⁴⁹:

(...) *O Juiz de Instrução tinha sonhado com os olmos da infância, em Nelas, quase no extremo da vila, e com os pinheiros cujos ramos se lamentavam como gaiivotas para as bandas de Canas. (...)*¹⁵⁰;

(...) *E ao sentar-se no carro, ao baixar o vidro, ao destrancar o volante, ao rodá-lo para trepar à azinhaga de Almada, um camião, a cuspir vapor, estacou de súbito, assobiando na esquina da rua, (...) três espingardas- metralhadoras nasceram, disparando da furgoneta do Gás, a pasta do emprego tombou-lhe da mão, os vidros do carro explodiram em pedacinhos granulosos, o corpo rodopiou no assento para amolecer na alavanca das mudanças, e quando a furgoneta arrancava para se evaporar no trânsito O Juiz de Instrução notou, ainda, com o que lhe pouparam da cara, a rapariga da trança, de secador em punho, acenando do seu terceiro andar, para o camião ou para ele, um adeus de boneco mecânico.*¹⁵¹

¹⁴⁸ *Idem.*, pp.7-8.

¹⁴⁹ A época barroca e, nomeadamente, a ópera, « (...) forneceu, na ária simétrica, a chamada *aria da capo*, a estrutura que viria a servir de base a praticamente a toda a música que se seguiu, quer instrumental, quer vocal (...)» in Douglas Moore, *Op. cit.*,pág. 34. (sublinhados nossos).

¹⁵⁰ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág.397.

¹⁵¹ *Idem.*, pp.399-400.

Como constatamos, no epílogo, igualmente marcado por uma escrita em itálico que caracteriza estes dois blocos, narra-se, de novo, uma situação vivencial do Juiz, já depois de eliminado o grupo, quando é abatido pelas forças de segurança, confirmando (esta última parte) o parentesco estrutural com a estrutura melómana supra referida.

B2) A Ordem Natural das Coisas

Tenho fotografias que provam
que nunca exististe.

Pedro Mexia, «Blow up»

Este romance, prosseguindo com o tópico negativista¹⁵² e com a referência espacial inaugurada no romance anterior, Benfica, assume capital importância porque inaugura uma vertente polifónica que, não se enquadrando numa abordagem similar do romance anterior (especificamente, com a vertente comparativista musical), surpreende pela forma singular e atípica – por enquanto, até este romance... –, baseada numa noção de confluência de vozes e que provém de duas vozes intermédias, para encontrarem a sua génese numa única.

Este tipo de ocorrência, ainda que de uma forma primária, caracteriza-se por um processo de afunilamento polifónico, cujo estado lavrário/embrionário encontra a sua materialização no romance *Fado Alexandrino*, no momento em que descrevemos a realização vocal dos vários ex-combatentes, cujas vozes, em situação de convívio, convergem para a voz do capitão, locutor (quase) ausente da trama narrativa.

Que tipo de processo é este, então?

Fundamentalmente, um processo, no qual, a presença *autoral*, a este nível da narrativa, ainda *um autor textual*¹⁵³, congrega em si toda a arquitectura polifónica.

¹⁵² Urbano Tavares Rodrigues, «Sarabanda de Luzes e Sombras – Marcas de Esperança e Desespero na literatura do séc. XX» in *Colóquio/ Letras*, ensaio, nº 143/144, Lisboa, 1997, pág. 165: «(...) António Lobo Antunes tem, do *Auto dos Danados* à *A Ordem Natural das Coisas*, uma visão mais desencantada (...) das pessoas, das situações, dos conflitos, que caracterizam a sociedade actual.(...)»

¹⁵³ V. M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1982, pág. 103: «(...) Pela nossa parte, preferimos as designações *autor empírico* e *autor textual*, de modo a ficar bem clara a ideia de que o primeiro possui existência como ser biológico e jurídico-social e de que o segundo existe no âmbito de um determinado texto literário, como uma entidade ficcional que tem a função de enunciador do texto e que só é cognoscível e caracterizável pelos leitores desse mesmo texto. (...) o autor textual não é uma entidade virtual, mas uma entidade que existe efectivamente num texto concreto e no universo do discurso da literatura e cuja voz produz, sob o aspecto formal, enunciados reais, comunicando através deles com receptores reais. (...) o *autor textual*, se é sempre uma entidade imanente ao texto, pode apresentar todavia uma figuração explícita. (...)»

A *Ordem Natural das Coisas* (1992) apresenta, resumidamente, «dez vozes narrativas (...) que dirigem a palavra a alguém, cuja presença é tácita ou imaginária, desenvolvendo uma imbricação de itinerários individuais que reconfiguram um mundo caótico e desconcertante, onde se projectam lembranças, obsessões, amores perdidos (...), uma fantasia de excessos delirantes (...)»¹⁵⁴

Dos núcleos narrativos que constam dessas dez vozes, centrar-nos-emos no que contempla o ex-pide (Ernesto da Conceição Portas) e Maria Antónia.

O ex-pide está ligado ao “livro primeiro” que implica, primeiramente, a narração de um funcionário público que se dirige a Iolanda (uma rapariga que, sendo sua companheira e tendo apenas dezoito anos, o despreza e nunca o ouve). Portas surge como um detective picaresco, que procura pistas solicitadas por um *amigo escritor*, a partir de uma fotografia e que se revelará ser do funcionário Público.

Maria Antónia surge no “livro quinto”, ligada a uma outra personagem, Julieta, pertencente ao núcleo que contempla a narração dos vários elementos da família Valadas (ela própria, irmã das duas personagens mais actuates dessa secção, Fernando e Jorge) que, com ela, termina a narração do romance.¹⁵⁵

Ernesto da Conceição Portas, um dos narradores deste romance, dialoga com um locutor, um escritor ausente da trama narrativa, que lhe solicita informações sobre o paradeiro de uma criança, afinal, o funcionário público.

(...) Palavra de honra que não sei nada, que mania a sua, isto é, espere aí, não se vá embora, sempre pode ser que me lembre de qualquer coisinha se o amigo escritor entrar com a ajudinha para a renda do quarto, (...).¹⁵⁶

Verificamos, na passagem “se o amigo escritor”, a existência desta entidade / locutor que, no entanto, não tem voz narrativa, nem é personagem.¹⁵⁷

Ao fornecer e revelar pistas ao escritor,

¹⁵⁴ Maria Alzira Seixo (dir.), *Op.cit.*, pág.163

¹⁵⁵ *Idem*, pp.163-164.

¹⁵⁶ António Lobo Antunes, *A Ordem Natural das Coisas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010 [1992], pág.21.

¹⁵⁷ Cid Ottoni Bylaardt, *Op. cit.*, pp. 46-47: «(...) Portas, 68 anos, é o interlocutor de um escritor anónimo, cuja voz não se ouve na narrativa. Ele deixa transparecer em sua fala uma concepção de literatura, que para ele é a arte dourada produzida por um ser de grande projecção social (...). (...) sabe que o “amigo escritor” solicita informações sobre a vida do funcionário público que dorme com Iolanda(..)»

(...) A gente os dois, amigo escritor, somos como os rafeiros da cachorra a badalarem o cu Lisboa fora, com a diferença que a mim, gaita, ainda é uma mulher, boa ou má, que me apaixona, ao passo que no teu caso viras-te do avesso para conhecer um gajo que não vale nada, (...) um cinquentão macambúzio a morar na porcaria da Quinta do Jacinto, amancebado com uma miúda diabética, a injectar-se de insulina, que podia ser neta dele, e a sustentar-lhe, com o ordenado que nem entendo como se aguenta até ao fim do mês, o pai e a tia que me mostrou a casa (...).¹⁵⁸

o ex-pide torna-se co-escritor da narrativa, quando incorpora relatos de outras personagens e quando questiona o motivo de interesse do escritor pelas mesmas:

(...) eu, sem compreender, a meditar nisto, amigo escritor, a juntar factos, a largá-los, a juntá-los outra vez, a desconfiar Há qualquer coisa que me escapa, qualquer coisa que não joga, que raio de interesse pode ter o da fotografia, e a diabética, e a Quinta do Jacinto(...).¹⁵⁹

É precisamente quando Ernesto da Conceição Portas toma consciência do carácter ilusório, fictivo, de toda a intriga e da personagem de que é incumbido de investigar,

(...) e de repente, esta manhã, antes de vir ter contigo, estava eu a barbear-me, compreendi e fiquei parado em frente ao espelho, quer dizer, ao pedaço de espelho que lá tenho, com metade da cara cheia de sabão, compreendi, de navalha no ar, que o teu fulano não existe como não existe a noqueira, nem o pai, nem a tia, nem a Quinta do Jacinto, nem sequer Alcântara, nem sequer o Tejo, que me puseste a trabalhar, por duas ou três notas, numa mistificação esquisita, que inventaste este enredo para os teus capítulos(...), que não houve eu, que não há a sandes de presunto que mastigo aqui, sentado, à sua mesa, que também não há você, amigo escritor, não no Campo de Santana (...), mas numa espécie de limbo, a conversar de nada(...).¹⁶⁰ (sublinhados nossos),

que desvenda o processo de escrita¹⁶¹; é justamente com o desmascarar do simulacro¹⁶² que deparamos com a funcionalidade de Portas como co-narrador da história.

¹⁵⁸ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág.55.

¹⁵⁹ *Idem, Ibidem.*

¹⁶⁰ *Idem*, pp.55-56.

¹⁶¹ Cid Ottoni Bylaardt, *Op. cit.*, pág. 53: «(...)A voz da primeira parte, do Ernesto que desvenda o processo da escrita do livro, desaparece completamente após o capítulo 6 do “Livro primeiro”. A construção da escrita é retomada na voz par da última parte, a voz de Maria Antónia, que nem sabe quem é Ernesto Portas. (...)» (sublinhados nossos)

¹⁶² Convocamos o termo na sua acepção Braudillardiana...

No sentido em que narra a história e se apropria das vozes alheias, podemos considerar Ernesto Portas um ente intermédio que agrega as diferentes vozes e que as restitui a um escritor que, repetimos, muito embora ausente da intriga romanesca, as agrupa num momento final.

Este tipo de processo vai ser explorado em romances como *O Manual dos Inquisidores* e, posteriormente, uma mesma contestação vai ser operada em *Ontem não te vi em Babilónia*, em cujo procedimento narrativo se realiza uma análoga objecção: o visado não é um locutor que não participa na narrativa – como é o caso do *amigo escritor* –, mas sim um autor textual e...empírico:

(...) -Não se vai embora você?

impaciente comigo, o seu livro quase no fim visto que dia, guarde os papéis, a caneta e levante as sobranças da mesa onde desenha as letras torcido na cadeira, quatro da manhã graças a Deus, quase cinco, acabou-se, na janela diante da sua uma senhora numa cadeira de baloiço que há-de cobri-lo com o xaile, você não imaginando que a morte uma pessoa real, sem mistério a defender-se do frio, o seu nome

- António

ao mesmo, tempo que um barulhinho no vestibulo, cochichos que o procuram na casa, espreitam o corredor, não o acham, os homens de casaco e gravata junto a si e um martelo, uma pistola, uma lâmina

(quatro horas da manhã graças a Deus, quase cinco)

e não tem importância visto que o seu livro no fim, tantos meses para chegar aqui e duvidando se chegaria de maneira que alegre-se, olhe a janela onde a senhora da cadeira de baloiço

-António

a cobri-lo com o xaile, não consegue ouvir as ondas nem os albatrozes de Peniche(...)

não se consegue ouvir nada a não ser o seu nome

-António

e as páginas do livro que vão caindo no chão(...).¹⁶³

Ainda não é o tempo de analisarmos esta entidade híbrida, mas de procurarmos, numa linhagem diegeticamente evolutiva, o seu parente mais conspícuo, a saber Maria Antónia.

Maria Antónia é-nos apresentada indirectamente por Julieta, a irmã demente dos Valadas e alienada de um normal relacionamento familiar, visto ser fruto de uma rela-

¹⁶³ António Lobo Antunes, *Ontem não te vi em Babilónia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2006, pp.395-396.

ção extra-conjugal, e que também é co-narradora do Romance, mas que, em última análise, tem a consciência de um demiurgo que tutela a sua existência (de papel):

(...) demoliram a minha casa da Calçada do Tojal em cujo sótão, todo o verão, habito, mesmo se na Balaia estou, de frente para Monsanto onde o meu pai combateu, a escrever este livro que alguém terminará por mim e a colocar discos na grafonola de campânula (...).¹⁶⁴

De facto, podemos comprovar essa consciência na expressão “a escrever este livro que alguém terminará por mim”.

(...) sei que morrerei um dia, (...) e comigo morrerão as personagens deste livro a que se chamará romance, que na minha cabeça povoada de um pavor de que não falo tenho escrito e que, segundo a ordem natural das coisas, alguém, um ano qualquer, repetirá por mim do mesmo modo que Benfica se há-de repetir nestes ruas e prédios sem destino, e eu, sem rugas nem cabelos grisalhos, pegarei na mangueira e regarei, à tarde, o meu jardim (...).¹⁶⁵
(sublinhados nossos)

Note-se que, no excerto transcrito, temos a percepção de uma entidade, sublinhada pelo pronome pessoal “eu” que efectivamente fala¹⁶⁶; com este “eu”, correlacionado com a expressão “comigo morrerão as personagens deste livro”, temos a efectivização de uma instância que controla a produção narrativa e movimenta a produção discursiva da mesma, afluindo, ainda que por menção metonímica, toda a enunciação romanesca, postulando-se, desta forma, uma convergência de toda a ocorrência polifónica para a referida personagem.

Em suma, Maria Antónia representa, nas palavras de Maria Alzira Seixo, “a elaboração do livro que lemos”¹⁶⁷ e, por isso, o ponto de composição romanesca que, em *Ontem Não te vi em Babilónia*, será materializado na fusão de um autor empírico-textual:

(...) (chamo-me António Lobo Antunes, nasci em S.Sebastião da Pedreira e ando a escrever um

¹⁶⁴ António Lobo Antunes, *A Ordem Natural das Coisas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010 [1992], pág.287.

¹⁶⁵ *Idem*, pp.289-290.

¹⁶⁶ Paul Ricoeur, *La Métaphore Vive*, Paris, Ed. Du Seuil, 1975, pág. 98 «(...) “je”, c’est celui qui, dans une phrase, peut s’appliquer à lui-même “je” comme étant celui qui parle(...)»

¹⁶⁷ Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*, pág. 233.

livro) (...).¹⁶⁸

¹⁶⁸ António Lobo Antunes, *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2006, pág.465.

B3) A Morte de Carlos Gardel

(...) ainda não há camas só para pesadelos(...)

António José Forte

A Morte de Carlos Gardel (1994), último livro da trilogia, encerra o *ciclo de Benfica* e não só reitera a recorrência a esta geografia, como também prolonga o pessimismo e a ausência de afectos¹⁶⁹, assim como dilata e cessa o processo de depuração verbal que nos tem acompanhado desde *Tratado das Paixões da Alma*¹⁷⁰.

Extremamente inovador parece ser, a nosso ver – com uma evidência líquida –, a existência de uma incorporação musical como motivo e fio condutor da fábula romanesca e da organização enunciativa.¹⁷¹

De facto, a música ocupa um lugar de primazia neste romance, desde logo consubstanciado no próprio título, elencando o nome do célebre cantor de tangos argentino, Carlos Gardel, até à indicação e indexação de cada sequência narrativa, com um tango, correspondendo a um momento de efabulação geral do texto.¹⁷²

No primeiro capítulo, é habilmente introduzido o motivo da música, quando Álvaro está na cama da enfermaria, onde Nuno está internado, afirmando:

(...) e eu, esbarrando no teu colchão de hospital, esbarrando no teu berço, respondi, na esperança de que tenhas sido tu a perguntar, respondi, procurando erguer-te, para te levar comigo, da cama da enfermaria ou da concha de vime

(com um sininho cuja música se desencadeava puxando um cordel)

(...)

¹⁶⁹ Maria Alzira Seixo (dir.), *Op.cit.*, vol I, pág.143:« (...) Último romance de um conjunto de três (...) cujo denominador comum é Benfica, encerra uma fase da obra do autor centrada na problemática da família e da casa, mais propriamente da perda de ambas. Romance sobre a impossibilidade do amor. (...) Todos os intervenientes são anti-heróis num romance sobre a ausência de amor. (...) Abundam os mal-amados e os abandonados.

¹⁷⁰ Diz António Lobo Antunes sobre este livro: «(...)Não tem “gordura”.É um livro seco. (...)» in Ana Paula Arnaut (ed.), *Op.cit.*,pág. 207.

¹⁷¹ Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*, pp. 262-263: «(...) Livro sobre o amor, de certa forma também (embora pelo seu negativo, insuficiência ou impossibilidade), *A Morte de Carlos Gardel* põe deste modo em jogo, no universo da ficção, mais uma vez na obra do escritor, a ascensão e a música. (...)»

¹⁷² *Idem*, pág. 271: «(...) Os tangos de Gardel vão assim constituir-se, não apenas em música(...), mas no pressuposto movimento da dança que implicam, uma movimentação geral da efabulação do texto ao seu ritmo e seguindo a sua marcação (...)»

- Nada, dorme, nada. (...).¹⁷³(sublinhados nossos)

A Música. Carlos Gardel.

Uma das mensagens mais pungentes deste romance associa-se à metáfora que “a morte de Carlos Gardel” proporciona, isto é, por um lado, Carlos Gardel representa “a metáfora do desengano nas vidas eivadas de petrificação e de ensimesmamento, marcadas pela incomunicabilidade afectiva (...)”¹⁷⁴; por outro lado, a reiteração da negação dessa evidência, sistemática e patologicamente enraizada em Álvaro, no seu delírio de ver o cantor num dançarino decadente, Albino Seixas, permite uma evasão, uma fuga face ao descalabro sócio-amoroso a que todas as personagens estão (e estarão) votadas.

É, justamente, dessa *arte da fuga* que pretendemos tecer algumas considerações, remetendo para um universo musical, conforme a expressão *supra* mencionada potencia, na sua polissemia.

Sendo um género musical cultivado durante a época barroca, atingindo o seu expoente com Joahnn Sebastian Bach, com a obra homónima *Die Kunst der Fuge*(*circa* 1742-1750), a fuga é, primariamente,” um desenho polifónico baseado num tema ou sujeito central. Várias vozes, entrando cada uma separadamente com o tema ou a resposta (tema transposto), constituem as características identificadoras deste tipo de música.”¹⁷⁵

Se nos detivermos sobre este romance, podemos ver que existem condições (na polifonia romanesca) que nos permitem entrever um paralelismo com esta forma musical, ao longo da intriga. Assim, quanto ao tema (que no contexto da *fuga* pode incluir dois ou três temas, havendo, no entanto, um tema central¹⁷⁶), verificamos que este poderá ser a agonia e posterior morte de Nuno, sendo glosado pelas várias personagens.

A título exemplificativo, recuperemos algumas falas. Numa primeira, Álvaro, neste excerto (capítulo inicial de «Por una cabeza»), dirige-se para o hospital, para ver

¹⁷³ António Lobo Antunes, *A Morte de Carlos Gardel*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2008 [1994], pág.21.

¹⁷⁴ Maria Alzira Seixo (dir.), *Op. cit.*, vol. I, pág.143.

¹⁷⁵ Douglas Moore, *Op. cit.*, pp. 256-257.

¹⁷⁶ *Idem*, pág. 39

Nuno que está hospitalizado com hepatite: temos aqui, *per si*, a constituição do tema.

(...) relva e arbustos aparados que brilhavam na luz, jardineiros ligando mangueiras rotativas, pardais, um sossego de parque, uma seta vermelha no topo de um mastro com a palavra Urgência em maiúsculas metálicas, e de repente dei-me conta do hospital. (...)

(...)

(...) acabei por descer as escadas enxotando fiapos de nevoeiro e rolos de vapor como enxotei os balões de soro, as botijas de oxigénio e os tubos de borracha quando o teu colchão e o outro colchão do lado direito da enfermaria deslizaram para mim, como enxotei a minha irmã e a senhora de bata que caminhavam comigo no escuro, vi um pulso com o líquido de um frasco a entrar-lhe na veia, (...).¹⁷⁷

Através da focalização de dona Silvina, criada de Raquel, segunda mulher de Álvaro, temos uma primeira variação do tema:

(...) e a menina, coitada, a meter a chave à porta, a atirar o casaco, a estender-se no sofá
- Internaram o Nuno no hospital, Dona Silvina (...).¹⁷⁸

Graça, tia de Nuno e irmã de Álvaro, numa primeira aparição do seu discurso narrativo, está vigilante na agonia do sobrinho, no hospital:

(...) Ao princípio da noite o médico disse a apontar o meu sobrinho
- Mais uma hora se tanto e acabou-se

(...)

O meu irmão de braços curvados como se quisesse pegar-lhe ao colo, como se quisesse levá-lo, e eu preocupada com o coração dele porque não pode emocionar-se, não pode fazer esforços (...).¹⁷⁹

Cristiana, companheira de Graça, alude ao enterro de Nuno:

(...) E depois do enterro viemos directamente para Carcavelos
(eram cinco ou seis da tarde e o Tejo parecia mais de cobalto do que o céu)
a Graça sentou-se na varanda, diante do mar, e quando lhe perguntei se lhe apetecia qualquer coisa, biscoitos, queijo, uma fatia de bolo, respondeu que não com a cabeça(...).¹⁸⁰

¹⁷⁷ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp.13-21.

¹⁷⁸ *Idem*, pp.48-49.

¹⁷⁹ *Idem*, pp.85-86.

¹⁸⁰ *Idem*, pág.125.

Outro exemplo é a narração de Cláudia, mãe de Nuno, dando-se conta da doença do filho e da culpabilização que Graça lhe imputa, por o ter abandonado e ter assumido um namoro com um colega dele, Ricardo:

(...) e a enfermeira como se falasse de um acontecimento remoto, dissolvido no passado, que a ninguém interessava

- O seu filho apanhou uma hepatite nas seringas, tivemos que o ligar à máquina (...)

(...)

(...) e nisto a Graça, de feições transtornadas

- Nós tomamos conta dele, vai-te embora

falando-me como se eu fosse uma intrusa porque na sua ideia o Nuno lhe pertencia, lhe pertencera sempre, envenenava-o contra o Ricardo e contra mim, Achas bem que ela durma com um colega teu, responde-me (...).¹⁸¹

O próprio Nuno, em monólogo interior, no limite da sua enfermidade, alude à doença:

(...) e então quis responder à enfermeira e compreendi que a língua se me prendia aos dentes e às gengivas, e o médico, a observar-me com uma lanterninha

- Não saiu do coma nem vai sair do coma, amanhã previne-se a família(...).¹⁸²

Albino Seixas, dançarino decadente, por quem Álvaro vê, numa alienação, a encarnação de Carlos Gardel, conta como Álvaro obsessivamente lhe presta cortesias e o toma pelo mesmo cantor, destacando, também, a morte do filho:

(...) mas o homem não queria ser artista, não queria ser figurante, não queria empregos nem conselhos, apenas se convencera que Carlos Gardel continuava vivo e em Lisboa, que Carlos Gardel era eu, e esperava-me na rua, encantado, feliz, (...) com um ramo de rosas(...)

(...)

*e não era como os outros, (...) era um doutor em anúncios com uma agência de publicidade, (...) tinha um filho que morrera no hospital, da vesícula ou assim, (...).*¹⁸³

Por fim, após a morte de Nuno (referida por Raquel), Álvaro afasta-se progressivamente de Raquel e da sua vida profissional, mergulhando na evasão, materi-

¹⁸¹ *Idem*, pp. 169-170.

¹⁸² *Idem*, pág. 206.

¹⁸³ *Idem*, pp.297-298.

alizada nas saídas nocturnas, para acolitar “Carlos Gardel” (Albino Seixas):

(...) e o sócio da agência
- Há uma semana que o Álvaro não aparece no escritório, o que se passa com ele?
(...)
e o sócio, num lamento
- Concursos a acabarem o prazo e nós sem caderno de encargos, letras a vencer, os finlandeses à perna, que brincadeira é esta, Raquel?
e eu, apaziguadora
- É a morte do filho, de tempos a tempos vem-lhe o filho à ideia, aguenta um bocadinho que são cismas que passam (...).¹⁸⁴

Como vemos, este tema revela-se central e constitui a essência temática¹⁸⁵ deste livro, fixando o modo como vai gravitar pela narrativa.

Pode haver, na *fuga*, uma proliferação de dois ou três temas incluídos pelas várias vozes.

Como notámos, o tema principal é a agonia e morte de Nuno, *tout court*, mas também podemos incluir dois ou três temas não tão importantes como o principal, ainda assim também interligados com o mesmo – o tema do fracasso amoroso, metonimicamente presente com a referida metáfora de Carlos Gardel e a nostalgia da infância em Benfica.

Tomemos como exemplo a rememoração de Joaquim, avô de Álvaro e Graça, na vivenda de Benfica, em cuja casa os netos cresceram:

(...) Por mim podem levar o que quiserem desta casa que tanto me faz. (...) Levem a porcaria do cão, levem a vivenda (...), levem Benfica desde que me deixem em paz com um baralho de cartas e uma tábua para as pôr em cima. (...).¹⁸⁶

Noutro segmento narrativo, Álvaro recorda-se da Benfica da sua infância:

(...) Na Estrada de Benfica, na esquina com a Calçada do Tojal onde carregavam senhorinhas para uma loja de decorações, o major vasculhava detritos com a bengala junto de

¹⁸⁴ *Idem*, pág.360.

¹⁸⁵ Douglas Moore, *Op. cit.* pág. 39: «(...)O tema da fuga contém a essência da música . Estabelece não só um padrão rítmico e tonal como também fixa o modo de toda a composição. (...)»

¹⁸⁶ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág.23.

uma camioneta sem pneus, a que arrancaram a napa dos estofos(...).¹⁸⁷

Graça, irmã de Álvaro, também a evoca:

(...) a cidade sem nevoeiro agora, clara desde Cabo Ruivo a Belém, não se avistava em Benfica, Benfica não, a avenida Gomes Pereira, a casa que cessara de existir com as suas trepadeiras, o seu silêncio, os seus cheiros, sempre que o desespero cresce penso em Benfica, penso nas cegonhas, penso na mata, penso nos baldios perdidos perto da Escola Normal onde brincava em criança, penso na fábrica de malhas e na estação dos comboios, penso nos loendros e na Alzira a conversar com eles, se eu mencionasse Benfica pode ser que o meu irmão, essa coruja sem fresta de parede que servisse de abrigo, sossegasse, (...).¹⁸⁸

Quanto à presença de Carlos Gardel e da sua música, ela é praticamente onnipresente na narrativa, pelo que só transcreveremos alguns excertos.

Num primeiro exemplo, depois do enterro de Nuno, Cláudia, respondendo a uma pergunta de Ricardo, seu novo companheiro, sobre quem era Álvaro (ex-marido), evoca Carlos Gardel:

(...) - Qual deles foi o teu marido, Cláudia?

e eu a apontar o Álvaro à medida que a minha mãe passava as couves por água e as enxugava num pano

- Aquele

e o Álvaro limpava um disco com a escovinha, colocava-o no prato, premia um botão, Carlos Gardel principiava a cantar, e ele

- Se eu fosse capaz de um grito assim era feliz

(...).¹⁸⁹

Nuno, após a separação dos pais, alude, igualmente, ao famoso cantor:

(...) (não era Gardel que cantava, desde que o meu pai passou a estar comigo aos sábados, no Jardim Zoológico, no cinema, desde que o meu pai começou a interessar-se por mim que Gardel nunca mais cantou) (...).¹⁹⁰

¹⁸⁷ *Idem*, pág.40.

¹⁸⁸ *Idem*, pp. 119-120.

¹⁸⁹ *Idem*, pág. 140.

¹⁹⁰ *Idem*, pág. 209.

Beatriz, prima de Raquel, tenta convencer Álvaro a não se divorciar da prima, porque a mesma está grávida e, apercebendo-se da sua alienação, confronta-o com a realidade:

*(...) e levantei-me da cadeira, e caminhei para o Álvaro, e arranquei-lhe o jornal
(e o meu pai com a cabeça nas mãos
- Sinto-me cansado, filha)
e comecei a gritar e a abaná-lo, cada vez com mais força
- Carlos Gardel não está vivo, percebes, Carlos Gardel morreu, ouve bem o que te digo:
Carlos Gardel morreu. (...)*¹⁹¹

Narração de Raquel, abordando-se o abandono definitivo de Álvaro que, pela afirmação da morte do cantor (pela sua evidência), toma consciência do desengano da sua existência:

*(...) o Álvaro a fechar a mala e a prendê-la com correias
- Vou-me embora, Raquel
(...)
(...) e o Álvaro ,a empurrar a bagagem para o elevador
- A tua prima tinha razão, Carlos Gardel morreu (...).*¹⁹²

Raquel também observa que o juízo lúcido formulado por Beatriz é, no fundo, a hecatombe que dissolve o limbo em que as suas vidas estavam. É a constatação da existência falhada de cada um:

*(...) e então lembrei-me de ela ter garantido que Carlos Gardel tinha morrido, e na sua cabeça Carlos Gardel não era Carlos Gardel, era ela, e o Vasco, e o Monte Abraão, e Queluz, e a vida deles, e de Álvaro, ao ir-se embora, a bater com a mala nas paredes e na cómoda, a dizer-me, do patamar que Carlos Gardel morreu, e na cabeça dele Carlos Gardel não era Carlos Gardel era ele, e a Cláudia, e o Nuno, e o sótão do médico, e a vivenda de Benfica, (...).*¹⁹³

Se a metáfora do carácter ilusório de *A Morte de Carlos Gardel* é uma pista que

¹⁹¹ *Idem*, pág. 324.

¹⁹² *Idem*, pág.330.

¹⁹³ *Idem*, pág.334.

elucida a problemática do conteúdo narrativo¹⁹⁴, a chave para a compreensão da arquitectura polifónica, reside, a nosso ver, na analogia com a *fuga* e com outro aspecto concatenado que visamos abordar, o *contraponto*.

Como vimos, na *fuga* existe um tema central, dado que se trata de uma estrutura polifónica, e também há a resposta ao tema, o *contratema*, definido pelas diferentes vozes, sendo, em alguns casos¹⁹⁵, substituído pelo contraponto (livre).

Parece-nos que o contraponto se encaixa no processo de construção polifónica deste romance, sobretudo, porque se trata de um romance cujas vozes narrativas se constroem sob o signo da *lateralidade*.¹⁹⁶

Atrevemo-nos a afirmar que cada lado (cada ponto de vista enunciativo) constitui uma peça do *puzzle* narrativo que, com a sua versão diferenciada e em contraponto, possibilita o entendimento cabal da diegese.

Se o contraponto é «a combinação de duas ou mais melodias independentes ouvidas em simultâneo»¹⁹⁷, então, se considerarmos que, tal como vimos aquando da explanação da *fuga* no *corpus* romanesco, o tema central é a agonia e posterior morte de Nuno e que as diferentes vozes o actualizam, diferenciadamente, com as suas próprias narrativas, existe, de facto, um contraponto.

Todavia, cremos que, com mais justeza, uma sequência narrativa, «Milonga Sentimental», se organiza sob uma técnica contrapontística, tal como Bakhtine alude, “[des] voix chantant sur le même thème”¹⁹⁸.

Graça e Cristiana não são mais do que um casal, cuja existência se reduz a uma falsa convivência e que, posteriormente, se desagrega, nesta vasta galeria diegética de impossibilidade do amor ou da ausência dele.

Cristiana, emocionalmente insegura, é uma mulher que assume a sua não-existência e a sua carência constitutiva; por outro lado, Graça apresenta-se-nos como aquilo que Jacques –Alain Miller designa por *femme à postiche*¹⁹⁹, uma mulher que foge

¹⁹⁴ O autor afirmou que «(...) Aquele Carlos Gardel decrépito é a chave do livro (...)» in Ana Paula Arnaut (ed.), *Op. cit.*, pág.230.

¹⁹⁵ Douglas Moore, *Op. cit.*, pág. 39: « (...) Em casos em que o tema se basta a si mesmo, o contratema é substituído pelo contraponto livre.

¹⁹⁶ Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*, pág. 259: «(...) Lateralidade não significa, no entanto, neste romance, posição secundária, porque é como se os lados constituíssem o seu próprio arrimo. (...)»

¹⁹⁷ Douglas Moore, *Op. cit.*, pág.257.

¹⁹⁸ *apud* M. Bakhtine, *Op. cit.*, pág.61.

do vácuo, iludindo-se com uma falsa segurança de uma vida auto-suficiente e uma rotina reconfortante, onde assume o papel de rocha protectora e/ ou porta de abrigo. Que, de facto, é, quando acompanha o sobrinho na sua agonia (nesta perspectiva, Graça não é *totalmente* uma *femme à postiche*, o seu carácter protector é central e positivo; mas é-o na sua vida pessoal, obviamente ilusória e nula).

Ora, esta dicotomia entre a mulher frágil/ *femme à postiche* vai ser corporizada por este par, em *contraponto*.

Numa mesma sequência narrativa, é-nos fornecida, em *contraponto*, a sua (de Cristiana e Graça) situação vivencial entre a agonia e a morte de Nuno, abarcando o início e o fim da sua relação.

(...) e eu aqui, com medo da noite, sozinha à tua espera, com medo do rumoroso silêncio sem arbustos que a noite traz consigo, atenta ao assobio do elevador, ao som da chave na porta, à tua voz

- Cristiana

ao teu sorriso. (...)

(...)

e era assim desde que me foste buscar às Olaias (porque Olaias se Olaias não existe, apenas prédios cor-de-rosa e o bairro económico numa crista de terra?) para morar contigo, e a minha mãe, enquanto me ajudavas a empacotar os livros e a fazer a mala

- Vais-te embora, Cristiana?

(...) eu nervosa, sem palavra, e a Graça curvada para a cama cheia de casacos e de saias, a arrumar-me as blusas num saco

- Em Carcavelos a Cristiana fica a dez minutos do liceu, minha senhora, escusa de se levantar cedíssimo para aturar meninos (...).²⁰⁰

Cristiana descreve o início da sua relação com Graça e a ida para o apartamento desta, em Carcavelos, entrevendo desde já, a sua (de Cristiana) insegurança, ao assumir uma relação homossexual, ante a inquirição da mãe (“eu nervosa, sem uma palavra”).

(...) A voz da Graça ecoou muito longe, de mão espalmada no meu ombro

- Não pude telefonar, desculpa, o Nuno está no hospital em coma

(...)

e eu com a língua cheia de limos, com a boca cheia de detritos das ondas (...), eu a procurar sentar-me nos lençóis para impedir que o aspirador me arrastasse consigo

¹⁹⁹ Jacques-Alain Miller, «Des semblants dans la relation entre les sexes», in *La Cause freudienne*, 36, Paris, 1997, pp. 7-15.

²⁰⁰ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp.73-74.

- O mês passado foste levar a Alzira a Castelo Branco, este mês o Nuno resolve internar-se no hospital, explica-me lá qual vai ser a próxima desculpa para não dormires em casa? (...).²⁰¹

O que se descreve no excerto mencionado é a fragilidade de Cristiana, a sua desconfiança face à ausência de Graça e, no fundo, o estilo de vida imposto pela última, conforme podemos ver *infra*:

(...) o silêncio abriu como um espaço vazio que me apressei a ocupar com o meu despeito, a pensar que não gostava de Carcavelos, a pensar que não conhecia aqui ninguém, (...) não podia convidar amigas porque a Graça não queria, não podia ir a jantares de professores porque a Graça não gostava, ouvíamos música, víamos televisão, alugávamos filmes no clube de vídeo(...).²⁰²

Por sua vez, Graça vai expor igualmente, o ressentimento da sua existência e da sua relação com Cristiana, mas a motivação é de ordem contrária:

(...) E então, minutos antes da manhã, o meu sobrinho abriu os olhos e o médico a apontar o ecrãzinho onde o sangue escrevia o seu nome confuso

- Acabou-se

(...)

e ao dar a volta à fechadura, a Cristiana surgia-me aos pulos(...)

- Resolveste tomar o pequeno-almoço em casa, Graça?

(...) eu a suplicar procurando os cigarros

- Cala-te só um bocadinho, Cristiana

e ela a derrubar livros, a pontapear almofadas, a lançar ao chão um cinzeiro óptimo, de porcelana francesa, que herdei da minha avó

- Não tens vergonha, pois não, confessa que não tens vergonha

(...) o cinzeiro em pedaços, eu de cócoras a apanhar os bocadinhos com uma vassoura, (...) a maldizer a vida, a maldizer a triste ideia de morar contigo(...).²⁰³

Por fim, pela perspectiva de Cristiana, apreende-se a dissolução do casal e posterior ida de Cristiana para Corroios, para um apartamento de um colega de liceu:

(...) E depois do enterro viemos directamente para Carcavelos

(eram cinco ou seis da tarde e o Tejo parecia mais de cobalto do que o céu)

²⁰¹ *Idem*, pp.99-100.

²⁰² *Idem*, pág. 100-101.

²⁰³ *Idem*, 111-114.

a Graça sentou-se na varanda, diante do mar, (...)
(...) a cheirar ao que cheiram os mortos, a Graça cujos dedos nos joelhos se assemelhavam
aos ramos dos castanheiros sobre o anjo que lia
- Vai-te embora desta casa Cristiana
(...)
(...) eu a apagar a luz e a estender-me no divã, eu sem conseguir dormir com as camionetas
que passavam, iluminando o tecto, na estrada abaixo, a caminho de Azeitão, eu com saudades da
*paz de Carcavelos, com saudades da Graça (...).*²⁰⁴

Em suma, com este último romance do ciclo de Benfica, temos, com justa propriedade, uma perfeita articulação entre uma polifonia romanesca e uma musical que também Glinka defendia em relação à natureza musical do modo de composição romanesca de Dostoievski, ao afirmar que

(...)Dostoievski transpose, avec une subtilité remarquable, sur le plan de la composition littéraire, les lois musicales du passage d'une tonalité à une autre. La nouvelle se construit sur la base du contrepoint musical. La souffrance morale de la jeune fille déchue, dans le deuxième chapitre, répond à l'affront essuyé au premier chapitre, par l'homme qui lui inflige cette souffrance, mais, en même temps, elle s'oppose par sa résignation, au sentiment d'amour-propre blessé et aigri du héros du sous-sol. C'est cela le point contre le point (*punctum contra punctum*)(...).²⁰⁵

De resto, essa natureza musical na estrutura vocal romanesca é assumida pelo próprio autor quando afirma que

A minha estrada de Damasco foi há dez anos. Estava a ver na televisão (BBC) um ornitólogo inglês a falar sobre o canto das aves. E ele disse que tinha uma estrutura sinfónica. Para o provar, decompôs o canto (que é muito rápido), de modo a torná-lo mais lento. E depois comparou-o com a estrutura das sinfonias de Mozart, de Haëndel, demonstrando que a estrutura é exactamente a mesma. Eu estava a começar o *Tratado das Paixões da Alma* (1990) e por causa disto mudei o livro todo: percebi que o meu caminho era fazer do livro uma peça sinfónica e usar as personagens como se usam os instrumentos (violino, oboé, fagote) (...).²⁰⁶

²⁰⁴ *Idem*, pp. 125-134.

²⁰⁵ M. Bakhtine, *Op.cit.*,pág. 79.

²⁰⁶ Ana Paula Arnaut (ed), *Op. cit.*, pág.306.

C) O Ciclo do Poder

A terceira fase romanesca – que abordaremos agora – é constituída pelos romances *O Manual dos Inquisidores*, *O Esplendor de Portugal*, *Exortação aos Crocodilos* e *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*, prolongando temas, estilos e composições do ciclo anterior²⁰⁷.

Em certa medida, podemos ser levados a pensar que (e a hipótese é tentadora, mas não totalmente fidedigna) a obra do autor de *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?* utiliza um procedimento aplicado por Balzac, na sua *Comédie Humaine*, a saber, o sistema de *retour de personnages*²⁰⁸.

Muito embora não logremos encontrar, à *la rigueur*, o referido sistema, na medida em que as personagens não transitam de uma obra para outra em diferentes estádios de evolução romanesca (apresentando-se autónomas, como por exemplo, a personagem Rastignac que, em *Le Père Goriot*, inicia a sua aprendizagem mundana, em Paris, e, noutras obras, como *La Maison Nuncigen*, já o encontramos em plena ascensão finaceira, ou seja, numa etapa evolutiva diferente da sua vida romanesca), há uma manifestação pálida do referido sistema na personagem do “homem do violino” que, como sabemos, aparece largamente difundida no *Tratado das Paixões da Almas* e é referida, episodicamente, em *A Ordem Natural das Coisas*:

(...) um pouco mais adiante (...) situava-se a vivenda onde um homem barbudo tocava violino, retalhando o instrumento em gemidos cruéis.(...).²⁰⁹ (sublinhados nossos)

Entendendo, portanto, o autor a sua obra como um *continuum*,

(...) Tenho a sensação que formam um contínuo. (...) Tinha a ilusão de que estava a fazer livros muito diferentes uns dos outros e, no entanto, é como se formasse um único livro dividido em capítulos, e cada capítulo fosse um livro *per si* (...).²¹⁰

²⁰⁷ Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*, pá.281: « (...) A verdade, porém, é que os processos de escrita e de composição aqui empregues se apresentam muito ligados aos dos três livros anteriores, habitualmente encarados como a “trilogia de Benfica”, sendo que os que agora consideramos se manifestam preferencialmente como uma espécie de afinação e técnicas e procedimentos anteriores, cuja execução nos vai no entanto surpreender pela alteração das estruturas romanescas, pelo lugar e voz dos enunciados, assim como pela temática e pela rede figurativa(...)»

²⁰⁸ *Apud* G. Lucács, *Balzac et le réalisme français*, Paris, François Maspero, 1973.

²⁰⁹ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 39

²¹⁰ Ana Paula Arnaut (ed.), *Op. cit.*, pág. 475

este ciclo funciona como um espéculo, reflectindo um *duplo* dos ciclos anteriores: a título exemplificativo, vemos que o patriarca Diogo de *Auto dos Danados* tem, neste ciclo, o seu correspondente (ainda mais sádico...) em Francisco (*Manual dos Inquisidores*), o grupo terrorista de *Tratado das Paixões das Almas* tem o seu correspondente feminino (diferindo o seu *modus operandi*, sem dúvida!) em *Exortação aos Crocodilos* e, com o *Esplendor de Portugal* e *Boa Tarde Às Coisas Aqui em Baixo*, temos o *eco* colonial e pós-colonial de romances como os *Cus de Judas* e o *Conhecimento do Inferno*.

Desta forma, parece-nos que o juízo do historiador Vasco Pulido Valente,

(...) José Saramago é uma derivação da literatura da América Latina. É uma prosa admissível nas Caraíbas ou num português que tivesse vivido a vida inteira nas Caraíbas. Mas assim não faz sentido nenhum. O Lobo Antunes é um escritor. Não me interessa nada, mas é um escritor. Ele publica constantemente. Se tivesse escrito quatro ou cinco livros talvez tivesse sido um grande escritor. Aquilo acaba é por ser uma pasta. É como a Agustina. É uma literatura que acabrunha, sem caminho. Sem... sem... sem... Eu ia dizer a coisa mais horrível: sem forma. (...) ²¹¹,

não é forçosamente depreciativo, se tivermos em conta que os romances antunianos são passíveis de uma leitura autónoma – porque (convém sublinhar) não deixam de ter uma identidade própria – mas, também, são passíveis de ser lidos num (ou o) único livro, donde possam oferecer uma concepção de “repetição”.

Por último, visando em particular este ciclo, achamos que o mesmo se enquadra nas considerações do antropólogo Marc Augé, no seu livro *Les Formes de l’oubli*, quando defende que há três formas de encarar o esquecimento (muito embora a terceira não contemple o panorama lupino...): o *regresso*, onde se tenta reencontrar o passado como *paradise lost* (caso de Francisco, em *Manual dos Inquisidores*, e Isilda, em *Esplendor de Portugal*); a *suspensão*, onde se tentam criar condições para viver e redescobrir o presente, isolando-o de acontecimentos pretéritos e ulteriores (caso de Clarisse ou de Simone, em *Exortação aos Crocodilos*) e o *recomeço*, cujo fito é o de encontrar o futuro e esquecer o passado, criando condições para que esse mesmo Futuro seja exequível (em certa parte, Carlos, em *Esplendor de Portugal*, quando afirma querer esquecer África e quando deseja cear no Natal com os seus irmãos, após um interregno

²¹¹ Carlos Vaz Marques, «Entrevista a Vasco Pulido Valente», in *Ler*, nº82 (Julho-Agosto), Lisboa, 2009, pp-15-20.

de 15 anos, não conseguindo de todo, curar *as suas feridas de guerra Africana*).²¹²

²¹² *apud* Marc Augé, *Les Formes de l'oubi*, Paris, Payot, 2001.

C1) O Manual dos Inquisidores

*Quel malheur (...) que Dieu
ne se soit pas borné à la peinture
des paysages(...)*

Marguerite Yourcenar, «La Tristesse
de Cornélius Berg»

Recuperando temas, motivos e processos composicionais do ciclo anterior, (o de Benfica), *O Manual dos Inquisidores* (1996) apresenta uma estrutura polifónica onde existe, igualmente, um confronto de vozes *em bloco* que, conforme vimos no ciclo predecessor, gera uma analogia com a forma musical do *concerto barroco*²¹³, convertendo-a, assim, numa obra neo-barroca.²¹⁴

Este romance retoma a questão do poder, centrado na figura de Francisco, ministro de Salazar, e da sua consequente perda, mediante a revolução de 25 de Abril de 1974.²¹⁵

Toda a intriga romanesca se fundamenta em torno desta personagem, estando os restantes relatos, directa ou indirectamente, ligados a ela²¹⁶

Ora, é justamente desta ligação de poder, de lugar de primazia dado a Francisco e de gravitação, mais ou menos explícita, das outras personagens em seu torno, que pre-

²¹³ Para a noção de *concerto barroco*, ver as considerações feitas no ciclo anterior.

²¹⁴ Luiza Minneman Conrado, «Multiplicidade de vozes e ironia em O Manual dos Inquisidores, de António Lobo Antunes», in *Tessituras, Interações, Convergências (XI Congresso Internacional da ABRALIC)*, São Paulo, Julho, 2008, pp. 13-17: «(...) Se por um lado, a polifonia impressiona, por outro, a reafirmação do estilo sinuoso e fragmentado, que favorece inclusive uma análise acerca dos aspectos barrocos na obra, merece ser investigado com mais profundidade(...)»

²¹⁵ Maria Alzira Seixo, *Op.Cit.*, pág. 285: com o 25 de Abril, assiste-se à «(...) quebra consequente dos privilégios de que Francisco (...), ex-secretário de estado, desfrutava junto do Governo, e em função dos quais (...) aterrorizava familiares e subordinados(...)»

²¹⁶ *Idem*, pp-285-295: «(...) O Manual dos Inquisidores é assumido pela figura do pai, após a partida da mulher, através de uma composição marcada pelos traços da dominância rural (tipo “senhor da terra”, muito embora a quinta se situe perto de Lisboa, em Palmela) e do poder político (ex-membro do Governo com aspirações a promoção prestigiante, amigo pessoal de Salazar com quem se visita, detentor de influências determinantes sobre personalidades de chefia), conservando uma rusticidade de aparência que o faz aparecer aos olhos dos outros entre o ridículo, o sinistro e o simplório e, sobretudo, cultivando com as empregadas relações sexuais de assédio banalizado e regular (nomeadamente, com a cozinheira e com a filha do caseiro) e mantendo amálias aos olhos do público de acordo com o nível social que lhe interessa vê-as situadas (...).

(...) Em cada relato encontramos três sub-relatos (ou talvez melhor: o mesmo relato da personagem, mas tripartido) em alternância com “comentários” de personagens que esta orgânica de acentuação elocutiva apresenta como adventícias – muito embora possam ser consideradas personagens principais, como Odete, Sofia, Pedro e, sobretudo, Isabel, e que no fundo se aparentam, na sua orgânica discursiva, aos relatos, já que de um mesmo relato englobante participam (...)»

tendemos ilustrar a relação musical como componente essencial na *organização* discursiva (como sempre, polifónica) da presente obra.

O Poder. Paradigmaticamente expresso numa fala charneira de Francisco – ainda sob vigência do Salazarismo –, é retrospectivamente narrado pelo filho deste, João:

(...) -Faço tudo o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que se saiba quem é o patrão.

o meu pai de mão aberta na nuca da filha do caseiro, uma adolescente descalça, suja, ruiva, suspensa das tetas das vacas acorada num banquinho de pau, a filar-lhe o cachaço e a obrigá-la a dobrar-se para a manjedoura sem largar os baldes do leite, o meu pai outra vez escarlata a esmagar-lhe o umbigo nas nádegas, de cigarrilha acesa apontada às vigas do tecto sem que a filha protestasse, sem que o caseiro protestasse, sem que ninguém protestasse ou imaginasse protestar, (...).²¹⁷

Note-se aqui a dominância sexual machista do “senhor” da terra que, despoticamente, trata as criadas como verdadeiros *mujiques*, sem que as mesmas tivessem, sequer, direito à sua integridade física.

Assim, este discurso despótico vai ter as suas cambiantes e /ou *variações*, numa perspectiva explorador/explorado, nas personagens Sofia (nora de Francisco) e Pedro (tio de Sofia), o qual irá ter uma relação furtiva com Isabel, mulher do ministro, causando o seu abandono do lar, na quinta de Palmela.

Trata-se, verdadeiramente, de um *compasso ternário*. Vejamos:

(...) eu tinha um pobre só para mim às quarta-feiras, (...) e após a morte do meu pobre ofereceram-me um pobre mais novo que durasse mais tempo, saudável, ainda sem tosse, baptizado e com vacinas em dia(...), que tive de mandar embora (...) e de me queixar da sua falta de educação nas noelistas porque caí na asneira de lhe dar dez escudos e ao recomendar-lhe

- Agora veja lá se não gasta isso tudo em aguardente

respondeu-me malcriadíssimo a virar e a revirar a moeda

- Claro que não menina claro que não fique descansada que vou direitinho ao stand e compro um Alfa Romeo

o que me ajudou a perceber que os pobres não sabem colocar-se no lugar deles, ou andam tuberculosos, a atirarem-nos bacilos à cara, ou ficam insuportáveis, danados por serem pobres(...).²¹⁸

²¹⁷ António Lobo Antunes, *O Manual dos Inquisidores*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005 [1996], pág.15.

²¹⁸ *Idem*, pág. 69.

O discurso de Sofia, uma mulher fútil de Cascais, veicula, igualmente, uma visão ideológica do *status quo* de poder (uma relação feudal tingida de filantropia oca). Menos incisivo, menos brutal (pelo menos, na aparência) do que o discurso de Francisco, pois o poder da mesma não é o de um efectivo poder terratenente, com ligações directas às altas esferas do poder corporativista – lembremo-nos de que Francisco está implicado directamente, na morte do general Humberto Delgado –, o seu discurso não deixa de ser menos nocivo.

(...) até que uma noite uma das minhas cunhadas me acordou aos berros como se a estrangulassem

- Os russos tomaram Portugal Sofia se a menina não acredita ligue o rádio

(...)

e nessa mesma noite, apesar de Maio, apesar do calor, vestimos casacos de peles uns por cima dos outros, pusemos nos dedos todos os anéis que conseguimos, enchumaçámos os soutiens de libras de ouro e de colares, apertámo-nos em dois Mercedes pesadíssimos de malas com terrinas da Companhia das Índias e castiçais italianos, só descansámos em Madrid, aterradas, esfomeadas, sem saber o que fazer, e no entanto ninguém nos obrigou a parar durante a viagem no Alentejo nem homens de gorro de astrakan e botas de bailarinos caucasianos a tocarem balalaika e a vigiarem a estrada, (...) acabámos por desembarcar em Badajoz que ao menos conhecíamos de comprar caramelos, por regressar a Cascais a sufocar nos anéis e nos casacos e onde o jardineiro, a cumprimentar-nos numa alegria desdentada

- Boa tarde meninas

regava as plantas do jardim como se nada fosse (...) e quando o embaixador americano convocou os bolcheviques, lhes passou um raspanete em forma e mandou que nos deixassem em paz os meus tios e o senhor prior que voltou a tomar conta dos pobres (...) outra vez humildes, respeitadores, domesticados, outra vez na ponta da unha (...).²¹⁹

É precisamente pela parodização de um discurso que até hoje subsiste – atente-se em “(...)outra vez humildes,(...) domesticados(...)” (o adjetivo “domesticados” aponta para um reequilíbrio, para um regresso às assimetrias sociais vigentes no período ditatorial) – que conseguimos desmontar o alcance paradigmático da crítica: a ilustração pungente de um discurso, como dissemos, de elites dominantes²²⁰.

²¹⁹ *Idem*, pp.72-74

²²⁰ De notar que Maria Filomena Mónica faz uma saborosa descrição, nas suas memórias, sobre a displicência caritativa com que eram encarados os pobres pelas classes economicamente favorecidas: «(...) A certa altura, o colégio organizou algumas visitas das alunas a um bairro social miserável que ficava perto do estabelecimento. Na rua situada em frente do Liceu Francês, perto do viaduto Duarte Pacheco, cada uma de nós possuía os “seus” pobres, a quem competia amparar. (...) A presença de pobres era tão frequente que se tinha tornado invisível. (...)» in Maria Filomena Mónica, *Bilhete de Identidade (Memórias 1943-1976)*, Lisboa, Aletheia Editores, 2005, pp-130-131.

Pedro, tio de Sofia, representante da alta finança do pré e pós-revolução, por meio de uma apropriação ilícita da quinta de Francisco (que extorque ao filho, João, sob pretexto de ver o seu império ressarcido dos pretensos desfalques na sua companhia de seguros), também utiliza um discurso que pode ser encarado como, segundo afirmámos, uma variação do mesmo discurso despótico.

(...) criarmos postos de trabalho na margem sul e ajudarmos a melhorar o turismo e economia do país apesar da maneira inconcebível como nos trataram em Portugal a seguir à revolução, crucificados, enxovalhados, presos sem julgamento nem culpa formada nem direito a um advogado que pusesse os pontos nos is numa cela em Caxias com ralé do piorio, (...)

(inquieto com essa parvoice da democracia e preocupado com a independência dos pretos já que a única coisa para que esses macacos servem é arreganharem o dente, satisfeitíssimos, nos calendários das Missões, agora independência por amor de Deus não me façam rir) (...)

(...) e o fuinha, (...) a avançar para mim de braços em ângulo de gafanhoto como se fosse devorar-me

- Não te convenças um segundo que vais continuar a explorar a classe operária

(...) como eu costumo dizer o que torna difícil fazer desta terra uma terra civilizada é o amor dos portugueses pela porcária (...), de modo que

pergunto eu

como é possível haver democracia, o meu voto valer o mesmo que o de um sujeito amancebado com uma megera que dá dois beijinhos em lugar de um e me pergunta

- Tudo bem?

(...) na minha opinião a grande asneira do Salazar foi ser tão ingénuo que consentiu que essa gentinha, as Fernandas, as Fátimas, os Vítor Manuéis, os Carlos Albertos, enriquecesse, comprasse andares no Cacém, entrasse na Universidade, entrasse no Exército e o resultado, pudera, aí está, cartões dourados, engarrafamentos, Telheiras e partidos políticos, os comunistas quase a tomarem conta disto, (...).²²¹

Repare-se que no discurso de Pedro, face à evolução de Portugal, continua um sistema segregacionista, o qual, igualmente sob mercê da paródia, é premeditadamente mais flagrante quanto ao seu alcance pragmático; enquanto que o discurso de Sofia pode ser censurável – e é, *for sure* – por corporizar uma ideologia imobilista, a personagem, *per si*, não traduz mais do que uma mulher, cuja vacuidade existencial é o único e grande denominador actuante, o discurso do seu tio é mais flagrante pela sua crueza efectiva (veja-se as suas opiniões sobre os “pretos” e sobre a “genticinha”): no fundo o

²²¹ *Idem*, pp. 97-102.

que perturba o leitor, quando confrontado com este excerto do discurso de Pedro, é o facto de a sua verosimilhança poder ser incomodamente...real.

Sublinharemos, ainda, um aspecto que nos parece pertinente neste discurso: note-se que a sua estratégia de poder (e, consequentemente, o seu discurso) não visa somente a “gentinha”, como depreciativamente caracteriza, mas também incide sobre a sua própria classe (família), quando os ludibria para deter todo o património da família:

(...) eu em Caxias a lutar pela família para que a minha mulher e as outras mulheres da tribo continuassem a gastar fortunas em cabeleireiros e terrinas e os idiotas dos meus filhos e dos filhos dos meus irmãos enfiassem no nariz cocaína suficiente para não virem ao escritório aborrecer-me com ideias e projectos de empresas, nem desatarem a contar acções e quererem tirar-me o lugar como eu fiz ao meu velho assim que me cansei de ser verbo de encher e de ver numa dor de alma o crédito a apodrecer parado, (...).²²²

Tal como na peça de Shakespeare, *Othello*, Pedro funciona como Iago: não é uma personagem *venenosa*, mas o próprio veneno.

Se a trindade supracitada opera como um *concertino* (mais uma vez, convocamos os termos constituintes do *concerto barroco*), a classe dos explorados vai ser preenchida pelo *tutti*; em todas estas personagens há um denominador comum, conforme observou Eduardo Prado Coelho, na recensão crítica ao romance: são personagens toldadas pelo medo²²³ e, consequentemente, sofrem represálias do poder despótico vigente, neste caso, as que estão ligadas a Francisco.

Por uma questão de (nossa) economia narrativa, convocaremos as passagens paradigmáticas que logramos achar pertinentes (a nosso ver, este *contra-poder* é corporizado por Odete, a filha dos caseiros, Titina, a governanta, Milá, amante do ministro – que nela idealiza a figura da sua mulher, Isabel – e Tomás, entre outros):

(...) e nisto um som de botas no cimento encharcado, um cheiro a cigarrilha a enjoar-me, a palma do senhor doutor apertando-me a nuca

- Não tenhas medo rapariga
e eu encolhida de medo (...)

(...) o senhor doutor repimpado num saco de sementes mirando-me sem dizer nada ou observando a espuma que fervia nos baldes e eu sem coragem de pedir-lhe

²²² *Idem*, pág. 103.

²²³ Eduardo Prado Coelho, «O mistério das janelas acesas», in *Público*, Lisboa, 2 de Novembro, 1996, pág.12: «(...) Todas as personagens têm medo, são seres aflitos e acossados, são animais perseguidos. (...)»

- Largue-me
sem me atrever a pedir-lhe
- Vá-se embora (...)

o nevoeiro do estábulo, cones de estrume na urina e na palha, o senhor doutor dobrou-me para a frente, encostou-me a uma viga em que dormiam rolas e as placas do telhado estremeceram procurou-me no vestido achou perdeu-me tentou achar-me de novo, (...).²²⁴

O que sobressai neste excerto é o realismo com que Odete, filha dos caseiros de Francisco, narra a sua passividade ante a investida do patrão, cujo eco (censurável, sem dúvida) encontramos num aforismo dito pelo tenente, em os *Cus de Judas*:

(...) Sopeira em que o patrão não se ponha nunca chega a criar amor à casa (...).²²⁵

Falando, ainda, de passividade, não é de todo extemporâneo referir que a citada cena se contextualiza num ambiente de bestialidade (“ (...) eu sem coragem de pedir, (...) sem atrever a pedir-lhe (...)”), na qual Odete, reiteramos, pela sua passividade, é encarada como um animal, por Francisco; a título de complementaridade, refira-se que Paulo de Medeiros, num artigo intitulado “Politics of Identity”, a propósito de um texto de Kafka, “Ein Bericht für eine Akademie”, no qual a personagem central é um macaco (Rotpeter), esclarece:

(...) One should take care to not that Kafka preserves voice, speaking, language, as the border between the animal and the human. It is only after Rotpeter in a human voice says hallo that he his admitted into the human community. Until then, even though he had been given a name, it was a name, which was forced on him and served as a reminder of his capture and physical torture, so that the name in a sense, instead of providing for an identity merely reflected the inscription of violence on his body. And even though he could copy some of the actions of the crew and indeed, seemed more civilized than them, he was still classified as completely other, as animal. (...).²²⁶

Noutra passagem, Milá, amante do ministro, explicita, claramente, a sua prostituição em troca de desafogo económico, proporcionado pelo poder monetário e social de Francisco:

²²⁴ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp.30-33.

²²⁵ António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004 [1979], pág. 43.

²²⁶ Paulo de Medeiros, «Politics of Identity», in *Corpo e Identidades (Cadernos de Literatura Comparada 3/4)*, Porto, Faculdade de Letras, 2001. Pág. 71.

(...) - Dá outra beijoca ao teu patinho adorado dá-lhe outro abraço não sejas tímida Milá o patinho adorado a instalar-se à mesa para me endossar um cheque que a minha mãe atenta aos zeros e a dar-me pontapés cúmplices, a espreitar-lhe sobre o ombro, a apoderar-se do cheque, a vincá-lo com o polegar e a prendê-lo na blusa de cerimónia transparente e preta que enfurecia o porteiro (...)

(...)

- Se tivesses sido um bocadinho mais terna com o ginja escrevia-te aqui o dobro Milá mais beijo menos beijo o que é que te custava?

e portanto não era bem gostar do senhor ministro, sentir saudades, sentir desejo, perder o apetite, ficar horas esquecidas armada em parva a contemplar a parede, apetecer-me vê-lo, sorrir se sorria, achar piada a tudo, era morar num andar como nos filmes, oferecerem-me gargantilhas, conta na massagista e chinelos de actriz por duas ou três horazitas, (...).²²⁷

Refira-se que, aqui, Milá, amante do ministro, explicita, claramente, a sua prostituição em troca de desafio económico, proporcionado pelo poder monetário e social de Francisco.

(...) o senhor ministro que no Cais das Colunas, livre da pata-choca e diante do Tejo, recuperava zanga, autoridade e desdém

- Quero que acompanhes a polícia a Espanha para prender o general (...)

(...)

e o senhor ministro, (...) chamando-me ao gabinete diante do senhor major que lhe mostrava documentos, fotografias, cartas

- Acompanhas no meu lugar a polícia a Espanha para prender o general (...).²²⁸

Novamente, no excerto convocado, assistimos à indigitação de Tomás, *chauffeur* do ministro, para participar no assassinato do general (Humberto Delgado); esta cena também é exemplarmente significativa do poder, visto Tomás obedecer, sem questionar, à ordem verberada por Francisco.

Gostaríamos de sublinhar, por último, no atinente à presença da música na organização discursiva, que já Maria Alzira Seixo menciona a presença desta arte neste romance, no entanto, a ensaísta refere-a concatenada com o tempo²²⁹, dissertando sobre

²²⁷ António Lobo Antunes, *O Manual dos Inquisidores*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005 [1996], pág. 303.

²²⁸ *Idem*, pp.336-337.

²²⁹ Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*, pág. 292:« (...) A relação da música e o tempo pode estabelecer-se em função do carácter “actual” que um som sempre adquire, mesmo na sua remissão ao passado, ao contrário da imagem, que, se não for objectual, se fica pela representação psíquica que a reduz ao pensamento, sempre singularizado e difícil de partilhar. Por isso, a nosso ver, os rumores das árvores são tão frequentes neste livro, (...) assim como o motivo dos cães, que neste livro regressa em força (...)»

o motivo da música como uma característica pertinente no autor de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*.²³⁰

No entanto, pensamos que a referida ensaísta trata a questão a um nível diferente do nosso, visto que não o articula com a forma musical barroca a que fazemos alusão.

Um segundo aspecto que gostaríamos de analisar e que achamos particularmente relevante nesta obra, mas não novo – tendo em conta a abordagem que fizemos aos romances anteriores –, é a ocorrência de uma *polifonia invertida*, que não mitiga a presença de uma normal polifonia, conforme se ilustra:

(...) dei com a cozinheira estendida de costas no altar, de roupa em desordem e avental ao pescoço, e o meu pai escarlate, de cigarrilha na boca e chapéu na cabeça, segurando-lhe as ancas a olhar para mim, sem surpresa nem zanga, e nesse domingo depois de responder aos gritos ao latim do padre, à frente do caseiro, da governanta, das criadas, o meu pai a acender cigarrilhas durante a comunhão

(o vento remexia as dalias secas e os eucaliptos do pântano, que aumentavam e diminuía segundo o respirar dos limos)

chamou-me ao escritório da janela para a estufa das orquídeas e o sopro do mar

- *Oxalá a sua esposa não se atrase senhor engenheiro senão o juiz marca-nos o divórcio para as calendas gregas*

(e contudo não se viam gaivotas, não se vêem gaivotas deste lado da serra)

e levantou-se, contornou a secretária, tirou o isqueiro a gasolina do colete e pousou-me a mão aberta na nuca no gesto com que avaliava os borregos e as crias do estábulo

- Faço tudo o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que se saiba quem é o patrão. (...).²³¹

Nesta cena vemos a rememoração de João, filho de Francisco, durante a sua infância, lembrando-se das atitudes lúbricas do pai, cruzada com a situação actual de divórcio, donde a intromissão elocutiva do advogado e de seu pai, respectivamente.

Quanto à existência da *polifonia invertida*, a mesma é fundamentada pela presença de um locutor, o “inquisidor”²³² (donde a forma composicional de inquérito a

²³⁰ Maria Alzira Seixo, *Op.cit.*, pág. 290:« (...) O motivo da música, tão frequente na obra de António Lobo Antunes, e que, como um leitmotiv, identifica personagens e emoções e pratica mesmo o entretecer das suas atitudes, ocorre neste livro através do piano (como em vários outros, desde *Explicação dos Pássaros* a *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*), prolongando a voz de Carlos Gardel e do delírio de Nuno do romance anterior, as áreas de ópera de *A Ordem Natural das Coisas*, o violino de *Tratado das Paixões da Alma*, etc, numa série que se inicia com a canção de Paul Simon de *Memória de Elefante*, prolongada na Quarta Sinfonia de *Os Cus de Judas* e incisivamente enfatizada com o *Bolero* de Ravel no primeiro dos romances agora citados, e onde curiosamente a música (quer o piano quer o *Bolero*) fazia parte de cenas de teor grotesco muito acentuado – quer no episódio da morte da avó, quer no episódio final do suicídio de Rui S., comunicado como um espectáculo de circo e music-hall (algo de semelhante acontecendo, também, mas numa perspectiva mais comunitária do que individual, em *Auto dos Danados*, fazendo parte da música da romaria local). (...)»

²³¹ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp. 14-15.

que Lobo Antunes nos tem vindo a habituar), para o qual todas as vozes confluem, elaborando um *regresso* (no sentido que Marc Augé atribui a este conceito) e desvendando o seu passado (ou não...). Vejamos:

(...) Está bem pronto se você afirma que sim eu acredito só não percebo porque é que o menino João há-de dizer coisas horríveis do senhor doutor para mais com o feitio dele e ainda vivo a poder recuperar do ataque sabe-se lá (...).²³³

Saliente-se que, neste passo onde se inicia a narração de Odete, o momento de comunicação é realizado por “você”, assegurando a existência de um “ele”, para o qual a enunciação (de Odete) converge.

(...) e o advogado que esse sim me ficou com a mobília e as prendas de casamento na conta que me apresentou a seguir ao divórcio, se quando terminar este livro lhe apetecer escrever um romance de advogados traga o gravador, vamos para um sítio calmo, uma estalagemzinha no norte, eu dito-lho num fim-de-semana do primeiro ao último capítulo e sobeja imenso tempo para visitar Guimarães e brincar às escondidas ao castelo que aos trinta e três anos, não vai acreditar mas é verdade, continuo menina, (...).²³⁴

Lina, a terapeuta ocasional e companheira de João, está em perfeito contexto comunicativo, passando, abruptamente, da narrativa das peripécias do seu divórcio, para um convite velado, de um encontro furtivo e romântico com o interlocutor (com o narrador), com o fito de fornecer material para a génese de um romance de advogados.

Como muito bem atalha Cyd Ottoni Bylaardt, neste trecho, Lina “(...)salta do enunciado para a enunciação e logo retorna usando duas pontes(...)”²³⁵; com efeito, é desse *décalage* que podemos firmar a existência de um *autor textual*, que acumula a função de narrador (muito embora a autora negue a existência de um autor²³⁶), só perceptível a nível da enunciação, em situação dialógica.

De resto, um semelhante mecanismo se processa para os restantes exemplos que patenteiam esta convergência polifónica:

²³² Maria Alzia Seixo, *Op. cit.*, pág. 315: «(...) O Manual dos Inquisidores desenvolve, com efeito, um subtil processo de investigação e demanda, entre o interrogativo da história (da História?) e a pesquisa do processo judicial, que vimos já ser característica da composição matricial de muitos romances de António Lobo Antunes.(...)»

²³³ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 29.

²³⁴ *Idem*, pág. 181.

²³⁵ Cid Ottoni Bylaardt, *Op. cit.*, pág. 72.

²³⁶ *Idem*, pág. 67: «(...)a história se conta sozinha, no tatibate dos personagens. Não existe escritor; por mais que a sua sombra insita em se insinuar aqui e ali, o texto o dispensa. (...)»

(...) confesso-lhe que ignoro por completo do que está a falar, não percebo nada dessa história de Salazares e Estado Novo e ministros e namoradas de ministros e ruas Castilhos, mas se prefere entrar por aí claro que era sargento na época da revolução, que antes de ter sido sargento fui furriel, é natural, furriel condutor e não entendo que interesse possa ter para um livro a maneira de pensar de um furriel de trinta anos acabado de chegar de cabo, é certo que me chamo Tomás (...) e no momento em que o escuro impedir de nos distinguirmos um ao outro você mete os seus papéis e as suas gravações na pasta que não há utilidade em desenterrar o passado e desampara-me a loja sem fazer perguntas, esquece tudo e nunca me viu na vida, deixe o Salazar que já bateu a bota em descanso, deixe o ministro que apodrece por aí num hospital qualquer em descanso(...).²³⁷

Tomás, antigo colaborador de Francisco, promovido a tenente-coronel, implicado na morte de Humberto Delgado, nega o seu contacto com as altas esferas do antigo regime, impelindo o *inquisidor* a guardar os “(...) seus papéis e as suas gravações numa pasta(...)”, consubstanciando-se, desta forma e uma vez mais, a figura do *autor-narrador* na /pela enunciação.

(...) Antes de me ir embora gostava de pedir-lhe que explicasse ao pateta do meu filho que não é difícil. Logo à noite, assim que a vigilante da clínica adormecer, arranco o soro e as ligaduras do braço, levanto-me (...) [e] (...) sempre a voltar-me à boca, esta recordação, esta lembrança a desvanecer-se a pouco e pouco

Isabel

escreva aí

Isabel

a ver se consigo entender, escreva em maiúsculas grandes no seu caderno e mostre-me letra a letra

Isabel (...).²³⁸

Neste último excerto, Francisco pede ao narrador para (ins)/escrever o nome da sua mulher “(...)no seu caderno(...)”; é neste momento, particularmente feliz, dada a fusão da enunciação e do enunciado, que se dissipam todas as dúvidas – se ainda subsistiam.. – podendo verificar, com soberana legitimidade, a existência de um *autor-narrador*, para o qual, reiteramos, concorre toda a arquitectura polifónica.

Reportando-nos ao julgamento da evolução do aparato polifónico das diferentes obras que temos vindo a abordar, este *Manual dos Inquisidores* afigura-se como um re-

²³⁷ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp.335-336.

²³⁸ *Idem*, pp-389-396.

trocesso relativamente ao romance anterior, se tivermos em conta que toda a ocorrência polifónica é controlada, em última análise, por uma personagem, Maria Antónia, a quem se incumbe que termine "o livro" - e é Julieta, irmã demente dos Valadas, lembremo-nos, que nos afirma isso - e que também assegura a produção discursiva da mesma²³⁹; no entanto, verifica-se um esquema similar, porque as vozes confluem, num certo momento, para o autor-narrador, que está fora da trama narrativa, sendo designado por "amigo escritor"²⁴⁰.

Concluídas as diligências deste *tribunal do ofício polifónico*, é tempo de seguirmos para *O Esplendor de Portugal*.

²³⁹ cf. Capítulo dedicado a *A Ordem Natural das Coisas* e , para o excerto de Julieta, cf. pág. 59 do presente trabalho.

²⁴⁰ *Idem*.

C2) O Esplendor de Portugal

(...) *Você engana-se se julga que se pode ir
ou não ir a Alcácer- Kibir (...).*

Marcelo Caetano a Rogério Martins, Junho de 1972

O segundo romance desta *tetralogia do Poder* constitui, *per si* e em nosso entender, um momento fundador/ inaugural no *déroulement* ficcional antuniano; se não optássemos por um estudo cíclico (e também cronológico) da obra lupina, este seria, sem dúvida, o romance que permitiria uma divisão narrativa *pré-* e *pós-* *Esplendor de Portugal*: por um lado, tal afirmação deve-se ao facto da referida obra proporcionar, como novidade, uma visão dos colonializadores portugueses em África²⁴¹; por outro, a nível formal, assistimos à inovação que, no romance em questão, assume uma particularidade expressiva, como por exemplo, o recurso ao itálico, palavras desmembradas, entre outras técnicas, mercê da fragmentação e descentramento dos sujeitos, bem como a solidão a que as personagens estão votadas.²⁴²

De que fala, então, este romance, publicado em 1997, e de que forma se organiza a construção da subsequente polifonia?

Num eixo temporal balizado por duas datas-chave (entre 24 de Julho de 1978 e 24 de Dezembro de 1995), o romance aborda a problemática da dissolução de uma família colonial (de Angola), cujos membros Carlos, Rui e Clarisse regressam à metrópole, após a independência da antiga colónia, enquanto que a mãe, Isilda, opta por permanecer na mesma.²⁴³

Em rigor, a acção propriamente dita deste romance é extremamente reduzida, acompanhando a noite de 24 De Dezembro de 1995 e a madrugada seguinte, muito em-

²⁴¹ Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*, pág. 319: «(...) *O Esplendor de Portugal* (...) é incisivo ao perspectivar (...) a voz de queixa ou alheamento oriunda de África, isto é, a voz dos que lá nasceram e de lá partiram, ou que ficaram para partirem pela morte, que a sua permanência de vários modos veio a recusar. (...)»

²⁴² *Idem*, pág.330: «(...) Numa palavra, a segregação dos indivíduos, a partição da terra e dos seres, a sua destruição e desagregação, a solidão e o desconjuntamento dos fios afectivos, culturais e narrativos, podem de algum modo aliar-se a esta constelação de diversidades de escrita, que adopta o desenho gráfico como forma de comunicação. (...)»

²⁴³ *Idem*, pp.236-237: «(...) Podemos (...) considerar que o *Esplendor de Portugal* constitui uma experiência fundamental do lugar, e que a problemática deste romance parte desse lugar através da separação inicial da mãe e dos filhos, quando Isilda os embarca para Lisboa e a família se separa, ficando ela em Angola. A desagregação familiar, tema caro a Lobo Antunes, inicia-se deste modo, física e afectivamente, e vai prosseguir-se com a separação dos filhos em Lisboa, que apenas alguns anos se mantêm juntos no apartamento de Ajuda, porque Carlos decide internar o irmão na Damaia e expulsa Clarisse a pretexto do seu mau comportamento; da mesma maneira, a mãe, que mantém a casa nos seus pergaminhos usuais de cerimónia e criadagem, mesmo quando o que há para comer se não coaduna já com tais hábitos, vai progressivamente perdendo o domínio do espaço ancestral e dos que o habitam (...), sofrendo posteriormente os efeitos da deslocalização e extinguindo-se (...)»

bora haja um dilatação temporal, experienciada pelas recordações das personagens, que permite a polifonia, como veremos, e cuja memória mais remota se fixa em 24 de Julho de 1978.²⁴⁴

É também a perspectivação que as personagens fazem do tempo, como um tempo subjectivo, não cronológico, que permite, igualmente, a aparição polifónica, como é exemplo este excerto de Isilda, quando tece considerações sobre o seu envelhecimento:

(...) Quando à noite me sento no toucador para tirar a maquilhagem pergunto-me se fui eu que envelheci ou foi o espelho do quarto. Deve ter sido o espelho: estes olhos deixaram de me pertencer, esta cara não é a minha, estas rugas e estas nódoas na pele serão manchas da idade ou o ácido do estanho a corroer o vidro? (...).²⁴⁵

Podemos, então, globalmente, identificar vários tipos de polifonia nesta obra ficcional: um primeiro tipo é a *polifonia clássica* – note-se que o entendimento que fazemos desta expressão se prende com a noção de erupção, de entrecruzamento de várias vozes, no seio de uma voz, conforme defende Bakhtine:

(...) a Lena de tranças desfeitas a puxar-me a lapela no café, a cidade parada, os meus colegas de cerveja suspensa intrigadíssimos, eu na esperança que me não ouvisse

- Some-te

a fingir-me tão ignorante como eles, tão espantado como eles que troçavam da casa e dos vizinhos mulatos, te jogavam os cadernos ao chão, te subiam as saias a rir-se, te gritavam de longe

- Mussequeira

(...) e o teu pai que não andava de automóvel como nós, andava numa motorizada antiga, ameaçando-nos com o jornal, inofensivo, minúsculo, inseguro nas perninhas encaroçadas

- A minha filha é mais do que vocês, safados (...).²⁴⁶

²⁴⁴ Maria Manuela da Silva Duarte, *O Esplendor de Portugal*: do tempo vivido ao tempo evocado, Porto, Faculdade de Letras, 2000, pág. 16: «(...) *O Esplendor de Portugal* decorre no período que medeia uma noite -24 de Dezembro de 1995 – e a madrugada do dia seguinte, havendo incursões analépticas que intitularão os capítulos nos quais intervém Isilda. Deste modo, e como procuraremos reflectir, a obra revela um tempo presente preciso e exíguo que serve de suporte para a reflexão, pela recordação, de um tempo passado vasto, cuja incursão mais remota data de 24 de Julho de 1978. (...)»

²⁴⁵ António Lobo Antunes, *O Esplendor de Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007 [1997], pág. 55.

²⁴⁶ *Idem*, pp. 14-15.

Verificamos a contaminação, no discurso de Carlos (que narra o seu pudor na afirmação do compromisso com Lena, em Luanda, no tempo colonial, por temer sanções do *status quo* colonialista, da elite branca), de vozes que deploram o seu relacionamento (“colegas de cerveja”), bem como a voz do pai da mesma, tal como a filha, habitante do musseque, um bairro dos arrabaldes de Luanda, com um universo economicamente desfavorecido (onde raças autóctones e europeia – branca – eram consideradas indistintas, pela *aristocracia* colonial), que a tenta defender.

Aparentada, ainda, com esta primeira manifestação polifónica, mas imbricada com a arte musical, temos uma *polifonia em contraponto*, que produz o efeito clássico propalado pelo autor de *La Poétique de Dostoievski*:

(...) eu sem notícias nenhuma porque cortaram o telefone e não me respondem às cartas se é que as cartas lá chegam (...).²⁴⁷;

(...) A minha mãe ainda viva em Angola a escrever da fazenda primeiro e em Marimba depois e cartas que não leio por conhecer de cor as queixas, o choradinho, as recomendações, (...).²⁴⁸

Assistimos ao confronto entre a ansiedade de Isilda, que permaneceu em Angola, sem receber notícias dos filhos e a indiferença de Carlos ante o conteúdo das cartas de sua mãe; obviamente que também concorre para esta indiferença de Carlos – muito embora não seja revelado no excerto convocado – o facto de o mesmo ser mestiço e filho de uma relação extra-conjugal de Amadeu, marido de Isilda, com uma empregada da Cotonang. Tal condição desloca - o, veladamente, da *tribo* familiar colonial.

Este tipo de *polifonia em contraponto/ confronto* só é possível porque há uma perspectiva plural dos acontecimentos que, *elle-même*, possibilita uma visão cabal dos mesmos.²⁴⁹

Vejamos outros exemplos:

²⁴⁷ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 63.

²⁴⁸ *Idem*, pág. 100.

²⁴⁹ Maria Manuela da Silva Duarte, *Op. cit.*, pág.18: «(...) uma amálgama de acontecimentos (...) justifica a perspectiva plural dos acontecimentos, do tempo e das próprias personagens (...).»

(...) Quando disse que tinha convidado os meus irmãos para passarem a noite de Natal connosco

(...)

a Lena encheu-me o prato de fumo, desapareceu no fumo e enquanto desaparecia a voz embaciou os vidros antes de se sumir também

- Já não vês os teus irmãos há quinze anos

(...)

mandei um telegrama à Clarisse, falei ao telefone com o director do lar do Rui, avisei

- Às seis horas

(...)

as grinaldas, as bolas, embrulhar os bombons que comprei à Clarisse, a gravata que comprei ao Rui, o espumante no balde de gelo, os pratinhos de nozes e pinhões, a toalha de renda na mesa, o bolo-rei, o bacalhau, se contar de cem a zero, cem noventa e nove noventa e oito noventa e sete noventa e seis aposto que antes de chegar aos noventa a dez entram ambos aí, se chegar a zero e nada é que a minha irmã foi buscar o meu irmão e se demorou no trânsito, (...).²⁵⁰

Carlos, após quinze anos de afastamento de Rui e de Clarisse, seus irmãos, convida-os para a consoada natalícia, estando expectante com a sua chegada.

(...) Quando telefonou para a consoada claro que respondi que sim pelo prazer de o imaginar a noite inteira à minha espera na Ajuda onde me fez a vida negra durante três anos. O Carlos, tal como o conheço, de pinheiro no vaso, toalha nova, tacinhas de amêndoas, bolo-rei, uma prenda para o Rui e uma prenda para mim embrulhadas em papel de luxo e com laçarotes cor-de-rosa de maneira a parecer terem custado o dobro daquilo que pagou, levantando-se a espreitar a cortina preocupado com o caldo verde requentado e o bacalhau que esfriava, descendo à rua para abrir a porta num sorriso esperançoso, enganado pelo eco de uma conversa de bêbados ou a chuva nas amoreiras (...).²⁵¹

Clarisse, em contraponto, revela-nos a sua posição face ao convite do irmão, frustrando as suas expectativas (atitude só captável pelo leitor). Subjacente a esta atitude está o facto de Carlos ter espoliado os irmãos do apartamento da Ajuda (comprado pelos pais), ter deplorado veementemente (e violentamente...) o comportamento *libertino* da irmã e, finalmente, ter internado (ou por se ter desembaraçado...), expedita e voluntariamente, Rui, num lar.

Uma terceira manifestação polifónica prende-se, directamente, com a evocação e

²⁵⁰ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp.13-23.

²⁵¹ *Idem*, pág. 301.

com a recordação dos acontecimentos (por extensão, do passado) vividos pelas personagens e resulta da sobreposição do tempo presente/ tempo passado que dele fazem²⁵² - a este tipo de polifonia chamaremos *polifonia da rememoração*.

Ora, esta polifonia alimenta-se de pensamentos, monólogos ou do tempo mais remoto (presente de enunciação) do que aquele que é proferido por cada personagem.²⁵³

Observemos, em concreto:

(...) o Carlos à minha espera para o jantar de Natal, diferente de nós, o cabelo diferente, os maldades diferentes, a cor da pele diferente, a boca mais grossa de que a minha avó se envergonhava e a Clarisse tinha pena

- *No fundo coitado tenho pena dele a mãe comprou-o em Malange como às vezes comprava piaçabas e cestos*

- *Então o Carlos não é nosso irmão Clarisse então o Carlos gosta de peixe seco e funge o meu pai a mirá-lo da porta sem se atrever a falar, a Maria da Boa Morte tratando-o não por*

- *Menino*

Como a nós, por

- *Carlos*

tratando-o por

- *Carlos (...).*²⁵⁴

Nesta sequência, narrada por Rui, podemos ver que a secção em itálico relata (recordando) a descoberta da verdadeira condição de Carlos; convém mencionar que a clarificação da *bastardia* de Carlos é dada pela malícia de Clarisse, ao equipará-lo a “objectos inanimados” (“(...) a mãe comprou-o em Malange como às vezes comprava piaçabas e cestos (...)), pela súbita segregação/redução de Rui às idiossincrasias dos negros (“(...) então o Carlos gosta de peixe seco e funge (...)), pelo silêncio do pai (“(...)o meu pai a mirá-lo da porta sem se atrever a falar (...))” e, por último, pelo tratamento desabrido de Maria da Boa Morte que, como serviçal e negra, o trata por “Carlos”, mostrando uma familiaridade *hors du commun*, devido, precisamente, à per-

²⁵² Maria Manuela da Silva Duarte, *Op. cit.*, pág. 19: «(...) O esplendor de Portugal é uma obra que vive de um passado familiar (e, por extensão, de um passado pátrio) – como o título antecipa – que é revisto por cada uma das personagens. Assim, a memória surge como móbil fundamental desse processo de revisão que o passado irá conhecer (...)»

²⁵³ Rosângela Carvalho Nogueira, *O Esplendor de Portugal: o estilhaçar das identidades dos sujeitos e da nação*, Rio de Janeiro, UFRJ, 2006, pág.50: «(...) Na escrita, pode-se observar, ainda, a mistura de planos temporais e espaciais. Sendo que a marcação gráfica, o tipo de letra em redondo e itálico, geralmente permite ao leitor a identificação de que o itálico denota a reatualização da memória ou lembranças (vozes obsidianas que, por vezes, invadem o presente), enquanto o redondo indica os “flashes” de pensamento que representam as preocupações das personagens do presente de enunciação. (...)»

²⁵⁴ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 206.

tença a uma mesma raça.

(...) a médica lambia a cola da carta com uma língua enorme, Vamos fotografar-lhe o esqueleto e fazer uma biopsiazinha com anestesia local, não dói nada ,lembrei-me das hienas penduradas do pescoço de um búfalo, da que lhe prendia o focinho, do búfalo a caminhar meia dúzia de passos com as hienas suspensas, o Luís Filipe deixou de telefonar, de aparecer, de pagar a prestação do carro, (...)

(...)

(...) a minha avó resumia a sua vida a pingar gotas no copo reprovando-me num suspiro, o Rui atrás dos pavões com os bolsos cheios de pólvora

há alturas felizmente em que me esqueço de África, da fazenda, da disposição dos quartos, dos guarda-sóis abertos no terraço, das picadas sem fim para lado nenhum a não ser mais algodão, mais aldeias, mais mangueiras, mais sanzalas com a cantina a um extremo, mais doentes, mais miséria, as filhas indianas do administrador da Cotonang silenciosas e esféricas, brincavam comigo no jardim num vagar solene, o administrador, no escritório, impunha taxas à minha mãe, prazos de entrega, custos, percentagens, agarravam o neto do soba pelos pés até à cabeça estalar contra uma árvore, a árvore dos enforcados que não autorizavam se cortassem as cordas com a chuva despindo-os da roupa, os braços presos numa volta de arame, o Rui atrás das filhas do administrador como atrás dos pavões, o Carlos para o Rui

- Rui (...).²⁵⁵

Demonstra-se aqui um *fluxo de consciência* de Clarisse, confessando o seu sentimento sobre a vida passada em África (a mancha gráfica em itálico espelha, justamente, essa *corrente de consciência*), contrastando com a situação enunciativa descrita (“ (...) a médica lambia a cola (...)”).

Por último, gostaríamos de referir uma manifestação/ocorrência polifónica que, premeditadamente, derogamos para último plano de abordagem; para tal, convocamos a personagem de Isilda, com todo o seu aparato discursivo, o qual, em nosso parecer, alberga uma *polifonia palimpséstica*, ou, se quisermos, é fruto de uma urdidura de um texto bíblico, em consórcio (analogia) com um género musical barroco, tipicamente francês, denominado *Leçons de Ténèbres*.

Isilda é a voz central, tutelar, neste romance²⁵⁶: em primeiro lugar, na sua organização sequencial, a sua voz ocupa as três partes do mesmo, alternando com a voz

²⁵⁵ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp. 306-207.

²⁵⁶ Rosângela Carvalho Nogueira, *Op. cit.*, pág. 72: «(...) a personagem Isilda se destaca das outras personagens-narrativas porque é a sua voz que estabelece o elo fundamental entre os outros discursos, como se fora um porto. (...)»

dos filhos, em cada capítulo – em cada capítulo é ela que, de uma forma mais pungente, ressuscita o passado²⁵⁷.

Permanecendo em Angola, já depois do fim do domínio colonial Português, ela encontra refúgio num passado mítico (feliz)²⁵⁸, contrastando-o com a deriva, num presente depauperado, esquecida pelos três filhos, aos quais poderia dizer, certamente, como outra africana célebre,

(...)When I am laid in earth,
May my wrongs create
No trouble in thy breast.
Remember me, but ah! forget my fate.(...)²⁵⁹.

É justamente este ‘canto de exílio’, *in ipsa patria*, que a aparenta com a voz do profeta Jeremias, o qual, assistindo à queda de Jerusalém, compôs (melhor dizendo, se atribui, porque a autoria não é fidedigna) a composição de um conjunto de *Lamentações*, sobre a devastação dessa mesma cidade.²⁶⁰

Esta linha de investigação (que pretendemos encetar) não é de todo inaugural, melhor, é-o, noutra perspectiva, pois Maria Alzira Seixo menciona um filão musical nesta obra, referindo-se, no entanto, ao carácter musical dos procedimentos gráficos que a povoam (e que, em parte, já visamos), como a remissão para o passado, através do uso do itálico, translineação abrupta, entre outros; esta faceta musical advém da fragmentação que estes procedimentos geram, transformando o texto numa *partitura*²⁶¹.

A novidade dos nossos juízos, cremos, reside no cerne da própria *tessitura ro-*

²⁵⁷ Maria Manuela da Silva Duarte, *Op. cit.*, pág.20: « (...) Isilda emerge como elo fundamental da incursão ao passado, uma vez que a sua voz alternará com a de seus filhos em cada uma das três partes constituintes da obra: na primeira parte com a de Carlos, na segunda com a de Rui e na terceira com a de Clarisse.

²⁵⁸ Rosângela Carvalho Nogueira, *Op. cit.*, pág. 42: «(...) a matriarca poderia, em dado momento, ter retornado a Portugal, mas opta por permanecer em Angola, lugar que julgava supostamente seu, legitimado pela posse colonial. Isilda encontra refúgio em seu imaginário, nos cruciais momentos que precedem a sua morte, quando recupera, através da memória, um momento simbólico de seu passado remoto: a infância feliz em contacto com os pais que a amavam. (...)»

²⁵⁹ Aludimos ao famoso “Dido’s lament”, da célebre ópera de Purcell *Dido and Aeneas*.

Muito embora o motivo de paroxismo de Dido seja, como sabemos, a partida do príncipe troiano (Eneas), o sofrimento pode corresponder, analogicamente (mas sem o *pathos* amoroso!), à tribulação de Isilda... in Henry Purcell, *Dido and Aeneas*, libretto, Nahum Tate, with Ann Murray, Anton Scharinger, Rachel Yakar, Nicolais Hamoncourt (cond.) and Concertus Musicus, Teldec, 1983, pág. 34.

²⁶⁰ AAVV, *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Paulus, 1993, pág. 1131.

²⁶¹ Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*, pág.331: « (...)estes procedimentos gráficos (...) corresponde[m] (...) - pelo menos na minha leitura - ao estabelecimento de uma espécie de “partitura musical”, onde o *corte* pode ser sequencializado através de uma espécie de “acorde”, isto é, da consonância paradigmática de harmónicos (...)»

manesca e na forma como uma "estrutura profunda" (scripto inferior²⁶²) que encerra um texto bíblico-musical, pode, em parceria com uma 'estrutura de superfície' – neste caso, o próprio texto ficcional – gerar uma *polifonia musical* (passe o paradoxo)...inaudível! – e 'inaudível' porque necessitamos, forçosamente, de fazer o seu enquadramento com o cotejo dos versículos (mais uma vez, atribuídos a Jeremias) da peça musical.

Discorramos, então, um pouco sobre as *Leçons de Ténèbres*: tradição tipicamente francesa, muito embora também cultivada por compositores como Jean Dismas Zelenka (1679-1725), entre outros, era uma composição litúrgica, baseada no texto bíblico, destinada a celebrar, na tradição cristã, a *Paixão* de Cristo, durante a Semana Santa; se, *à l'origine*, o texto versava sobre a destruição de Jerusalém e a consequente solidão do povo judeu, durante o exílio no Egito, no imaginário cristão, remetia para a solidão de Cristo, abandonado pelos seus discípulos.²⁶³

Para esta analogia, convocamos as *Leçons de Ténèbres*, de François Couperin (1668-1733). Tal escolha – que poderá perigar a nossa argumentação – deve-se, por um lado, a critérios pessoais (a consideração de que a referida obra constitui o *momento áureo* do género); por outro, a sua própria estrutura está em perfeita consonância com a organização do romance, a nível externo (três partes).²⁶⁴

Numa abordagem primária, verificamos que duas coordenadas concorrem a nosso favor, para um procedimento polifónico comum: um primeiro, de ordem hermenêutica – o texto das *Leçons* descreve/canta a solidão do povo judeu/de Cristo e o

²⁶² Rita Marquilhas, «Palimpsesto», in *E-Dicionário de Termos Literários*, <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/palimpsesto.htm> :«(...) Suporte material de um texto que recebeu a escrita por mais do que uma vez. Se bem que houvesse este hábito de reaproveitamento do suporte já na Antiguidade (o palimpsesto começou por ser um papiro corrigido), foi sobretudo na Idade Média, nos séculos VII a IX, com a escassez e o custo elevado do pergaminho, que se passaram a raspar as letras já escritas na pele e não mais desejadas, ou a eliminar toda a tinta por meio de um complexo método de lavagem que envolvia leite, esponja, farinha ou cal e pedra pomes. Entre as causas que motivavam a eliminação de um texto de forma a reutilizar o seu suporte contam-se a falta de pertinência do conteúdo, a ininteligibilidade da língua ou da grafia em que estava escrito, a progressiva deterioração do suporte e a existência de uma cópia equivalente. No Renascimento, com o culto do mundo Antigo, e depois no século XVII, com o nascimento dos estudos paleográficos, começaram a desenvolver-se procedimentos para reavivar no palimpsesto o texto desaparecido (*scriptio inferior*). (...)» (sublinhados nossos)

²⁶³ René Jacobs, «Leçons de Ténèbres», in François Couperin, *Leçons de Ténèbres*, René Jacobs e Concerto Vocale, Arles, Harmonia Mundi, 1983, pp. 3-5 : «(...) Il était de bon ton d'y se rendre les mercredi, jeudi et vendredi de la semaine sainte pour y entendre les chanteuses d'opéra dans la dernière composition de Lamentations de Jérémie. (...)»

(...) La *solitude* de la ville de Jérusalem entièrement détruite est aussi la *solitude* de Jésus que ses disciples ont abandonné les uns après les autres. C'était en fait le sens du sombre cérémoniel liturgique de ces Ténèbres : au début des Lamentations brûlent treize bougies, et lors des « petites pauses » prescrites, on était douze, l'une après l'autre (symbole des douze disciples), de telle sorte qu'une seule règle encore pour le « Jérusalem » final, symbole du Rédempteur qui demeure et est notre seul salut. (...)» (todas as remissões feitas, quer exegéticas, quer a nível de citação do texto bíblico, serão feitas a partir desta referência audio-bibliográfica).

²⁶⁴ *Idem*, pág. 3: «(...) Couperin composa ses *Leçons de Ténèbres* entre 1713 et 1717. Les trois premières, pour le Mercredi Saint, furent imprimées ; nous avons malheureusement perdu toute trace des six autres, bien que le compositeur nous fasse savoir dans le Préface qu'il a déjà composé trois leçons pour le Vendredi Saint et annonce son intention de publier ultérieurement le cycle complet. (...)». Para penhorar as nossas afirmações sobre a quintessência das mesmas, também Jacobs afirma que «(...) plus que celles de ses précurseurs et contemporains, les leçons de Couperin sont (...) de la musique absolue, intemporelle, (...)» (sublinhados nossos)

texto lupino descreve a solidão de Isilda; um segundo, de ordem organizativa, verificando-se uma similitude estrutural (três *leçons*, três partes constitutivas do romance).

Partamos, para não tardar em demasia, para um cotejo entre os mesmos, de molde a poder afirmar a referida *polifonia palimpséstica*, advertindo, porém, a impossibilidade do seu escrúpulo totalizante, mas, apenas e tão-somente, o que consideramos pertinente entre os versículos e o discurso de Isilda.

(...) os mil caules do silêncio flutuam devagarinho no interior dos espelhos, aguardando a claridade pavorosa da manhã. Em alturas assim penso que estou morta, cercada de cubatas e algodão, a minha mãe morreu, o meu marido morreu, os lugares deles sumiram-se da coisa e o que habito agora são compartimentos vazios cujas lâmpadas acendo ao crepúsculo para enganar a ausência. (...) ²⁶⁵;

(...) ALEPH. Quomodo sedet sola civitas plena populo? (...) ²⁶⁶

Note-se que o texto antuniano parte de uma mesma constatação do versículo, pois Isilda verifica, através do “silêncio” e do reconhecimento da dissolução da família, que a casa está deserta/ vazia. ²⁶⁷

(...) Porque sou mulher e (...) me ensinaram a inteligência de ser frívola com os meus filhos até a viuvez me obrigar a tomar conta deles e da fazenda na mesma impiedade com que tomava conta das criadas, a embarcá-los

- Angola acabou para vocês ouviram bem Angola acabou para vocês
no navio de Lisboa e a ficar entre defuntos que me interrogavam do caramanchão e do pátio, limpando as feridas das balas que os mataram com a ponta do lenço. (...) ²⁶⁸;

(...) GHIMEL. Migravit Juda propter afflictionem et multitudinem servitutis.(...) ²⁶⁹.

²⁶⁵ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, ág. 25.

²⁶⁶ François Couperin, *Op. cit.*, pág.12. [*Como é que esta cidade, outrora tão povoada, está agora abandonada e deserta?* (tradução nossa)], cf. AAVV, *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Paulus, 1993, pág. 1132 «(...) Ai! Como está solitária a capital do povo! (...)»

²⁶⁷ Rosângela Carvalho Nogueira, *Op. cit.*, pág. 43: «(...) A personagem Isilda pode ser vista como uma metáfora da inconsciência portuguesa.(...) A glória da expansão ultramarina cessara e só restou a fragmentação da representação unitária da identidade portuguesa (...)»

²⁶⁸ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág.114.

²⁶⁹ François Couperin, *Op. cit.*, pág. 12. [*Judá saiu da sua pátria para evitar a aflição e o rigor da servidão*; [tradução nossa]] cf. AAVV, *Op. cit.*,p1132: «(...) Judá foi para o exílio, humilhada e em dura escravidão; (...)»

Os dois textos referem o êxodo dos seus habitantes (povo de Israel e, metonimicamente, os filhos de Isilda), perante a destruição (e invasão) de povos estranhos.

(...) a minha mãe a deixar de sorrir, a ir embora, a música calada, o governador falecido há séculos, o Ferroviário destruído pela guerra civil, o universo de repente estreito (...)

(...)

(...) o alferes que se penteava com o meu pente e se sentava no meu espelho apontando-me a pistola como a um coelho ou a uma lebre

- Onde meteste o polícia branco camarada? (...) ²⁷⁰;

(...)HE. Facti sunt hostes ejus in capite, inimici ejus locupletari sunt (...) ²⁷¹.

Constata-se a instauração de uma nova ordem e a perda de privilégios – sobretudo, no texto antuniano – da antiga classe colonial (“(...) o alferes que se penteava com o meu pente e se sentava no meu espelho (...)”).

(...) Não pode ser Luanda porque nunca estive aqui, uma cidade de indígenas construída por indígenas, ruínas amontoadas, pedaços de igreja, trastes na rua, lixo (...)

(...) o sol poeirento que se acende com uma ficha

Actores que mascaram de cadáveres, trapos que mascaram de crianças, repuxos de esferovite que mascaram à pressa de cães, ensinados a farejarem nódoas de tinta e almofadas velhas para julgarmos que farejam vísceras e sangue, a arrancarem os intestinos postiços dos actores, a morderem-se uns aos outros simulando fome, mendigos a quem atarraxaram cotos fingidos (...)

(...) quando Luanda continua evidentemente a existir, escondida, mais abaixo ou mais acima disto, plantaram mato à volta, cobriram os musseques, camuflaram as estradas, Luanda verdadeira, o palácio verdadeiro, a fortaleza verdadeira, as pessoas autênticas, andorinhas reais, não de corda, (...) não pode ser Luanda porque não encontro, sei lá, Alvalade, encontro destroços sem janelas nem portas, veredas de sobejos, jipes coxos da polícia, barracas no sítio onde moravam os meus primos com um mimo representando de defunto pendurado no muro, (...) ²⁷²;

²⁷⁰ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág.116

²⁷¹ François Couperin, *Op. cit.*, pág. 12. [Os seus inimigos tornaram-se nos seus amos e enriqueceram com os seus despojos (tradução nossa)] cf. AAVV, *Op. cit.*, 1132: «(...) O inimigo lançou mão a todos os seus tesouros(...)»

²⁷² António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp. 371-372.

(...) ZAIN. Recordata est Jerusalem dierum afflictionem suae, et praevaricationis omnium desiderabilium suorum, quae habuerat a diebus antiquis, cum caderet populus ejus in manu hostiliti, et non esset auxiliator. (...) ²⁷³.

Ambos os textos recorrem à dramatização para acentuar a destruição e o caos, instaurados pelos novos ocupantes.

Enquanto que, no texto romanesco, a dramatização é conseguida através da carnavalização, que lhe confere um tom grotesco ²⁷⁴, ao horror produzido pela guerra civil (“ (...) um mimo representando de defunto pendurado no muro (...)”), o texto de Jeremias fá-lo, recorrendo ao *basso di chaconna*, uma melodia repetitiva que acentua o langor melancólico ²⁷⁵.

(...) *a tropa do Governo e os estrangeiros da Unita nunca estiveram aqui, os bailundos nunca escaparam para a mata, nunca deixei os meus filhos no cais para Lisboa, nem um só cadáver nas ruas de Luanda, o meu marido, que história mais parva, nunca escondeu uma garrafa que fosse nas gavetas, não casei por estar grávida nem o meu pai me arranhou um noivo e lhe pagou para esconder a vergonha, sou virgem (...)*

(...) dizer ao Fernando que sirva a canja e o peru enquanto não me mandam subir para a camioneta com os restantes condenados e nos levam até ao fim da estrada da Corimba, (...) onde abriram valas que se notavam à distância pelo voo dos pássaros, perseguiram-se os cães a tiro e eles regressavam sempre, de focinho baixo, ganindo, a coxear, o cheiro de corpos cobertos por varejeiras quase alcançava Luanda com o rodar do vento, (...) as metralhadoras não começaram ainda e depois das metralhadoras tiros dispersos e depois dos tiros dispersos a cal viva uma camada de lama, (...) tenho medo das camionetas finalmente aqui na estrada da Corimba iguais àquelas em que os assalariados chegavam do Huambo, (...)

(...)

(...) erguiam as metralhadoras, fixavam-me com a mira, desapareciam atrás das armas, o modo como os músculos endureceram, o modo como as bocas se cerraram e eu a trotar na areia na direcção dos meus pais, de chapéu de palha a escorregar para a nuca, feliz, sem precisar de perguntar-lhes se gostavam de mim.

FINIS LAUS DEO ²⁷⁶;

²⁷³ François Couperin, *Op. cit.*, pág. 14. [Jerusalém recorda-se dos seus dias de aflição e desobediência e de tudo aquilo que, outrora, tivera de mais precioso e de mais desejável, quando ela viu o seu povo soçobrar entre as mãos do inimigo, sem ter auxílio de ninguém. (tradução nossa)] cf. AA.VV., *Op. cit.*, pág. 1132: «(...) Jerusalém recorda os dias de miséria e aflição, quando o seu povo caía nas mãos do inimigo e ninguém o socorria, (...)»

²⁷⁴ Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*, pág. 351: «(...) mas neste caso inclinando-se de preferência para uma visão trágica das coisas (...)»

²⁷⁵ René Jacobs, *Op. cit.*, pág.5: «(...) Couperin exploite tous les moyens expressifs de la tragédie lyrique (...)et particulièrement l'aria mélancolique sur la basse de chaconna de la deuxième Leçon (« Recordata est»). (...)» Aconselha-se, também, a audição da referida ária, na citada ou noutra edição discográfica.

²⁷⁶ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp. 405-414.

(...) NUN. Vigilavit jugum iniquitarum mearum: in manu ejus convolutae sunt, et impositae collo meo; infirmata est virtus mea: dedit me Dominus in manu, de qua non potero surgere.

Jerusalem, Jerusalem, convertere ad dominum Deum tuum. (...) ²⁷⁷.

Os dois textos narram um percurso de destruição – repare-se, expressivamente, a remodelação de “ (...) infirmata est virtus mea (...) em “ (...) tenho medo das camionetas finalmente aqui na estrada de Corimba iguais àquelas em que os assalariados chegavam do Huambo (...)” – e de morte ²⁷⁸, que convidam à meditação: no caso do texto profano, medita-se (o leitor poderá meditar...) sobre qual, afinal, o sentido de legitimidade colonialista portuguesa, metaforicamente corporizado pelo destino desta família portuguesa e, no texto litúrgico, medita-se sobre o arrependimento e a conversão. ²⁷⁹

²⁷⁷ François Couperin, *Op. cit.*, pág. 16. [*O opróbrio das minhas iniquidades siderou-me. A mão do senhor fez delas um jugo que colocou no meu pescoço: a minha força ficou aniquilada. O Senhor condenou-me a uma força da qual não me poderei libertar. Jerusalém, Jersulém, converte-te ao Senhor, teu Deus.* (tradução nossa)] cf. AAVV, *Op. cit.*, pág. 1133: «(...) Javé fez um fardo com as minhas culpas e com a sua mão o amarrou;/ colocou-o aos meus ombros, abatendo a minha força./Javé entregou-me nas mãos deles e eu não consigo levantar-me. (...)»

²⁷⁸ Maria Manuela da Silva Duarte, *Op. cit.*, pág.22: «(...) Isilda permite que, com o seu derradeiro testemunho, formalmente apresentado como um capítulo, se complete o percurso (iniciado por Carlos) e que surge como um ponto de partida para este e para seus irmãos (Clarisse e Rui) e como um ponto de chegada para Isilda, (...). Isilda encerra um percurso que se deseja ansiosamente concluído, como denuncia a expressão *Finis Laus Deo* que termina a obra. (...)»

²⁷⁹ René Jacobs, *Op. cit.*, pág. 4: «(...) est une lamentation déchirante en cinq chants sur la chute de Jérusalem (586 av. J. C.) et une exhortation au repentir et à la méditation. (...)»

C3) Exortação aos Crocodilos

*I understand a fury in your words,
But not the words.*

William Shakespeare, *Othello*

Exortação aos Crocodilos (1999) foca as actividades bombistas de forças de extrema-direita, no pós-25 de Abril²⁸⁰; esta, é, na sua génese, a trama que dá origem a outra, secundária (formatando a “história”), que corporiza a voz de quatro mulheres, as quais, estando ligadas aos terroristas, tendo, porém, um papel secundário na prossecução dos atentados, reconstroem os acontecimentos do grupo.

Essas quatro mulheres (Mimi, Fátima, Celina e Simone) vão, no romance, reconstituir a sua perspectiva dos acontecimentos e das relações que têm entre si²⁸¹, numa lateralização expressiva, face à História que está subjacente, dada pela alternância dos tempos narrativos.²⁸²

No entanto, são particularmente elucidativas certas menções, repetimos, na «história» do romance, cujos referentes contextuais são, flagrantemente, perceptíveis para o leitor. Vejamos alguns exemplos:

*(...)ao contarem-me do explosivo no avião do ministro pensei, invocando o Senhor, que complacência se pode ter em relação a um filisteu que repudiou esposa e filhos e habitava em pecado com uma barregã estrangeira, entre o sangue do Cordeiro e o sangue dos homens preferi o sangue dos homens santificando os instrumentos do mal em louvor e glória do Altíssimo (...).*²⁸³

O bispo (padrinho de Fátima) alude (aqui) à figura de Francisco de Sá-Carneiro

²⁸⁰ Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*, pág. 356: «(...) António Lobo Antunes regressa aqui à problemática da revolução de Abril, para, no período que se lhe segue, considerar as actividades de sabotagem da direita reaccionária, e os meios à superfície inócuos, assim como as formas processuais obliquas, de que muitas vezes se serviu. (...)»

²⁸¹ Maria Alzira Seixo (dir.), *Op.cit.*, vol. I, pág. 103: «(...) A complexidade de relações entre elas, evolutiva ao longo do romance, tem mais a ver com o modo como cada uma se situa em relação às outras e se sente por elas considerada ou desconsiderada, do que com aquilo que realmente representam ou com a sua intervenção nos acontecimentos, até porque sempre subalternizadas a esse nível.(...)»

²⁸² Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*,pág. 361: «(...)Esta alternância de tempos narrativos (...) acentua a descoincidência entre os eventos de que o romance se ocupa (os atentados bombistas e as relações actuais entre as quatro personagens) e a interferência na sua prática por parte destas personagens femininas, numa lateralidade de composição que temos vindo a verificar em muitos dos textos de Lobo Antunes. (...)»

²⁸³ António Lobo Antunes, *Exortação aos Crocodilos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007 [1999], pág.119.

e à relação que mantinha com Snu Abecassis, sua companheira, vítima(s) da tragédia de Camarate.

Noutra passagem, também é evocado o referido desastre:

(...) o marido da surda chegou com o embaixador e o senhor bispo

- Graças a Deus que o avião explodiu (...).²⁸⁴

A organização polifónica deste romance giza-se em quatro grandes pólos; um primeiro, que diz respeito à própria organização narrativa do mesmo – quatro vozes femininas controlam o discurso ficcional, exibindo a tutela do acto narrativo.

(...) a minha mulher esquecida que faleci há anos e ficaram as três, imóveis nos degraus, baloiçando saquinhos das compras, uma barra de sabão, uma garrafita de azeite um pacote de açúcar

- Vai ver o teu pai Fátima

solas que se aproximavam, se demoravam um momento, se afastavam oblíquas, o meu pai

-Desculpe pai, sou eu que falo agora

o meu pai finado há séculos e apesar disso o lugar dele na mesa(...).²⁸⁵

Evidencia-se uma mudança de focalização narrativa que determina a tutela da instância, verificada com a passagem/cedência da voz do pai de Fátima para a própria (“(...) Desculpe pai, sou eu que falo agora (...)”),

Ora, isto torna-se particularmente esclarecedor, se tivermos em conta que o início deste capítulo é narrado por Fátima:

(...) O meu pai entrava em casa à mesma hora que os pombos chegam à igreja das Mercês (...).²⁸⁶

Outras personagens são relevantes para uma verificação do exercício da tutela da narração, feito por cada uma delas.

²⁸⁴ *Idem*, pág. 186.

²⁸⁵ *Idem*, pp.115-116

²⁸⁶ *Idem*, pág. 111.

Aqui, Mimi, a surda, narra a sua história:

(...) chamo-me Maria Emília Baptista Amaral, a Mamã Alicia dizia sempre Mimi, quarenta e um anos, casada, sem filhos, dão-me injeções nos tubos, mostram-me radiografias, usam batas verdes, conversam, (...).²⁸⁷

Outra personagem, Celina, relembra uma brincadeira da infância, protagonizada pelo tio:

(...) Voar Celina voar: agarravam-me pela cintura, jogavam-me ao tecto, apanhavam-me antes de cair no chão, ria-me porque tinha medo e adorava aquele medo, ficava desamparada um instante lá em cima de nariz contra a lâmpada e o abajur de folhos, descia numa gargalhadinha de pânico feliz, encontrava o colo do meu tio (...).²⁸⁸

Simone inicia o seu relato, aludindo ao medo no/do escuro, enquanto criança:

(...) ficava de olhos abertos no pânico de desligarem o interruptor, a minha mãe escura contra a porta clara

- Não dormes Simone? (...).²⁸⁹

Em suma, na sequência organizativa narrativa, o conjunto das quatro vozes constitui uma polifonia.

Numa segunda manifestação polifónica, a que designaremos *polifonia anterior*, normalmente dada em itálico, reportam-se acontecimentos pretéritos àqueles que estão a ser narrados pela voz de enunciação:

(...) estava na cama ao lado do meu marido, com o cheiro de aguardente a evaporar-se, reconhecendo a pouco e pouco o quarto, os candeeiros,(...)

a minha sogra garantiu que os surdos são assim mesmo, estranhos, não há quem não se atrapalhe com eles por causa das reacções ao contrário, avisou-me mais de mil vezes

- O cavalheiro tenha cuidado

Que não me casasse, me amigasse e desse uma ajudinha à família

- A vida está difícil para as pessoas de província entende?

mas sobretudo não me casasse com ela

²⁸⁷ *Idem*, pág.101.

²⁸⁸ *Idem*, pág. 31.

²⁸⁹ *Idem*, pág. 44.

nisto o sol que deslizava no soalho saltou para o cobertor, iluminou um rectângulo de lã verde e azul, (...) o meu marido agarrava-me o cotovelo(...).²⁹⁰

Atente-se que a voz narrativa, controlada por Mimi, “(...) estava na cama ao lado do meu marido(...)”, relata um evento posterior à narração que engloba o excerto em itálico, cuja relato é levado a cabo por seu marido, contando as advertências da sogra contra o casamento com a filha surda.

Socorramo-nos de outro exemplo para explicar o funcionamento desta modalidade polifónica:

(...) estava deitada na garagem do patrão do meu namorado e amanhecia no postigo, o ramo do carvalho oscilava hesitações de balança com um pássaro em cima(...)

(...)

cheirava a borracha, a cabedal, a fumo, a gasolina, o meu namorado no uniforme do aeroporto com que ele e o antigo polícia colocaram a (...)

(...) no avião do ministro, e a seguir cinco meses em Espanha

- *Até as coisas arrefecerem rapaz quietinhos a descansar nada de telefonemas de postais imaginem umas férias compridas a ler revistas ver televisão jogar cartas podem levar as pequenas se lhes der na gana (...)*

(...)

e após o avião do ministro e os cinco meses em Espanha outra vez a garagem consoante as instruções do general, (...).²⁹¹

A situação enunciativa (narrada por Simone) é posterior à situação decorrente do atentado ao ministro e às recomendações feitas ao namorado (discurso em itálico).

Um terceiro filão polifónico deriva de uma imbricação do monólogo interior no seio do discurso romanescos:

(...) o gás a divertir-se à minha custa, o banho cada vez mais gelado, fechei a torneira da água fria e escalei-me, abri-a um bocadinho e veio um frio polar, fechei as duas, afastei a cortina, que aproveitou logo para se desenganchar das argolas, saí coberta de champô a escorregar nos ladrilhos, segurando a toalha numa das mãos e a cortina na outra, a luz ao piscar fazia-me aparecer e desaparecer, embaciada por ilhas de vapor no meio de bisnagas, uma mulher diferente de mim

nunca me achei parecida comigo, estranho sempre a minha cara, as minhas mãos, este queixo ser o meu queixo, esta boca a minha boca, chamar-me Fátima, as pessoas acreditarem que

²⁹⁰ *Idem*, pp. 19-20.

²⁹¹ *Idem*, pp. 44-45.

*sou eu, confundirem esta estranha comigo, o que aconteceria se lhes aparecesse tal como sou de facto, outra cara, outras mãos, outro queixo, outra boca, outra voz (...).*²⁹²

Podemos verificar que, paradoxalmente, temos a existência de duas vozes, muito embora seja a mesma locutora a produzir o acto de enunciação: a sequência em itálico - que corresponde à parte em monólogo interior – revela, justamente, as considerações de carácter particular/intimista de Fátima, as quais (precisamente por auto-questionarem a natureza da personagem) não são reveladas no fio narrativo e funcionam como um parêntesis narrativo, cuja essência não pode ser englobada no normal fluxo diegético.

Por fim, um quarto denominador polifónico prende-se com a existência de uma *polifonia invertida*, conforme terminologia aplicada a *O Manual dos Inquisidores*:

(...) o secretário convencido de que os democratas tinham invadido a casa e planeavam galgar as escadas com facas e punhais

- O que se passa?

o comandante a fixar-nos numa espécie de nojo ou de medo, rasure o nojo, chamou o patrão do meu namorado enquanto a surda oferecia o jarro de gasosa mexendo o açúcar e o café com a colherinha solícita (...).

²⁹³

Creemos que a palavra que desvenda esta manifestação é-nos fornecida pela forma imperativa “rasure”: com esta forma verbal – que remete para o acto de escrita –, Simone interpela o narrador, para que suprima uma palavra do/no seu relato.

Por, necessariamente, essa remissão concernir o acto de escrita, podemos afirmar que este excerto convoca, *timidamente*, um *autor textual*, na medida em que, reiteramos, se convoca a criação da escrita, muito embora este romance privilegie uma autonomia (quase) total das vozes sem a magistratura do narrador, como é o caso, num relato de Fátima, referido anteriormente²⁹⁴, que controla a narrativa.

Apesar de não existir uma cópia (como noutras obras) desta polifonia invertida, em *Exortação aos Crocodilos*, certo é que o exemplo *supra* mencionado penhora a sua existência – um *autor* (ainda e só) *textual*.

²⁹² *Idem*, pág. 67

²⁹³ *Idem*, pág.236

²⁹⁴ cf. pág.98.

C4) Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo

(...)Est-ce que l'on sait où l'on va ?(...)

Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*

Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo (2003) é o último romance que encerra o *ciclo do Poder*, ainda que, na produção romanesca de António Lobo Antunes, isto é, na sua cronologia, não seja o romance subsequente a *Exortação dos Crocodilos*.

Tal escolha deve-se, como já referimos, ao facto de o nosso estudo englobar, sempre que possível, uma visão cíclica/abrangente das obras lupinas.

Pese embora o nosso critério de abordagem visar os ciclos e não a cronologia das obras, em seu devido tempo (na investigação das obras posteriores), analisaremos as devidas cambiantes polifónicas do romance de que agora nos ocuparemos: dito doutra forma, balizá-las-emos tendo em conta a *ordem natural* dos romances.

Assim sendo, partiremos à descoberta do sistema polifónico desta obra.

Como seria de esperar, a primeira marca polifónica encontrada é a *polifonia clássica*, derivada do *derrame*, do entrecruzamento das vozes:

(...) prolongando os caules do girassol ou a capim seco em Julho, a voz do algodão ao comprido da lavra na voz da minha mãe

não o algodão, não a minha mãe, o tenente-coronel ou esses homens encavacados num muro que me hão-de conduzir a caminho da praça provocando-me com gritos, pancadas na tábuas

- Um português Seabra que nos anda a deixar ficar mal em Angola
as varas que não cessavam de me atormentar o lombo, a Cláudia
- Uma semana onde?
a minha mãe a ajudar-me com a mala
- Luanda? (...).²⁹⁵

²⁹⁵ António Lobo Antunes, *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003, pág.35.

Note-se que se verifica a interferência de três vozes distintas, no relato de Seabra (respectivamente, a do tenente-coronel, a de Cláudia, sua namorada e a de sua mãe), que narra a génese da sua partida para Angola.

Uma outra forma de polifonia, na sua forma mais tipificada, isto é, entrecruzamento de vozes, resulta da própria organização, como nos afirma Agripina Vieira:

(...) Enquanto que nos dois primeiros livros, surge com violência um ponto de vista dominante, o de Seabra e o de Miguéis, no terceiro livro o leitor vê-se perante uma pulverização de olhares e de vozes narrativas, não só os do agente de espionagem, Morais ou Borges – (o leitor nunca saberá a verdadeira identidade do terceiro agente uma vez que lhe entregaram, “um passaporte com outro nome”), mas igualmente a dos membros de uma coluna militar que sucessivamente vão tomando a palavra dando conta da sua forma particular de ver o mundo, dos valores que norteiam as suas opções. (...).²⁹⁶

Um aspecto polifónico inovador, neste romance, é, conforme vimos em *A Ordem Natural das Coisas* e em *O Manual dos Inquisidores*, um *afunilamento polifónico*, a saber, uma polifonia que converge para uma entidade, o *autor textual*.

No entanto, essa convergência polifónica tem uma fase intermédia, na medida em que há, primeiramente, um afunilamento de vozes para um *narrador médio*:

(...) escreve isto por mim filha, acaba isto por mim, assina com o teu nome, impede-me de dizer o que falta, o petróleo da segunda lata desde o escritório até às ervas do pátio, o depósito de gasolina (...).²⁹⁷

Note-se que aqui, Miguéis, um segundo agente, é enviado para Angola, com a finalidade de resgatar os diamantes e (tal como Seabra) não logrará sair desse mesmo país. No decurso dessa missão, pede à filha que termine o seu relato: é precisamente pela revelação do acto de escrita (por extensão, da *maîtrise* de toda a construção romanesca e de todo o aparato das vozes), "(...)escreve isto por mim filha, acaba isto por mim(...)", que temos a confirmação de que a visada personagem tutela as restantes vozes.

²⁹⁶ Agripina Vieira, «Angola, o regresso», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 15 de Outubro, 2003, pp.16-17.

²⁹⁷ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág.291.

Noutro fragmento, igualmente capital para a comprovação da existência/presença desta entidade/ *narrador (inter)médio*, verificamos o mesmo procedimento:

(...) descendo para além da sanzala no sentido do rio evitando esse pântano , esse penedo, esse canavial em que talvez uma mina há-de encontrar o meu pai

(que difícil este romance, não obedece não verga, escrevi meu pai em lugar de o meu tio)

há de encontrar o meu tio no meio dos pretos

dos ratos

a vasculhareм areias com uma peneira e um alforge, a estudarem ciscos, a jogarem-nos fora (...).²⁹⁸

Refira-se que é pela afirmação na tessitura romanesca e pela forma de sujeito subentendido (“eu”, Marina), correspondente à forma verbal “escrevi”, que se evidencia, novamente, a chefia de uma entidade que manobra todo o aparelho romanesco.

Por fim, quanto à convergência da polifonia para o *autor textual*, esta mesma apresenta-se, aqui e ainda, como um *déguisement*, como um jogo, porque ainda há uma indefinição sobre o controlo da narrativa entre uma personagem e o *autor textual*:

(...) (quem me conta esta história, quem narra isto por mim?

uma traineira, não, nem pássaros, nem mulatas que te melhorem o capítulo António, acordas com o romance, adormeces com o romance e a Marina que pensavas haver criado e se criou a si mesma a insistir dentro de ti

- Sou mestiça

esta narrativa que mais do que as outras se tornou uma doença que te gasta e de que não sabes curar-te, pode ser

vá lá, experimenta

que uma suspeita de vento ou um soluço de pavões

não existiam pavões, diante de tanta fome como existiriam pavões?) (...).²⁹⁹

Existe aqui, como constatamos, a erupção de um *autor textual*, com a frase “(...) quem me conta esta história, quem narra isto por mim? (...)” e que lança uma interrogação sobre o domínio da narrativa, inscrevendo-se e intrometendo-se na mesma,

²⁹⁸ *Idem*, pág.120.

²⁹⁹ *Idem*, pág. 121.

“(…)António, acordas com o romance, adormeces com o romance(…)”, para depois afirmar – e é nisto que reside o artifício narrativo que nos afiança que o citado romance se encontra muito próximo do expoente deste filão polifónico, *Ontem Não Te Vi Em Babilónia* – que é Marina quem conta a narrativa³⁰⁰, “(…)e a Marina que pensavas haver criado e se criou a si mesma a insistir dentro de ti(…)”, reiterando

(...) - Não sou branca, sou mestiça
a minha voz a substituir a traineira, o vento, os pavões
(deste-te bem com os pavões noutro livro?) (...).³⁰¹

Veja-se que a voz do autor textual se confunde com a própria voz de Marina, quando afirma “(…)a minha voz a substituir a traineira, o vento, os pavões (...)”, chegando ao ponto de confundir o leitor sobre quem, efectivamente, fala na estrutura parentética. Será Marina que interpela o autor textual ou vice-versa?³⁰²

Fundamentalmente, a nossa reserva em afirmar a existência de uma fusão entre o *autor empírico* e o *autor textual* reside, como vimos, no facto de haver um *jogo* e não um *sair do armário (narrativo)*, se nos for permitido o empréstimo com a nomenclatura de outros estudos académicos, como a *teoria queer*.³⁰³

Aliás, personagens, como Marina, ainda parecem subverter o poder narrativo que, em *Ontem Não te vi em Babilónia*, seria, *de jure et de facto*, do autor empírico-textual, quando afirma

(...) põe lá a tua traineira, os teus pássaros, descreve o som dos motores, a forma como o eco do gasóleo reverberava na praia, um pescador à popa às voltas com a lanterna, um segundo pescador a desembaraçar as redes, (...)

de forma que arredonda a tua prosa na convicção de que a esferográfica obedece e melhora o livro, de forma que o Seabra na hospedaria esforçando-se por me acompanhar (...).³⁰⁴

³⁰⁰ Cyd Ottoni Bylaardt, *Op. cit.*, pág.194: «(…) O escritor (...) se intromete em seu livro para afirmar que há um outro, um alguém que conta essa história, alguém que narra por ele (...)» (sublinhados nossos)

³⁰¹ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág.122.

³⁰² Cid Ottoni Bylaardt, *Op. cit.*, pág. 195: «(…) A voz do escritor confunde-se com a de Marina em certos momentos.(…)»

Mais adiante Marina se impõe na narrativa, “a minha voz a substituir a traineira, o vento, os pavões(…). Entre parêntesis o escritor indaga-se (ou é Marina que o indaga a ele?): “deste-te bem com os pavões noutro livro? (...)»

³⁰³ Jeremy Hawthorn, *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory*, Arnold/Londres/Nova Iorque/Sidney/Auckland, 1998: «(…)Queer as come to mean different things to different people it 'generally denotes the application of poststructuralist and postmodern ideas to interdisciplinary studies of the historical formations of lesbianism and homosexuality, and of the relationship between these formation and those of heterosexuality.(...)», *apud* Maria Alizra Seixo, *Op.cit.*, pág. 429

³⁰⁴ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp.123-124.

D) Não entres Tão Depressa Nessa Noite Escura

All these people (...)
tied to a night they never met.
Broken Social Scene, «Lover's Spit»

Schöne Welt, wo bist du?
Schiller, «Die Götter Griechenlands»

O primeiro romance deste *ciclo dos malogros* (ou das [contra-]epopeias líricas)³⁰⁵ desenvolve um esquema polifónico muito peculiar, ainda que retome certos procedimentos «revolucionários» de romances como *A Ordem Natural das Coisas* e suspenda, esbata ou negligencie uma fusão do *autor empírico* com o *autor textual*, conforme temos vindo a comprovar nos romances precedentes.

Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura (2000) trata da história de «uma jovem de dezassete anos, Maria Clara, [que] pensa a sua vida e escreve um diário, a partir da morte do pai, que foi operado ao coração; nele se ocupa da doença e desaparecimento do progenitor, reflectindo sobre segredos de família que investiga em documentos e objectos que encontra no sótão, ao qual acede».³⁰⁶

Gostaríamos de abordar o estudo da polifonia, nesta obra, em dois níveis de análise: um primeiro, articulado com *tipologias polifónicas* que o texto ficcional nos vai proporcionando; um segundo, a que chamaremos uma *polifonia intersemiótica*, conjugada com a música.

³⁰⁵ Muito embora não seja a mais concisa a afirmação "ciclo dos malogros", pois Ana Paula Arnaut defende que «(...)talvez possamos designar este grupo de romances como um novo ciclo de epopeias, mas, agora, de "epopeias líricas"(...)», às quais, teremos, igualmente, de aplicar, à semelhança do segundo ciclo, a proposição 'contra', entende-se, porém, que há um denominador comum nestas últimas: «(...) A quase total ausência de específicas e estreitas relações com traves mestras oficialmente históricas, praticamente reduzindo os universos narrativos a pequenos círculos familiares, leva, de facto, a que este mais recente conjunto de publicações surja como o lugar onde a vida banalmente quotidiana da sociedade coeva assume o papel principal. (...) E assim se escurecem ainda mais o tom e a cor das vidas romanceadas, e assim se colocam à boca de cena diversos malogros e angústias vivenciais. (...)» in Ana Paula Arnaut, *Op. cit.*, pp. 46-47. (sublinhados nossos)

³⁰⁶ Maria Alzira Seixo (dir.), *Dicionário da Obra de Lobo Antunes*, vol. I, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2008 pág. 145.

Neste romance, como sempre³⁰⁷, temos o *esplendor da polifonia antuniana* a funcionar; uma primeira aparição.

Uma primeira aparição polifónica concretiza-se com a chamada (segundo nossa nomenclatura, aplicada, também, nos romances anteriores) *polifonia clássica*, isto é, a contaminação de várias vozes, no seio de uma voz.

Convoquemos, como exemplo, um excerto do primeiro capítulo, no qual se assiste à narração de Maria Clara, dando conta de um acontecimento central, a operação do pai, motivo fundador para a efabulação, criação ficcional, tentando conceber uma arqueologia familiar do seu progenitor, que desconhece:

(...) a minha mãe numa espécie de soluço de espanto e o meu pai sem que os lábios estremecessem sequer

- Espera no corredor Amélia

igualzinho ao meu avô no escritório sem acender a luz, o mesmo queixo empinado a indagar trevas que desconhecíamos, as mesmas narinas procurando cheiros

- Quem entrou?

A mesma testa enrugada a escutar não sei quê, o meu pai igual ao meu avô diante das suas peças de xadrez invisíveis, para a Ana Maria, para mim

- Vocês também

uma mancha de lama num salto, as hastes dos óculos a fugirem das orelhas, a minha avó cortava o bolo iluminado a abanar a cabeça com desgosto da mancha

- Bem podias ter arranjado um homem mais apresentável Amélia (...).³⁰⁸

Como vemos, a narração é levada a cabo por Maria Clara, à qual se juntam as vozes do pai, do avô, e de Margarida, mãe de Amélia e avó de Maria Clara.

Existe, também, uma manifestação polifónica luminosa -e que já não constitui novidade, no decurso da obra até aqui abordada – e que é uma polifonia que converge para uma única voz (ou se quisermos, que é fruto da «varinha de condão», como afirma a própria personagem!) a saber de Maria Clara e da sua actividade de escritora.

³⁰⁷ Cristina Robalo Cordeiro, «Recensão Crítica a *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*», in Colóquio-Letras, nº157/158, Lisboa, Julho de 2000, pp. 413: «(...) [n]o que parece ser o essencial das forças que o plasmam: polifonia, fractura, delírio, caos, dissecação de figuras e ambientes fantasmagóricos, obstinação de memórias labirínticas, descida aos infernos de um quotidiano sempre transfigurado. (...)»

³⁰⁸ António Lobo Antunes, *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2008 [2000], pág.21.

Mas tem cada coisa seu tempo, diríamos, parafraseando as palavras do Nobel José Saramago, justamente tão célebres, que dispensam qualquer contextualização bibliográfica³⁰⁹...

Por'ora, detenhamo-nos no mecanismo de urdidura ficcional que nos permite revelar a citada ocorrência polifónica - a criação ficcional de Maria Clara, como forma de negar a perda do pai, através da sua escrita diarística³¹⁰, metonimicamente expandida com as epígrafes do Génesis com que abrem os sete núcleos narrativos.³¹¹

A partir, como já dissemos, da curiosidade, motivada pela ignorância dos antepassados pela via paterna,

(...) prefiro não imaginar o que quer que seja na cadeira do sótão, não conheci o pai nem a mãe dele, a minha mãe argumentava a calar-nos que não tinha família (...) ³¹²,

Maria Clara constrói uma ficção destinada a colmatar esse vazio informativo e, principalmente, destinada a abolir *a morte do mistério* e a morte do pai.³¹³

Vários momentos demonstram que existe uma ficção construída por esta jovem adolescente, como, por exemplo, esta ilustração particularmente afortunada, já (quase) no fim do romance onde encontramos uma Maria Clara casada, num hiato temporal de dez anos, porque não há uma demarcação bem definida na *diegese*³¹⁴:

(...) Agora que estou no fim do meu relato tenho pena que acabe
sempre tive pena que seja o que for acabe
de modo que vou adiantando o momento de retirar o diário da gaveta onde o escondi e me sentar à mesa que não pus ainda com a desculpa que o emprego me cansou, o empadão não descongela, o meu filho lá dentro (...) escrevo uma linha ou duas, apago, torno a escrever e não foi assim, (...) procurar a ideia que deu origem à ideia e não consigo, apenas

³⁰⁹ No entanto, *mais vale prevenir do que remediar*: «(...) Tem cada coisa seu tempo. (...)» in José Saramago, *Memorial do Convento*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005, pág. 71.

³¹⁰ Maria Alzira Seixo (dir.), *Op. cit.*, vol. I, pág. 147: «(...) mas perdê-lo é a sua grande obsessão dado que ele manifestava por esta filha nítida preferência, e o diário de Maria Clara, sendo a denegação da morte dele, por narrar a sua cura e regresso a casa, dá também conta das sombrias experiências da adolescência e da criação.(...)»

³¹¹ Cristina Robalo Cordeiro, *Op. cit.*, pág. 413: «(...) Os sete momentos em que se repartem, em perfeito equilíbrio, os trinta e cinco capítulos que compõem este romance correspondem ao percurso de criação simbolicamente identificado com o « grande trabalho da criação »(...)»

³¹² António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 32.

³¹³ Maria Alzira Seixo (dir.), *Op. cit.*, pág. 147: «(...) A narrativa move-se deste modo em desequilíbrio por entre sombras e projecções ilusórias da visão, que pode ser perceptiva ou fantasmática (*tudo vizinho da incerteza*) numa espécie de óptica neobarroca em que tudo parece ser vão e vacilante, e encontra na dualidade claro-escuro (a noite do mistério, para Maria Clara, e a noite da morte, em que imagina o pai) a sua grande força expressiva.(...)»

³¹⁴ Cristina Robalo Cordeiro, *Op. cit.*, pág. 413: «(...) A sua voz inquieta navega em regimes temporais mais psicológicos do que cronológicos, e lida com as coisas e com o mundo de forma marcadamente afectiva.(...)»

vagos rostos informes, a minha mãe se calhar, o meu pai certamente, guardar o diário no canto da roupa interior antes que a chave na porta, eu sem tempo de me levantar, um sopro no meu pescoço, a mãozinha que me rouba as páginas, as leva contra a luz, se instala na poltrona a soletrar parágrafos e a deixar-me nua, (...).³¹⁵

Como podemos constatar, temos aqui a demonstração de que a narrativa ("relato") está a cargo de Maria Clara e que as personagens (elementos da sua própria família) são a matéria efabulativa do relato; e não são o seu único material ficcional, as suas acções e a sua origem, são, também, ardilosamente concebidas como verosímeis, tal como a suposta actividade ilícita de contrabando com estrangeiros, operada pelo pai:

(...) desculpe os árabes e os pretos pai, que ideia a minha, desculpe o judeu e Alcoitão e a inválida, desculpe a Leopoldina, explique-me o que fazer às camionetas do Murtal e ao seu negócio de armas, madrugadas de Inverno por atalhos discretos desde Beja à Galiza e numa praia, (...).³¹⁶

Assim, sustentado todo o aparelho ficcional pela mão da mesma personagem, encontramos a tal *polifonia invertida*, o *afunilamento polifónico* para Maria Clara que, desta forma se torna *autora textual* da narrativa, de tal forma que outras personagens testemunham, confessam e confirmam o seu carácter ficcional, isto é, engendradas por Maria Clara:

(...) tenho de ir embora menina, repare no atraso, não estou a mentir, fecham a pastelaria e a

como disse?

a Raquel

a Raquel no passeio com todos aqueles operários por ali, inventei-lhe um padraço, uma profissão, uma casa conforme a menina me inventou a mim a partir da fotografia de não sei que rapariga encontrada no sótão. quem lhe jura que tudo isto é verdade e ando no jardim consigo, quem lhe garante, por exemplo, que não faleci em nova em São Domingos de Rana(...).³¹⁷ (sublinhados nossos)

³¹⁵ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 457.

³¹⁶ *Idem*, pág. 281

³¹⁷ *Idem*, pág., 144.

Repare-se que aqui a personagem Leopoldina, fruto de uma invenção de Maria Clara, que a considera amiga e a quem inventa uma filiação precisa, neta do professor ("suposto" pai de Luís Filipe), no seu universo onírico/ diarístico, afirma peremptoriamente que é irreal e (" (...) conforme a menina me inventou a mim (...)") questiona a sua existência, corroborado esse facto pela interrogação presente no excerto que convocamos.

Cremos, pois, que é justamente, pela confirmação de que Leopoldina é fruto do estratagema efabulativo de Maria Clara que podemos afirmar, metonimicamente, que a enunciação converge para *arquitecta suprema do universo narrativo* (pelo menos, da narrativa de 2º grau, que é o livro de Maria Clara), posto que todo o seu *sopro verbal* procede desta demiurga, ou, se quisermos, *à l'invers*, se considerarmos que toda a ficção é feita por Maria Clara, então a voz de Leopoldina é resultado de uma elucubração desta jovem.

Outros exemplos são igualmente pertinentes para a referida modalidade polifónica, como por exemplo este excerto, no qual o pai de Maria Clara assume o relato e é interrompido pela filha, a fim de o corrigir:

(...) a minha mulher para a Ana

- Está cheinho de sede dá-lhe sumo

não sumo, uma substância demorada, a camioneta que se arrancou da areia com o auxílio de tábuas, o que pareciam sucessivos fragmentos de lua cortados à navalha pelo que parecia uma sucessão de ondas ou de franjas menos escuras

mais claras

de acordo filha, franjas mais claras de espuma, o trapézio de uma janela espremido entre telhados a acender-se e a apagar-se e enquanto se acendeu deu-me a ideia que um caixote e um gato ou apenas o caixote e algo a correr nele, a vereda debruçada sobre a praia, cabanas de madeira para as redes de pesca (...).³¹⁸

Note-se que se se opera um "esquema" de correcção, " (...) de acordo, filha, franjas mais claras de espuma (...)", esse acordo tácito revela que o controlo enunciativo e ficcional provém da tutela de Maria Clara, ou, como sempre, converge para a mesma, visto que é, mais uma vez, *master and commander* de toda a ficção.

Mas, de outras particularidades se reveste esta convergência polifónica...

³¹⁸ *Idem*, pp.204-205.

Uma primeira particularidade pode abranger o que designamos por *convergência polifónica intermédia* ou, para não nos afastarmos da taxionomia dada em romances anteriores, uma *polifonia invertida intermédia* (como, por exemplo, em *A Ordem Natural das Coisas*³¹⁹).

Esta convergência polifónica é corporizada por um narrador intermédio que coadjuva na narração, neste caso, na escrita diarística de Maria Clara e que é a sua irmã Ana Maria:

(...) defuntos, nas rodela de crochet que pareciam ladrar-nos e mau grado as tábuas soltas e as rachas do tecto o orgulho, o desdém, o senhor general que governou Moçambique e como ninguém se rala

quem se rala?

com Moçambique a mãe

não é assim, Clara?

nos cantos, subsidiária, calada, a obedecer por hábito, a concordar por inércia, a aceitar por fraqueza no meio de tanta miséria oculta entre freixos e goivos ou varrida com o lixo para sob os tapetes, (...).³²⁰

Repare-se que é pelo segmento interrogativo, "não é assim, Clara?", que temos a confirmação de que esta é, em última análise, quem controla e quem *surveille* a narrativa.

Mas esta ocorrência polifónica ainda pode ser verificável quando estamos perante uma narração feita por outros narradores que não Maria Clara: Ana Maria, no vigésimo oitavo capítulo, narra uma história «paralela», na qual conta a sua gravidez e o aborto³²¹,

(...) *A Maria Clara fala de mim e não sabe nada de mim, fala dos meus pais e não sabe nada dos meus pais, é uma egoísta ora trancada no quarto a escrever no diário (...)*

(...)

(...) *se me apoiasse no toalheiro sessenta e seis e duzentas, as sobranceiras do que não era meu namorado dois galos de briga prontos a saltarem-me em cima numa raiva de esporões, a cara sabia, a boca fingia não saber*

³¹⁹ cf. capítulo dedicado a este romance.

³²⁰ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 213.

³²¹ Cid Ottoni Bylaardt, *Op. cit.*, pág. 285: «(...) Por que Maria Clara cede a palavra a Ana Maria? Ana Maria é a grande crítica da irmã: chama-a egoísta, mentirosa, acusa-a de falar das coisas sem saber as verdades, de não gostar de ninguém, de não se preocupar com as pessoas. Maria Clara resolve deixar Ana falar, ou melhor, escrever. E Ana revela algo que Maria Clara não havia sequer mencionado: sua própria gravidez e aborto. (...)»

- Não veio nada como?

*dividido entre sentar-se e deixar-me, (...).*³²²,

que, encaixada na escrita primordial, genesíaca, de Maria Clara, é controlada, em última instância, pela mesma personagem.

Também Maria Clara, mau grado o paradoxo argumentativo que possamos aqui convocar, pode ser considerada uma narradora intermédia da sua própria narrativa, quando a verbaliza ao psiquiatra:

(...) o senhor chama-lhe sessões, isto é quarenta e cinco minutos de silêncio duas vezes por semana, de quando em quando uma pergunta, nunca uma opinião, uma pergunta e apontamentos no bloco, o que lhe disse no último dia foi uma brincadeira, um descuido, bem lhe expliquei que invento o tempo inteiro, (...)

(...)

(...) não escreva agora, oiça

(...) o fotógrafo agachado nas traseiras e a moradia intacta no primeiro negativo, o terraço, as paredes, o tecto, o busto de uma deusa ou o que era(...)

(...)

(...) o busto afinal oco da deusa ou da ninfa

se é para me interromper prefiro que escreva

caído, agora sim, da peanha de bronze (...).

³²³

Repare-se que o psiquiatra poderá surgir, aqui, como um derradeiro organizador da narrativa, visto que tem percepção de que escreve o que é dito por Maria Clara ("(...) uma pergunta e apontamentos no bloco (...)", "(...) não escreva agora, oiça(...)") e que, em última análise, poderá ser visto derradeiro locutor para o qual converge (organizando, desta forma), a narrativa, visto que interrompe para precisar o que escreve a demiurga da ficção ("(...) o busto afinal oco da deusa ou da ninfa/ se é para me interromper prefiro que escreva(...)") e será o organizador da narrativa, se aceder ao repto de Maria Clara e passar, desta forma, a escrever o relato.³²⁴

Uma última especificidade desta convergência prende-se com a existência de um leitor privilegiado da narrativa e que é assumida pelo marido de Maria Clara, que lê a narrati-

³²² António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp.407-411.

³²³ *Idem*, pp. 267-275.

³²⁴ Cid Ottoni Byllaardt, *Op. cit.*, pág. 281: «(...) Ela chama a atenção do profissional, pede para não ser interrompida, ou então ele que assumia a escrita, que não pode ser dele, que é dela: "se é para me interromper prefiro que escreva" (...)»

va da mulher, procurando respostas para a entender³²⁵:

(...) de modo que vou adiando o momento de retirar o diário da gaveta e me sentar à mesa que não pus com a desculpa que o emprego me cansou, o empadão não descongela, o meu filho lá dentro, a desculpa que são seis horas

seis e doze

e daqui a nada o meu marido

- O que é isso Clara?

a chave na porta, eu sem tempo de me levantar, um sopro no meu pescoço, a mãozinha

- Não faças isso não faças isso

que me rouba as páginas, se instala na poltrona de napa a mover os lábios parágrafos fora ao longo do que não escrevi ainda, do que escrevo neste momento com a caneta de somar as despesas do mês e fazer a lista do supermercado, (...).³²⁶

Na medida, repetimos, que lê o diário de Maria Clara e que sabe que a mesma escreve, podemos concluir que todo o edifício enunciativo contido nas "páginas" e "nos parágrafos" ainda não escritos está a cargo da mesma, enquanto produtora do discurso e do relato ficcionais.

Temos, por fim, a presença de uma segunda manifestação polifónica que designámos, anteriormente, por *polifonia intersemiótica*.

Este tipo de polifonia é explorado com base nas sugestões comparativistas feitas por Maria Alzira Seixo³²⁷, inclusivamente, a nossa terminologia advém de uma verbalização, muito feliz para os nossos argumentos, da referida ensaísta, a que aludiremos, em seguida), quando aproxima o presente romance de uma obra musical, *Verklärte Nacht*, de Schoenberg, chefe de fila da *Escola Vienense* (da *segunda escola*, com o célebre atonalismo).³²⁸

³²⁵ *Idem*, pp.292-293: «(...) No caso dele, não se trata de buscar simplesmente uma compreensão de algo que não pode ser compreendido. Ele quer mais do que simplesmente entender a narrativa de Maria Clara: ele quer encontrar ali as respostas para a vida dele e de ele próprio, e para tanto, quer-se imiscuir no relato, quer obter as respostas dos personagens que estão ali dentro. Ele é, assim, o leitor angustiado, atormentado. (...)»

³²⁶ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 470.

³²⁷ Maria Alzira Seixo, *As flores do inferno e Jardim Suspensos (Vol II de Os Romances de António Lobo Antunes)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010, pág. 281: «(...) O jogo intersemiótico que encontramos frequentemente nos enunciados literários manifesta-se com particular relevância nos romances de António Lobo Antunes. (...)»

³²⁸ Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pág. 422: «(...) Por isso pensamos que é ainda mais útil pensar a enorme riqueza deste texto, em termos intersemióticos, aproximando-o justamente de uma obra [*Verklärte Nacht*] de um dos compositores da Escola de Viena, Arnold Schoenberg, considerada em geral como um poema sinfónico e que se liga ainda à fase tonal do compositor, mas onde processos de disrupção que transcendem em muito a derivação wagneriana são já ensaiados. (...) Do ponto de vista temático, as analogias apresentam pertinência, na medida em que Dehmel fala de amores paralelos e secretos, de um filho que uma mulher vai ter mas não é do homem com quem caminha, e da fala positiva que nesse discurso acolhe o nascimento da criança, prosseguindo percurso do par, ou o discurso musical que nele se inspira, na

A nossa proposta, porém, prende-se com uma forma musical de Franz Schubert (ironicamente, um dos compositores na transição da *primeira escola Vienense* - lembremos a *trindade* do período clássico, com Haydn, Mozart e Beethoven - e a *segunda escola de Viena*, com Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern), o célebre quarteto nº 14 para cordas, designado por *Der Tod und das Mädchen* (A donzela e a Morte).

Ao contrário do que afirma a ensaísta de *Outros Erros. Ensaaios de Literatura*, cremos que estas duas obras de Schubert e de António Lobo Antunes (consideradas em parceria) mantêm uma relação com o real efectivo³²⁹, procurando anular o efeito da morte e do negativo, através da contestação feita pela *jovem Schubertiana*, infrutífera, porque a morte consegue vencê-la e, no caso antuniano, através da (re) criação de um universo efabulativo, no qual Maria Clara nega a morte do pai e também expressa desejo de escapismo, encetado no final do romance, quando afirma que

(...) Hoje estava capaz de me ir embora. Metia todo o dinheiro da gaveta no bolso, deixava aqui a mala, os documentos, os sinais de quem sou. Se me perguntarem o que faço responder que não tenho profissão. Sou apenas uma mulher num restaurante das bombas de gasolina à beira de uma portagem, a mastigar calada. Pode ser que volte um dia, pode ser que não volte. O que dirão os meus sogros, os vizinhos, o meu filho? Comentários indignados que nunca escutarei, segredinhos, profecias de escada, o director do meu emprego a exigir o relatório que deixei incompleto por alturas do último considerando, por corrigir, por alterar. (...) ³³⁰.

Consideramos que esta *polifonia intersemiótica* se verifica ao nível do *dérroulement* narrativo, não a nível da sua estrutura.

Estamos, ainda, em crer que esta ligação entre narrativa e música é propiciada, no tecido ficcional, pelos próprios *entretiens* entre Maria Clara e o psiquiatra, pois segundo François Regnault,

conjugação dramática desses afectos repartidos. Insiste-se, para isso, em tonalidades graves prolongadas que se abrem frequentemente à alacridade de agudos intensos e manifestados em continuidade, pacificados pela duração de uma narrativa longa e lenta., na qual as interrupções e suspensões praticadas têm a ver com a formulação dos acordes e o insólito do encadeamento sonoro que rompe com a harmonia tradicional. (...)»

³²⁹ Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*, pág. 423: «(...) Em Lobo Antunes, como em Schoenberg, já não se pretende que a literatura (ou a música) *signifique* na relação com o real efectivo, como no poema sinfónico, sobretudo se ele for o real considerado da literatura (ou da música) (...)»

³³⁰ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 542.

(...)two definitons of music from the point of view of psychoanalysis(...). Theoretical definition: "Music is the exercise of unconscious psychoanalysis by the subject who is unaware that he is enjoying the deciphering". Clinical definition: " Music is an unconscious exercise of a cure where the subject is unawares that he is healing" (...).³³¹

Se, como vimos, Maria Clara utiliza as sessões do psiquiatra e, mais importante e grosso modo, utiliza a escrita como forma de criação que destrona o vazio, a morte, provocada pela doença do pai, a música pode funcionar como um veículo de combate militante contra essa "noite escura".

Ora, o que aqui pretendemos demonstrar é de que forma a música, particularmente o quarteto convocado, oferece uma *semelhança* situacional e instrumental que o homologa com algumas passagens da trama narrativa, formando a tal *polifonia intersemiótica*.

Comecemos pela organização do quarteto do compositor de *Die Forelle*: formada por quatro andamentos, Allegro, Andante con moto, Scherzo. Allegro molto e *Presto*, esta peça baseia-se num poema de Mathias Claudius, que passamos a transcrever:

Das Mädchen:

Vorüber! Ach, vorüber!
Geh, wilder Knochenmann!
Ich bin nich jung! Geh, liber,
Und rühre mich nicht an.
Und rühre mich nicht an.

Der Tod:

Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!
Bin Freund, und komme nicht, zu strafen.
Sei gutes Muts! ich bin nicht wild.
*Sollst sanft in meinen Armen schlafen!*³³²

³³¹ François Regnault, «Psychoanalysis and music», in *The Sympton 11*, in <http://www.lacan.com/sympton?p=51>.

³³² Não nos foi possível encontrar a exacta referência na qual se insere o poema de Claudius; *par contre*, quase todas as edições discográficas desta obra de Schubert incluem o poema. Contudo, disponibilizamos um *link* onde encontramos o poema: http://en.wikipedia.org/wiki/Death_and_the_Maiden_song

Facultamos, igualmente, uma tradução *muito cá de casa* (e livre) do poema: " A donzela: 'Some-te, Some-te!/ Selvagem esqueleto arrepiante!/Sou jovem , suplico-te, Some-te!/ E deixa-me sossegada' , A morte: ' Dá-me a tua mão, tu que és bela e terna!/ Sou tua amiga e não te venho castigar. / Nada temas, eu não sou selvagem/ Nos meus braços encontrarás repouso'."

Como podemos verificar, *so far so good*, através de uma análise primária, constatamos que há uma mesma isotopia de 'morte', em ambos os textos, e, também, uma tentativa de *surmonter* essa mesma morte.

Partamos, então, para a comprovação de uma *polifonia intersemiótica* entre a peça musical e o seu correspondente romanesco, em diferentes etapas.

No quarteto, o primeiro andamento, *Allegro*, introduz " (...)le caractère sombre et tragique de cette oeuvre(...). L'*Allegro* de la sonate initial est marqué par le contraste entre le thème principal, provocant, et un thème secondaire tout en douceur - jusqu'à ce que la *Coda* sombre dans un oppressant pianissimo.(...)».³³³

Ora, no romance antuniano, esta estrutura do *Allegro* inicial pode ser verificável quando Maria Clara afirma que

(...) a minha mãe, que saltava as contas do terço, notou os guardas no parque de estacionamento, fechou a cortina e o peito da minha irmã diminuiu, temos de operá-lo ao coração, minha senhora(...).³³⁴

O tema da operação do seu pai e da sua morte iminente (que depois se confirmará como uma morte efectiva), e tenta aniquilar essa realidade ("thème secondaire en douceur"), dizendo que

(...) não sei porquê julguei que ia chorar e não chorei, a cadeira tornou a baloiçar na pintura do tecto, a minha irmã e eu brincávamos às fadas no rebordo do lago e era engraçado como

(mesmo sem palavras mágicas)

ao primeiro gesto da varinha de condão

(um pedaço de cana com uma estrela na ponta)

deixaram de existir doenças, agonias, hospitais, mortes e ficou tudo bem, tudo bem, tudo bem graças a Deus, ficou tudo bem para sempre. (...).³³⁵

O segundo andamento, *Andante con moto*, sugere a "Morte (...) como uma amiga e consoladora para a assustada donzela e é neste estado que a música é concebida (...)"³³⁶.

³³³ Ekkehart Kroher, «Schubert -La jeune fille et la Mort», in Schubert, *Quatuors n° 13 & 14 "Der Tod und das Mädchen"*, Mellos Quartett, Arles, Harmonia Mundi, 1992, pág.4. [todas as citações feitas a esta obra remetem para esta referência audio-bibliográfica]

³³⁴ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 26.

³³⁵ *Idem*, pág. 30

Assim, este carácter protector/ doce da morte parece encontrar eco nas palavras de Maria Clara, quando relembra a morte do avô:

(...) quase não me lembro do avô, lembras-te do avô, lembro-me da morte dele ou seja da nossa mãe de luto e sem pintura a vir beijar-nos à cama e do beijo trazer consigo não diria desgosto

dirias desgosto Ana?

mas um sabor molhado, talvez a morte seja um beijo assim antes de apagarem a luz, (...).³³⁷

Convém recordar que este andamento se baseia nos versos do poema " (...) Sei gutes Muts! ich bin nicht wild/ Sollst sanft in meinen Armen schlafen! (...) "³³⁸, o que talvez explicará a visível justeza do exemplo convocado da narrativa lupina, onde encontramos uma quejanda isotopia (temática) de 'confronto' e de 'afecto'.

Ainda dentro deste segundo andamento e " (...) contre ce message de la mort, seules les variations 3 e 5 semblent se rébelar (...) "³³⁹, também podemos verificar essa contestação (por parte da donzela/ Maria Clara) no texto romanescos, quando nega a morte do pai, no seguinte passo:

(...) E agora que o meu pai morreu

(não morreu nada, dentro de três ou quatro dias está em casa, vamos buscá-lo com o fato da lavandaria novo em folha no saco de plástico, logo que se retira do saco envelhece um bocado, os sapatos que engraxei sozinha, peúgas sem riscas, uma camisa apresentável)

hei-de encontrar uma camisa apresentável e obrigar a criada a passá-la como deve ser sem duplicar os vincos (...).³⁴⁰

O Terceiro andamento, *Scherzo. Allegro molto*, " é vigorosamente rítmico e não desprovido de certas implicações sardónicas. (...) Em particular, a segunda parte, em que é tocado em oitavas na violeta e no violoncelo sob acordes pesadamente acentuados nos violinos, parece transmitir de facto a ideia de satisfação demoníaca (...) "³⁴¹

³³⁶ Douglas Moore *Op. cit.*, pág. 176.

³³⁷ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 185.

³³⁸ Ekkehart Kroher, *Op. Cit.*, pag. 5.

³³⁹ *Idem, ibidem.*

³⁴⁰ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 209.

³⁴¹ Douglas Moore, *Op. cit.*, pág. 176.

Desta forma, essa satisfação demoníaca pode ser sugerida pela voz de Ana Maria, quando interroga a irmã sobre o seu desejo de que o pai morra:

(...) Quando a Ana disse ao almoço com nós as três em redor da cabeceira deserta e o sol a iluminar metade da toalha

- Queres que o pai morra não queres Maria Clara? (...)

(....)

(...) a Ana demasiado longe para poder bater-lhe

tão branca tão linda a sua filha comparada com a outra deus me perdoe nem parecem irmãs

- Queres que o pai morra para ser só teu não queres Maria Clara?

Tive a certeza que uma tosse ou um movimento de desagrado à cabeceira (...).³⁴²

Esta satisfação, este desejo de ver o pai morto só podem ser entendidos se tivermos em conta que é essa ausência, em certa medida, do pai que permite a sua criação, efabulação, a partir da ignorância genealógica do mesmo³⁴³.

Por último, no final da referida obra Schubertiana, *Presto*, "(...) o sentimento de todo o andamento é o da tarantela³⁴⁴", com um ritmo persistente, que cede apenas perante os gritos de desespero do segundo tema(...) "³⁴⁵ - gritos de desespero da donzela, obviamente...

Relativamente a esta passagem final, cremos que a sua extensão, na diegese, pode ser encontrada no momento em que as duas irmãs dançam³⁴⁶, ao som de música espanhola:

(...) Às vezes, quando éramos pequenas, a minha mãe colocava um disco de música espanhola na aparelhagem, aumentava o som e castanholas, pandeiretas, guitarras, uma voz que se queixava em gritos de cão de quinta ondulando num outeiro, (...) a Ana principiava a rodopiar embatendo nas camilhas e franzindo a carpete sem que lhe ralhassem enquanto os meus pais acompanhavam com estalinhos da língua, as criadas num cacho admirativo à entrada da sala, se eu me levantasse girando no soalho com os sapatos a atrapalharem de propósito para me fazerem cair a minha mãe logo

³⁴² António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp.227-228.

³⁴³ Cid Ottoni Bylaardt, *Op. cit.*, pág. 301: «(...) O acto de criação é, (...), negação, retração, renúncia, e não soberania, demonstração de poder, exceto naquilo que seu ato tem de voluntário. (...)»

³⁴⁴ Note-se que a *tarantela* é uma dança cuja origem estaria ligada aos movimentos de paroxismo daqueles que seriam picados por tarântulas, cujo veneno originaria convulsões e movimentos de dança que explicariam as *piruetas* das vítimas, antes de provocar a morte propriamente dita...

³⁴⁵ Douglas Moore, *Op. cit.*, pág.178

³⁴⁶ Maria Alzira Seixo, *As flores do inferno e Jardim Suspensos (Vol II de Os Romances de António Lobo Antunes)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010, pág. 289: «(...) a dança representa efectivamente a rivalidade entre as duas irmãs(...)».

- Sai daí Maria Clara deixa a Ana Maria dançar

(...) a música espanhola continuou até ao último grito da silhueta esgalgada numa crista de outeiro, (...).³⁴⁷

Se o andamento da tarantela sugere uma vitória da morte, no contexto melómano, a música evocada no texto antecipa o efectivo desaparecimento do pai de Maria Clara: repare-se que o *estilo (popular)* da música (note-se que é musica espanhola, possivelmente *flamenco*, " (...) com uma voz que se queixava em gritos de cão de quinta (...) ") , cria uma imagem, com o segmento ' gritos de cão' (sugerindo 'uivo'), tradicionalmente associada ao sofrimento ou a algo lúgubre (morte).

De resto, a (vitória) persistência da morte, mesmo alegoricamente inscrita na obra, e os gritos da donzela parecem ser transferidos e ampliados na tessitura romanesca, no momento em que Maria Clara narra uma cena peripatética do pai com a máquina da relva,

(...) o meu pai em mangas de camisa a consertar o aparelho com uma chave de fendas e um martelo, desencaixou a tampa e bielas, cilindros, o depósito da gasolina amolgado, assim esventrada não se compreendia o apetite, o meu pai, só dedos sujos, ajustava a chapa, calcava a ignição, girava os botões, uma bobine desfez-se em labaredas tortas, a máquina animou-se, ganhou coragem, recuou uns centímetros de olhos ferozes nos goivos, (...)

(...) o meu pai tornou a calcar a ignição, a máquina de cortar relva concentrou-se, aumentou num suspiro, tomou balanço, arreganhou-se, salivou restos de goivos e líquidos escuros, lembro-me da boca do meu pai numa espécie de grito, uma nuvem de maio escorregou para leste na superfície do lago(...)

(...) a máquina trepou um ângulo de tijolo gargarejando barro, inclinou-se, caiu, um estoirozito murcho, um segundo estoiro, um derradeiro silvo a despedir-se (...)

(...), encostámos a máquina de cortar relva às câmaras de ar da garagem, o meu pai ficou a observá-la de mãos nos bolsos, (...)

(...) intrigado a observar a máquina na garagem, accionava a alavanca a teimar

- Eu consertei-a eu consertei-a (...).³⁴⁸ (sublinhados nossos),

na qual podemos interpretar a avaria da máquina - "(...) um estoirozito murcho, um segundo estoiro, em derradeiro silvo a despedir-se (...)", como uma prefiguração da morte e da tentativa do seu combate, concretizada em "(...) a boca do meu pai numa espécie de grito (...)".

³⁴⁷ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp.309-310.

³⁴⁸ *Idem*, pp.38-40.

Também, por fim, tal como na *morte schubertiana*, a mesma aparece, igualmente, aqui, corporizada, animizada num excerto em que o pai de Maria Clara descreve a sua morte:

(...) até que a velhota do sacho
dona Quê, por amor de Deus dona Quê?
largou as couves, se aproximou da cama, me pegou ao colo , (...)
como se eu fosse falar murmurando palavras que terminavam quase sempre numa
interrogação vaga, a Maria Clara ainda me segurou a mão, ainda chamou
- Pai
ainda me pediu que ficasse convosco mas não podia filha, não podia, não podia
porque a velhota pegou no lenço molhado e ao dizer o seu nome mo desdobrou na cara. (...) ³⁴⁹
(sublinhados nossos).

Tradicionalmente, a morte é representada (copiosamente, por exemplo, na iconografia medieval) como um esqueleto com uma gadanha³⁵⁰, o que nos permite identificar a "velhota do sacho" com essa própria figura; também, nessa mesma tradição (ou melhor, na tradição católica) é colocado um lenço destinado a cobrir a cara do morto, antes de ser sepultado, o que nos leva a interpretar que este ritual, aqui convocado, seja executado pela mesma velhota que " (...) pegou no lenço molhado e ao dizer o seu nome mo desdobrou na cara (...)".

Por conseguinte, sendo este ritual ligado a um processo funerário, entendemos, forçosamente, que há um processo específico de nominalização da morte.

Cremos, através da análise comparativa das obra mencionadas, ter demonstrado a noção de *polifonia intersemiótica*: há uma contaminação do conteúdo/ estrutura musicais da peça schubertiana (e retenhamos que o quarteto, *lui-même*, parte de um efeito analógico com o poema de Claudius, albergando, também, um processo de *polifonia...intersemiótica!*), visível nos sete núcleos narrativos deste romance.

Convém salientar a importância da existência deste filão polifónico: para além, como observámos, de permitir explorar um diálogo entre música e literatura, possibilita entrever um efeito programático, diferenciado, certamente, mas, ainda assim, um efeito

³⁴⁹ *Idem*, pág.208.

³⁵⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, «Mort», in *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1969, pág. 243: «(...) Dans l'iconographie antique, la mort est représentée par un tombeau, un personnage armé d'une faux, (...) un cavalier, un squelette, une danse macabre, (...)» (sublinhados nossos)

' semelhante': se a obra schubertiana " (...) é praticamente um quarteto programático, condicionado pelo estado de espírito revelado pelo tema e variações do segundo andamento (...) "³⁵¹, ou seja, baseado na canção da morte, a narrativa lupina vive da criação (diarística) feita programa para *embalar* (tal como a Morte de Schubert) e aniquilar essa entidade; ora, essa criação é criteriosamente elaborada pelo *verbo divino* (pela enunciação) de Maria Clara. E tal como ela, também nós estamos, agora, capazes *de nos irmos embora*. Para *Que Farei Quando Tudo Arde?*

³⁵¹ Douglas Moore, *Op.cit.*, pág. 175.

E)Que Farei Quando Tudo Arde?

(...)

FOR THERE COULD NO DOUBT of his sex,
though the fashion of the time did something
to disguise it (...)

Virginia Woolf, *Orlando*

Que Farei Quando Tudo Arde? (2001), na esteira do romance anterior, oferece-nos uma profusão de vias narrativas³⁵², cujo *amargo* fito não é mais do que demonstrar as vivências passionais, a marginalidade de profissões ou de modos de vida e a perda de parentes, entre outros³⁵³, de "(...) um coro de desamparados que mostra ostensivamente as cicatrizes de vida"(...)»³⁵⁴

Ora, o *corifeu* que anuncia estas *pequenas* tragédias do quotidiano é Paulo, narrador central da (sua) história, muito embora não o exclusivo, pois também tem pontos de vista narrativos de outras personagens, cuja (posteriormente, também física) perda do pai para o mundo do transformismo e relação com a droga provocam um processo de catarse, revelando os seus problemas e angústias.

Se a fortuna crítica assinala a justeza da intersemioticidade da escrita de Lobo Antunes com a interferência da linguagem cinematográfica³⁵⁵(e de certos estilos de ci-

³⁵² Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pág. 427: «(...) Mantendo a riqueza exuberante de *Não entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, pela profusão de vias narrativas prosseguidas e pelas múltiplas incidências de sentido que incessantemente manifesta, apresenta porém uma superfície textual manifestamente controlada, e alargada num cuidado jeito de sobriedade exigente, que lhe sublinha a pungência na história e os efeitos dramáticos que ela põe em jogo. (...)»

³⁵³ Carlos J. F. Jorge, «A Encenação das Vozes Quando Todos Falam Sobre Que Farei Quando Tudo Arde?», in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003, pág. 197: «(...) Ora, se as vivências passionais são as fibras centrais das intrigas que se desenham e se o quotidiano das personagens é assolado pela própria marginalidade de algumas profissões ou modos de vida, como a prostituição, o transformismo (ou travestismo como também se diz muitas vezes) e a representação em circo como palhaços, completa-se o quadro da *inquietante estranheza*, no interior deste universo ficcionalmente construído, pela evocação permanente do momento da morte, do enterro, da perda dos parentes. (...)»

³⁵⁴ Maria Paula Lago, «*Explicação dos Pássaros e Que Farei Quando Tudo Arde?* Modernidade de Evolução da Tragédia em Lobo Antunes», in *Op. cit.*, pág. 256: «(...) É um coro de desamparados, que mostra ostensivamente as cicatrizes da vida, uma memória de si que não pôde construir-se; note-se aliás que a narrativa foca sobretudo o passado, ou que este se sobrepõe ao presente contaminando-o. (...)»

³⁵⁵ cf. Maria Alzira Seixo, *As flores do inferno e Jardim Suspensos (Vol II de Os Romances de António Lobo Antunes)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010, pp. 298-303.

neastas, como Fellini, Bergman, entre outros), é forçoso que se assinale - porque nos parece flagrante ainda não ter sido objecto de estudo de uma forma mais sistémica e aprofundada - a espantosa analogia deste romance com o filme de Pedro Almodóvar *Todo Sobre Mi Madre* (1999), no qual a partir da morte accidental de um filho, uma mãe busca o pai (que o filho desconhecia) , que, entretanto, se convertera ao mundo do *travestissement*. Claro que filme e obra literária operam em sentido divergente, mas, mantêm os mesmos universos acima citados.

De resto, a mundividência almodovariana é *le portrait craché* da mundividência antuniana, pois ambos comungam de uma pós-modernidade onde radica uma tragicomédia - nem sempre destacada, pois o que ressalta à vista é a parodização dos costumes, com um coeficiente de comicidade (sobretudo, no caso do autor *de Mujeres al borde de un ataque de nervios* !). Se é possível um diálogo entre génios de uma mesma época – e Vergílio Ferreira acreditava que " (...) Os grandes não dialogam; erguem os seus monólogos solitários – com o passado ou o presente. (...) "³⁵⁶, Almodóvar e Lobo Antunes estão em perfeita sintonia. Urge, repetimos, um estudo isolado destes dois universos, até porque como afirma Maria Alzira Seixo, o estudo deste tema (cinema) no impacto da obra antuniana não é de defesa monolítica (como, de resto, não o é em nenhum objecto de análise ao universo deste escritor).³⁵⁷ Está lançado o repto.

Como sempre, o nosso exercício reflexivo – e sem excepção – centrar-se-á na análise da construção polifónica nesta obra. *Allons-y!*

Um primeiro tipo de polifonia que surge neste romance (e que é, como temos vindo a observar, a sua forma mais *depurada*) é a *polifonia clássica*, assente na *contaminação* e no *entrecruzar* de vozes no seio de uma voz narrativa, conforme se verifica nas primeiras páginas do romance, quando Paulo, internado num hospital para reabilitação provocada por dependência de drogas, lembra-se dos olhos dos peixes, a propósito de "olhos mortos" dos demais pacientes:

³⁵⁶ Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente 1*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1982, pág. 162.

³⁵⁷ Maria Alzira Seixo, *Op. cit*, pág. 302: «(...) O estudo do cinema nos romances de António Lobo Antunes é susceptível de conhecer outro tipo de abordagens. A interferência de cineastas, de estilos de técnicas de enquadramento e de montagem pode ser relacionada com alguns dos seus processos de escrita (como na ficção contemporânea de uma maneira geral, embora em alguns casos de modo mais sensível). (...)»

(...) a secretária, a cadeira e o armário velhos, a porta sempre aberta por onde os doentes espreitavam a pedir cigarros, sujos de barba, de olhos mortos

nunca fui capaz de comer os olhos dos peixes no restaurante, o meu tio espetava o garfo e eu cego, a gritar

não reparam em mim, nunca ninguém repara, os enfermeiros limitavam-se a empurrar-me para fora

- Vamos lá vamos lá

e os peixes sentados em bancos de mão estendida a pedir cigarros, o tio imobilizando o garfo

- Não gostas de olhos Paulo?

a secretária, a cadeira, o armário, o médico a assinar qualquer coisa, a fitar-me, pegar no garfo depressa, aproximá-lo do goraz ou da dourada, gosto de olhos tio

- Amanhã podes ir para casa (...).³⁵⁸

A narração está a ser feita por Paulo, cujo excuso motivado pelos "(...)olhos mortos(...)" dos pacientes provoca uma recordação do tio que lhe perguntava, na refeição, se não gostava de "olhos de peixe", sendo interrompido pelos enfermeiros e pelo médico.

Temos uma segunda modalidade *polifónica paralela*, quando se coloca em confronto a situação de internamento de Paulo no hospital e as suas memórias:

(...) o senhor Couceiro não me jogava pedras, não me ordenava

- Some-te

cumprimentava as árvores, lembrava-se dos japoneses, mostrou-me a farda de cabo que os arrozais destingiram, três dias e três noites até ao pescoço na água e eles acabaram por cansar-se rapaz, olhava-me como a minha mãe olhava o meu pai

- Tu usas isto Carlos?

nem sequer desiludido, humilde, quando a lâmpada o encontrava não possuía pupilas, rugas acima e abaixo e em lugar de pupilas esferazinhas de luz, a dona Helena ~

a aliança do médico batia a caneta no tampo

- Como se chama a tua mãe?

e nenhum pombo se pesava no plátano

comigo ao colo

- Já viste o que trago aqui Couceiro? (...).³⁵⁹

Neste excerto, vemos que Paulo relembra o *modus agendi* do casal (sr. Couceiro

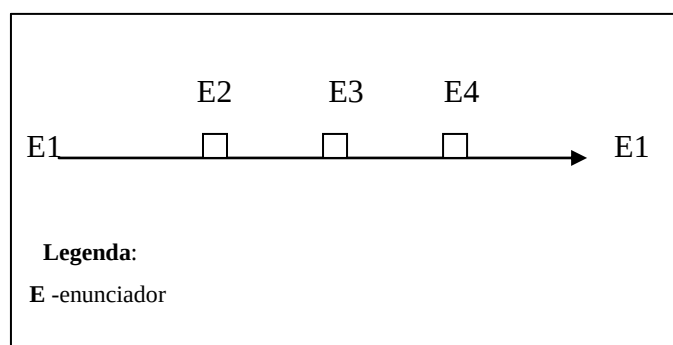
³⁵⁸ António Lobo Antunes, *Que Farei Quando Tudo Arde?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2008 [2001], pág. 14.

³⁵⁹ *Idem*, pág.25.

e d. Helena) que o visitava, após a dissolução do casamento dos pais (com o consequente alcoolismo e prostituição de Judite e a vida marginal de Carlos, quando enveredou pelo transformismo), sendo a presente realidade enunciativa dada em itálico, dando conta da situação actual de internamento.

Gostaríamos, agora, de salientar uma modalidade polifónica extremamente peculiar, neste romance, e que designaremos, duplamente, por *metamorfose polifónica* e /ou *golpe de estado polifónico*.

Trata-se de uma singularidade que se opera ao nível *do eixo sintagmático narrativo*, no qual a voz enunciativa com que se inicia o excerto acaba por fechar o mesmo *circuito narrativo*, conforme esquema *infra* mencionado:



Antes de partirmos para a exemplificação desta tipificação polifónica, desejaríamos tecer algumas considerações sobre a pertinência da nossa taxionomia...

Recuperando, metaforicamente, uma noção entomológica, visamos demonstrar que existe transformação elocutiva num determinado segmento narrativo, sendo que em nosso parecer, as sucessivas *metamorfozes* enunciativas desembocam numa transformação final, que é a da voz enunciativa original, principiante.³⁶⁰

³⁶⁰ Talvez a melhor noção de *metáfora entomológica* que conheçamos seja o conto de Miguel Torga, «O Senhor Nicolau», onde se diz: «(...) Quis finalmente o Dr. Saul olhar aquele ser como habitante da terra a criatura de Deus. Chamado à pressa pela Gertrudes, que fora encontrar o velho encolhido como um feto no sofá do escritório, veio, auscultou-o, tomou o pulso, pôs o termómetro, e resolveu por fim entrar pelo corpo dentro do moribundo com uma agulha que lhe enterrou na espinha.

Mas o sr. Nicolau, agora, estava de todo integrado no destino dos seus companheiros. Delirava, sentiu vagamente a dor na coluna, lembrou-se do que tinha feito aos milhares de irmãos, e pensou:

- Má técnica... Era éter acético primeiro, e só então...Oxalá não se esqueça ele ao menos de escrever no rótulo, correctamente, o meu nome em latim...

E daí a nada, depois da última contracção, sereno e de olhos fechados, ali ficou quieto e feliz, à espera que o metessem na sua caixa. (...)» in Miguel Torga, *Os Bichos*, Coimbra, ed. do autor, 1985, pág. 125. (sublinhados nossos)

Estamos cientes de que esta modalidade não constitui, no fluxo narrativo, uma *maioria absoluta*, passe o empréstimo de Ciência Política, pois como afirma Carlos J. F. Jorge,

(...) Lobo Antunes, que, desde o seu primeiro romance, se caracteriza por um processo narrativo que se desenvolve pelo cruzar de vozes que nem sempre entabulam diálogo umas com as outras, leva, neste romance, o desenvolvimento de tal tradição a um ponto limite a que poderíamos chamar *a dominância absoluta da polifonia em ruptura* (...) ou, para usarmos termos mais simples, *a dominância das sentenças em concorrência sem estabelecimento de diálogo*. Explicando ainda melhor, tudo se passa como se as vozes, representando personagens - por vezes, personagens evocadas por uma delas -, se quisessem fazer ouvir pelas outras sem, contudo, darem atenção ao que as outras dizem. (...).³⁶¹

No entanto, apesar de concordarmos com a afirmação do referido autor, repetimos, na totalidade do romance, pensamos que na cena do enterro de Carlos/ Soraia e de Rui, as personagens se fazem ouvir pela voz de Paulo, com o intuito de parodização da mediatização necrófila que existe na sociedade contemporânea e que encontra paralelo, a título de exemplo, numa cena de outro filme de Almodóvar, *Volver* (2007), quando Agustina, prima da desaparecida / morta mãe (Carmen Maura) de Sole e de Amparo, se submete a um *talk-show*, falando sobre a sua doença, e é anunciada pela apresentadora, «Agustina tiene un cáncer... Palmas para Agustina!»³⁶²

Compaginemos, então, o devido excerto:

(...) uma velha a observar o enterro enquanto colocava peúgas de tricot num gato, um dos palhaços, julgo que a Marlene, endireitou-me a gravata não vais aparecer nas revistas de gravata torta, o de joelhos tenha paciência volte a endireitar-lhe a gravata para os apanhar aos dois menina, a Marlene a arreganhar-se para ele enquanto me apertava o pescoço e o fotógrafo todo torto, com um pedaço de barriga ao léu entre a camisa e as calças, excelente excelente agora dê-lhe o braço menina, a Vânia abandonou o cortejo para me assentar a luva de renda preta no ombro, o fotógrafo aumentando a barriga perfeito, a Marlene baixinho para a Vânia sem deixar de arreganhar-se desaparece minha puta, o braço enrolado no meu braço a puxar-me para ela e pó-de-arroz, perfume, um traço de baton na orelha, a luva da Vânia a segurar-me a nuca de testa encostada à minha, (...), desapareça você sua cabra, os empregados da agência esforçavam-se por colocar lado a lado os caixões do meu pai e do Rui, esmagando fitas roxas e coroas de flores comigo a contemplar obediente os prédios(...).³⁶³

³⁶¹ Carlos J. F. Jorge, *Op.cit.*, pág. 198.

³⁶² Pedro Almodóvar, *Volver*, Madrid, Sony Pictures, 2006.

³⁶³ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp.220-221.

voz inicial de Paulo transforma-se, sucessivamente, nas vozes do fotógrafo, de Marlene, de Vânia, para atingir o seu *terminus*, novamente, na da personagem inicial.

Como podemos verificar, o propósito de se escarnecer sobre a teatralização da mediatização do enterro, entendida como um meio de adquirir notabilidade, é protagonizada por Marlene e Vânia, disputando a familiaridade de Paulo, numa deliciosa cena de velada zanga de comadres.

O *golpe de estado polifónico* realiza-se com a sucessiva introdução de vozes, como vimos, num segmento enunciativo que pertence a um locutor inicial e que, frequentemente, termina com outra voz que não a do locutor inicial; tal como a expressão de François Mitterand para designar a política autoritária do General De Gaulle³⁶⁴, serve para assegurar o poder efectivo, paradoxalmente, do enunciador-base, muito embora o circuito da enunciação não termine com a tutela dessa mesma locução inicial, mostrando de uma forma indirecta o impacto que as atitudes pretéritas/ presentes têm nesse mesmo locutor inicial:

(...) e nisto uma mulher
a minha secretária?

endireitou-me a gravata não vai aparecer de gravata torta nas revistas senhor arquitecto, o fotógrafo mais à esquerda a acender e a apagar muito depressa a ampola tenha paciência menina torne a endireitar-lhe a gravata para os apanhar aos dois, a minha secretária a arreganhar-se para ele e o fotógrafo com um pedaço de barriga ao léu entre a camisa e as calças excelente excelente agora dê-lhe o braço menina, a minha mulher abandonou o cortejo para me colocar a luva de renda preta no ombro desaparece minha puta e o meu irmão radiante

- A tua esposa maninho quem diria (...).³⁶⁵

Mais uma vez, repare-se que a situação enunciativa é protagonizada por Pedro (tio de Rui), passando depois para o fotógrafo e, sucessivamente, para a mulher de Pedro, Pilar, e para o irmão (fazendo-se uso, já, da introdução de um sinal gráfico para o diálogo).

Note-se que a última sentença – uma observação do irmão defunto – é entendida

³⁶⁴ «Le coup d'État permanent», expressão usada por François Mitterand, após campanha presidencial de 1965, na qual concorreu contra o General De Gaulle - e na qual perdeu -, mas cuja votação colocou Charles de Gaulle *en baillotage*, para designar a *política absolutista* do fundador da V República. Também originou um livro do mesmo autor, François Mitterand, *Le coup d'État Permanent*, Paris, Plon, 1986.

³⁶⁵ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 237.

como uma ironia, visto contribuir para o recalçamento de Pedro, sobretudo, porque era o preferido da mãe.

Neste romance, há também uma forma original de *polifonia invertida*, ou seja, uma confluência de vozes para um determinado locutor e/ou personagem.

A originalidade provém do facto de esta existir em dois níveis narrativos distintos – um *nível narrativo inferior* e um *nível narrativo superior*.

Numa *polifonia invertida de nível narrativo inferior*, temos que distinguir a presença de dois narradores para os quais apontam todas as vozes, como é o caso do jornalista e de Paulo.

O jornalista surge no âmbito de uma reportagem sobre o mundo do transformismo (mais propriamente, sobre Soraia), assumindo o papel de narrador.

A sua narrativa funciona como uma meta-narrativa – uma narrativa sobre a narrativa (história/ ficção) do mundo do *travestissement* e de Soraia –, funcionando num nível intradiagético, isto é, dentro da história.

Convém elucidar, numa primeira etapa, que este narrador é, antes de mais, uma personagem imbricada directamente na diegese:

(...) Soraia que nunca admitiu ser pai e ora dizia o meu sobrinho ora dizia
e chegou a dizer-mo quando a entrevistei um ano antes de morrer dessa doença
que mata os maricas e as mulheres da vida
- O meu irmão mais novo (...).³⁶⁶

Repare-se que está bem patente a participação do jornalista na trama narrativa e note-se que (justamente!) a forma verbal "entrevistei" aponta, semanticamente, para essa mesma confluência – 'entrevistar' significa 'recolher' a voz de outrem, voz essa que conflui do entrevistado para o entrevistador.

Quanto à elucidação da sua faceta de narrador da história, podemos comprová-la no seguinte trecho:

(...) a criatura chama-se Soraia senhor, foi a sepultar anteontem, podíamos contar-lhe a vida em episódios (...), note este episódio na cinquenta e sete, os mulatos no Príncipe Real à

³⁶⁶ *Idem*, pág. 250.

espera, uma praça em que no meu relato está aí clarinho, chove dado que pingos a oscilarem, escrevi assim mesmo, não ficou mal parece-me, (...).³⁶⁷ (sublinhados nossos)

Outro exemplo de que o jornalista é a entidade para a qual confluem todas as vozes é o pedido que Marlene, outro travesti que lhe narra igualmente a sua própria história, lhe dirige, esclarecendo o verdadeiro vínculo de Paulo a Soraia (que negava sempre a sua verdadeira paternidade):

(...) não sei se disse ao senhor que na doença da Soraia o sobrinho dela ou se calhar primo, ou se calhar irmão mais novo, ou se calhar filho, pronto, meta filho que já não a incomoda

eu sento-me à sua direita, espere
não reparava em ninguém (...).³⁶⁸ (sublinhado nosso)

Atente-se que é com o segmento "(...) pronto, meta filho(...)" que temos o garante de que o jornalista é o agente que agrupa as vozes na sua reportagem (narrativa), a qual serve para contestar a presença onnipresente de Paulo como "suporte da narrativa"³⁶⁹.

Enquanto que a narrativa do jornalista funciona, como vemos, como uma meta-narrativa, a narrativa de Paulo funciona como uma catarse³⁷⁰ e como uma reflexão sobre o próprio exercício da escrita:

(...) Não se trata de vontade de escrever, já basta o que me obrigam a escrever no emprego para ter paciência de gastar os serões a matar a cabeça com uma caneta e um caderno, mas é a única forma que tenho de tentar encontrar-vos (...)

(...)

sob os escombros de anos e anos e tanto entulho de recriminações, zangas, gencianas, na esperança que alguma delas principie a esgravatar os fragmentos de calíça do passado que eu imaginava em descanso para sempre e nisto mais palavras a agruparem-se, agi-

³⁶⁷ *Idem*, pág. 255.

³⁶⁸ *Idem*, pág. 266.

³⁶⁹ Carlos J. F. Jorge, *Op.cit.*, pp. 198-199: «(...) A dúvida sobre a actividade da escrita como registo da verdade, aliás, é lançada de modo ainda mais evidente quando uma das vozes se manifesta como repórter e se revela incapaz de escrever o artigo em que fala do travesti, pai de Paulo e do seu enterro, não só pelo contraditório dos depoimentos como pela impossibilidade de fornecer os «pormenores» que lhe parecem necessários e que o chefe de redacção anula por os considerar uma «mania» que «estraga a prosa». (...)»

³⁷⁰ Maria Alzira Seixo, *Op.cit.*, pág. 467: «(...) A fala (da escrita) resulta então da percepção das coisas entrevistadas, dos fantasmas visionados do passado, (...)»

tadas, contentes, desprendendo-se da trela do aparo, eu a aproximar o nariz do papel buscando-vos submersas nas linhas, (...).³⁷¹

Sabemos que as vozes confluem para Paulo porque, no exercício da sua escrita, existe um diálogo estabelecido entre este e as personagens – de papel, da sua escrita – (e que o interrompem), quando afirma:

(...) linhas de escrita apressada, não dando ares da minha letra (...) um chalé que não existe há que tempos pelo menos em Lisboa, a Sissi encantada

- No teu lugar deixava ficar o chalé

apesar de não viver comigo

vivo sozinho neste quinto esquerdo porque a colega da contabilidade não cessa de eriçar-se no seus espinhos virtuosos, mesmo vivendo sozinho julgo escutar a Sissi

- No teu lugar deixava ficar o chalé

em cujo interior habitava tenaz, mau grado os clientes da mesa nove, um garoto de físga, volta não volta, falava em casar-se

- Há mulheres que me interessam sabias? (...).³⁷²

Vejamos que Sissi (uma personagem da sua - Paulo - narrativa) o interrompe, ajuizando sobre a pertinência da sua escrita. E sendo Paulo o narrador, verificamos que esse trânsito elocutório vem de Sissi (personagem) para Paulo (narrador) – se há essa afluência da voz para o narrador, constatamos, metonimicamente, que Paulo é o criador dessa narrativa, manobrando todo o aparelho vocal.

Podemos, ainda, complementar esta de *polifonia invertida* com um exemplo onde também se verifica a noção de escrita como uma reflexão da criação ficcional:

(...) [eu] danado com a caneta a impingir-me o que eu não queria, por exemplo a dona Aurorinha a descansar o saco das comprar num degrau às escuras antes de se evaporar agradecida

- Obrigada por te lembrares de mim Paulinho (...).³⁷³

Se dona Aurorinha se dirige a Paulo, agradecendo-lhe por a ter fixado na sua narrativa, é porque sabe que o mesmo é o "coordenador" da história. *And we rest our case.*

³⁷¹ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp. 449-450.

³⁷² *Idem*, pág. 453.

³⁷³ *Idem*, pág. 455.

Em suma, estamos perante dois casos paradigmáticos de *polifonia invertida*, que se situam num *nível narrativo inferior*, porque, justamente, orbitam e tomam parte na trama dos acontecimentos da diegese.

Por outro lado, a *polifonia invertida* num *nível narrativo superior*, prende-se com a existência de um narrador, mas "externo" à história que é narrada, não tomando parte dos seus acontecimentos e para o qual confluem vozes de personagens.

Este narrador tem um papel de "organizador supremo da narrativa"; este papel, neste romance, recai, como temos vindo a verificar em obras anteriores, na figura de um *autor textual*:

(...) O meu filho Paulo que o aldrabe se lhe der na gana
e o senhor a acreditar nele e a escrever ou a fingir que acredita nele e a escrever ou
nem sequer a acreditar nele mas a escrever (...).³⁷⁴

Neste excerto esclarece-se que Judite, mãe de Paulo, fala para um "escritor" que pode ser vítima do que Paulo lhe reporta.

Ora, mediante este "aviso", podemos inferir que ele é o "putativo narrador externo" e não o jornalista, conforme pretende argumentar Maria Paula Lago³⁷⁵, pois só terá o conhecimento daquilo que é facultado pelas personagens e não toma parte na trama narrativa.

Aliás, essa *opacidade informativa* é, precisamente, colocada em causa quando a mesma personagem afirma, num passo seguinte:

(...) o Paulo à minha procura no Bico da Areia aflito comigo
o senhor assegura que ele aflito comigo? (...).³⁷⁶

De resto, esse duplo atributo de ignorante quanto ao fluxo da fábula narrativa e de organizador (externo), para o qual confluem as vozes da narrativa (ainda que só uma se manifeste, Judite), parece estar lapidarmente exemplificado quando a mãe de Paulo lhe pede para transmitir que está bem, após a morte do marido (Carlos/Soraia):

³⁷⁴ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 483.

³⁷⁵ Maria Paula Lago, *Op. cit.*, pág. 255: «(...) Mesmo um putativo narrador externo, um repórter que se propõe relatar o enterro de Soraia não é senão mais um caso trágico de discurso incongruente, de narrativa interior desconexa com os outros discursos(...), contaminado pelo discurso dos outros e sobre os outros (...)»

³⁷⁶ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 489.

(...) pode escrever que estou bem, dizer ao Paulo que estou bem, não mudei muito, penso nele às vezes, (...).³⁷⁷

Judite também o exorta, mais uma vez, para que confie na sua versão e que a fixe:

(...) acredite em mim ou finja que acredita em mim e escreva ou nem sequer acredite em mim mas escreva (...).³⁷⁸

Assim sendo, isto só é possível com a tutela do grande *arquitecto do universo...textual*. Esse mesmo: *o autor textual*.

Que faremos quando toda a nossa argumentação arde (se esgotou), relativamente a este romance? *Desavir-nos-emos*³⁷⁹ com *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*.

³⁷⁷ *Idem*, pág. 499.

³⁷⁸ *Idem, ibidem*.

³⁷⁹ Note-se que fazemos uma paródia com o célebre verso da primeira estrofe do poema (redondilha) de Sá de Miranda: «(...) Comigo me desavim/sou posto em todo perigo; /não posso viver comigo, / nem posso fugir de mim. (...)», in Sá de Miranda, *Poesias*, Porto, Lello & Irmão editores, s/d, pág.37. (sublinhados nossos)

F) *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*

Never seen this picture before.

Philip Glass, *The Photographer*

Eu Hei-de Amar Uma Pedra (2004) é um romance que permite sustentar, de uma forma insofismável, *a luz ao fundo da toca do Lobo*, ou seja funciona como um *pré-climax* da tese que procuramos desenvolver – a existência de um *autor empírico-textual* que tutela toda a estrutura discursiva narrativa.

Esta obra constitui-se em três partes, «as fotografias», «as consultas» e «as narrativas»; a partir de dez fotografias destacadas de um álbum, elabora-se a história do dono desse mesmo álbum, designado por "Pimpolho", o qual, julgando a namorada de juventude ("senhora do crochet") morta, depois de casado e de ter duas filhas, inicia uma relação clandestina com essa mesma personagem, numa hospedaria da Graça, todas as quartas-feiras.

Na segunda parte, após a morte do "Pimpolho" – designado por *senhor* pela senhora do crochet –, a sua amante inicia sessões de terapia com um psiquiatra, imbricando-se as suas histórias (a dela, a do psiquiatra e da sua segunda esposa).

Na terceira parte, assistimos a uma proliferação de vários narradores, mas o protagonismo vai para costureira (filha da madrinha do Pimpolho), para a prostituta e para a dona da pensão da Graça, local, como dissemos, de encontros semanais entre o casal *supra* mencionado, durante cinquenta e dois anos.³⁸⁰

Como se organiza, então, o aparato discursivo, nesta obra, e como se organiza a decorrente polifonia?

Primitivamente, a própria organização sequencial da narrativa, cujos *incipit* atestam a presença de vários narradores.

³⁸⁰ Maria Alzira Seixo (dir.), *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes I*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2008, pp.99-100.

Dentro da *tessitura* romanescas, uma manifestação de polifonia clássica aparece assente, *as allways*, num entrecruzar de vozes no seio de uma mesma voz:

(...) o empregado da Photo Royal Lda
- Aguenta o pimpolho madame que lhe escorrega do colo
e de facto eu a descer para o tapete que os sapatos da minha mãe não alcançavam,
toda a noite à cabeceira da cama, desabitados, ela cabelo e lençóis e eu percorrendo os lençóis
- Que será feito dos seus pés mãezinha?
ombros que protestavam ao mudar de lugar, talvez olhos debaixo das madeixas
mas onde param os olhos, um deles veio a custo do travesseiro até mim desembrulhando-se de
pestanas
- Não se pode dormir Jesus Cristo? (...).³⁸¹

A voz de quem está a narrar (Pimpolho) é contaminada pelas vozes do empregado da Photo Royal Lda e pela mãe.

Há, também, um *ténue de golpe de estado polifónico*, desta vez, de uma forma mais *ordeira*, no sintagma narrativo, na mudança de focalização ou de ponto de vista de uma personagem para outra personagem:

(...) - Um dia volto pimpolho
não volta conforme o seu avô não voltou, viajam, andam por fora, nunca têm
saudades, de tempos a tempos
(ou seja quase nunca)
uma nota estrangeira, uma carta, palavras desajeitadas a afirmarem comprei uma
casa, montei um negócio, não tenho tempo de pensar em vocês, no caso do pimpolho
supondo que o pimpolho
imaginando que o pimpolho
apesar de não acreditar no pimpolho mas no caso de
(supondo, imaginando que o pimpolho)
- Primo Casimiro
faça de conta que a máquina de costura ao fundo não permite aperceber-me e não
passo cartão, não me chego a ti, não te pego ao colo, não insisto nas cócegas e portanto estás a
rir-te de quê (...).³⁸²

Percebemos que a narração está a ser conduzida pelo Pimpolho e, subitamente, dá-se um *deslize* para o primo Casimiro, que continua a narração, encaixando-a na die-

³⁸¹ António Lobo Antunes, *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004, pág. 18.

³⁸² *Idem*, pág. 52.

gese(que, nesta "primeira fotografia", está a ser levada a cabo pelo Pimpolho).

Particularmente expressivo neste romance – mas não único – é a existência de uma *polifonia de assimilação*, baseada na repetição do *eco*, como afirma Olívia Figueiredo³⁸³, que não é mais do que a repetição de um mesmo trecho do enunciado por uma personagem, o qual, pronunciado por outra, nada mais faz do que reanimar o vivido³⁸⁴:

(...) a morte do meu pai perturbava-me
(levou-me ao circo em pequena, ainda me lembro hoje)
(...)
(...) levou-me ao circo, agarrei-lhe a mão com medo dos palhaços e o meu pai não retirou a mão, apertou-me três vezes e eu apertei-a três vezes, apertou-me cinco vezes e eu apertei-a cinco vezes, apertou-me vinte, não, vinte uma vezes
vinte e uma vezes
e eu apertei-a, a contá-las, vinte uma vezes também, apertámos a mão um do outro vinte e nove vezes ao todo (...).³⁸⁵

Atente-se que Raquel, filha mais nova do Pimpolho, após a morte do pai, relembra o momento de cumplicidade, com uma ida ao circo.

Esta cena vai ser repetida, por exemplo, no seio do discurso do médico (que atende a senhora do crochet, após a morte do Pimpolho/ *senhor*), por meio, também, de uma mudança de focalização narrativa (com a intromissão da voz do pai de Raquel):

«(...) a empregada da consulta
- Tem seis pessoas à espera
a abeirar-se de mim
- Há azar senhor doutor?
quase a sacudir-me o ombro, a tocar-me nas costas e eu de braços no soalho, a ser capaz do teu nome, (...) o teu nome ou o nome da minha filha mais nova, a que receava os palhaços, a que me apertava os dedos cinco, sete, dez vezes e a quem eu apertava os dedos

³⁸³ Olívia Figueiredo, «Do relato do discurso ao discurso polifónico em *Eu Hei-de amar Uma Pedra*», in *Crítica Cultural* vol. 4, nº2, São Paulo, 2009, pág. 91: «(...) A instanciação de um movimento discursivo manifestamente monofónico, diafónico e polifónico materializa-se nas várias vozes em eco (...) que convertem o facto mais usual e menos poético da vida em literatura. Processo retroactivo para assegurar a coesão semântica do discurso narrativo em sequência (...), as retomas em eco permitem a recapitulação na reformulação de pontos de vista e a reflexão na mudança da perspectiva enunciativa, relativamente ao movimento discursivo anterior. (...)»

³⁸⁴ Olívia Figueiredo, *Op. cit.*, pp.96-97 «(...) E o coro das vozes, em sucessivos redemoinhos, faz vibrar em infinitas reminiscências parcialidades/ totalidades vividas em permanente retorno. (...)»

³⁸⁵ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp. 186-187.

cinco, sete, dez vezes e contudo os teus dedos (...).³⁸⁶

Tal como o romance anterior constitui um pré-climax, como dissemos, para um momento epifânico (polifónico) do nosso trabalho – que se materiariza em *Ontem Não Te Vi em Babilónia* -, também nesta obra temos um *embrião mais dissecado* (glosando um título de uma composição de Erik Satie...) de uma fusão de *autor empírico* e de *autor textual*, mas, como sempre, *histriones auctori lupus*, e, por isso, esta problemática carece ser dividida em duas alíneas, até porque a própria questão de 'auctoritas', nesta narrativa, não é descortinada de uma forma líquida.

O equacionar da problemática da criação fictiva prende-se, aqui, com uma densidade mais espessa da *indecidibilidade autoral*, como diz Maria Alzira Seixo, quando faz notar que «(...) é muitas vezes difícil saber "quem é quem", nas falas e descrições da escrita antuniana, pois as vozes e os tempos se mesclam; ou perceber exactamente, o que acontece na narrativa, devido às frequentes elipses e mudanças de registo narrativo. (...)»³⁸⁷

A indecidibilidade prende-se, aqui, com a *reserva de propriedade autoral* entre a costureira do Jardim Constantino (filha da madrinha do Pimpolho) e a própria 'entidade autoral' António Lobo Antunes – frequentemente, o tecido narrativo está povoado com uma ambiguidade enunciativa.

Mas, não nos afastemos do nosso propósito e comecemos pela abordagem da presença de *fusão autoral* que justifica o controle do terreno enunciativo, na narrativa, a partir de uma fala de Pedro.

Pedro é o *facínora oficial* desta obra. Marido da filha mais velha do Pimpolho, à qual vota desprezo, conforme esta nos diz,

(...)não existo para o meu filho, para o meu marido (...)

(...) o meu marido

- Ultimamente o fígado

e não existo ou existo para ninguém, dissolvo-me nos trastes, sou uma coisa a um canto, às vezes descobrem-me na sala a consertar roupa ou assim, botões quase soltos, meias, o meu marido

³⁸⁶ *Idem*, pág. 317.

³⁸⁷ Maria Alzira Seixo, *As flores do inferno e Jardim Suspensos (Vol II de Os Romances de António Lobo Antunes)*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010, pág.44.

- Estás aí
a enfiar-se no escritório, não uma pergunta, um enfado, (...) ³⁸⁸,

protagonizando um constante assédio sexual para a sua cunhada, a qual deseja ardente mente, segundo observação hilarantemente pertinentes da mesma:

(...) a minha mãe (...) tem sempre a guarda de honra da minha irmã com o crioulo e o parvalhão do marido que há coisa de um ano, cheio de salamaleques e dedos me fez uma parte gaga aqui em casa, a arrulhar descendo a manga do sofá para as minhas costas

- Cunhadinha
enquanto o joelho me ia entrando em retóricas com a perna
(a ausência de subtileza dos homens há-de de desapontar-me sempre, tão imbecis, tão primários denguiques de carneiro mal morto que só à bofetada, piadas de pano encharcado nas trombas a que ninguém salvo eles acha graça, carícias

carícias uma ova
que fazem cócegas em lugar de excitarem, o soslaio aos compinchas
- Tenho a gaja no bolso)
e eu que me fartei de dar para esse peditório no tempo em que acreditava que os meninos vinham de Paris na cegonha e hoje em dia não ando por ver andar os táxis, a auxiliá-lo a tomar nota dos azimutes do capacho no patamar

- Fora (...) ³⁸⁹

É Pedro que nos esclarece que a tutela de todo o aparelho enunciativo - e toda a criação romanesca - são manobradas pelo *autor empírico-textual*, aqui identificado por 'António Lobo Antunes':

(...) o meu sogro para o querubim
- Nota-se a lista?
o querubim
(lógico que querubim, não beto, sem idade para elisas)
a preparar os focos, a mudar uma lente
- Nem um bocadinho pimpolho
esquecendo a minha sogra, de mindinho no ar, ambos num tempo diferente em que se adivinhava
(ou sou eu que imagino ou o António Lobo Antunes julgando que devo imaginar a fim de que o romance melhore)

³⁸⁸ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp229-230.

³⁸⁹ *Idem*, pág. 176.

em que se adivinhava uma rapariga com um garoto ao colo (...).³⁹⁰

Façamos uma pausa, por breves momentos, no trabalho, para tecer algumas pequenas considerações – se a personagem Pedro afirma "(...)ou sou eu que imagino ou o António Lobo Antunes julgando que devo imaginar a fim de que o romance melhore(...)", podemos inferir que há uma *inscrição do autor empírico* no acto de escrita, "a fim de que o romance melhore" (e "melhorar" está em estreita conexão com - pensamos - uma isotopia de ' produção romanesca'), convertendo-se, desta forma, num *autor textual* .

Em acréscimo: pela introdução de um verbo judicativo, no qual está apensa uma forma de sujeito nulo subentendido (eu), em "(...) ou o António Lobo Antunes julgando que devo imaginar(...)", podemos intuir que este ('António Lobo Antunes') é o produtor do sistema polifónico, ou seja, que toda a polifonia nasce e /ou desagua nesse *autor empírico-textual*.

Muito embora Cit Ottoni Bylaart não ajuíze conforme os nossos critérios anteriormente expostos, pensamos que a autora partilha, connosco, observações comuns, quando afirma que «(...) o escritor se intromete no meio do pensamento da personagem (...): (" ou sou eu que imagino ou o António Lobo Antunes julgando que devo imaginar a fim de que o romance melhore"). Pode-se considerar esta atitude como uma transgressão à antiga lei de não-intervenção (...). Ela tem o efeito de desafiar a própria possibilidade da narração, uma espreguiçada maliciosa a partir de um postigo que se abre entre a ficção e o acto da escrita. (...)».³⁹¹

Não obstante, existe uma expansão desta problemática que a relega para um zona mais híbrida do desenvolvimento polifónico, concatenado com a *questão autoral* da narrativa.

Dito de outra forma, existe um retrocesso do sistema polifónico, cujo *sopro anímico* provém de uma entidade dupla (*autor empírico-textual*), recuando esse manejamento do *pelouro enunciativo* para uma personagem.

Mas não nos ficamos só por aqui: para tornar ainda mais complexo este aparente ' retrocesso' (aliás, visível nos romances anteriores), quando a *intermitência da sombra* dessa *entidade empírico-textual* se junta à soberania da *polifonia invertida* exercida por

³⁹⁰ *Idem*, pp.142-143.

³⁹¹ Cid Ottoni Bylaardt, *Op.cit.*, pp. 241-242.

uma personagem, provocando essa *indecidibilidade*, porque, em certos momentos, não se chega a averiguar quem é o titular desse mesmo *poder* polifónico.

É na personagem da costureira do Jardim Constantino (filha da madrinha do Pimpolho) que recai a manobra de todo o organismo da voz (e, de resto, do acto ficcional) deste romance.

Conheçamos, melhor, os seus contornos.

Filha mal-assumida da madrinha do Pimpolho, é (aparentemente) espoliada da casa materna pelo mesmo, quando a mãe morre, indo viver para um lar:

(...) ela quase sem clientes excepto as que a mantinham por esmola

- Ao fim de tanto tempo a pobre

concordando comigo, respondendo que sim, submetendo-se porque o notário na semana anterior, preocupado com um dente que se entendia pelo movimento da língua no interior da bochecha, o universo de repente parado, aliviando a gengiva, substituiu a língua pela caneta, solicitou

- Um momento

para a bater no ciso de palma adiante da boca

- Um segundo andar no Jardim Constantino faça o favor de assinar nesta linha

(...).³⁹²

Aliás, isto é confirmado pela própria, quando afirma:

(...) Não sei há quanto tempo o pimpolho me mandou embora do segundo andar do Jardim Constantino, vinte, vinte e cinco anos, trinta, nem o que querem dizer vinte, vinte e cinco anos ou trinta para mim que desconheço os que tenho (...).³⁹³

A constatação de que é a costureira que assume a escrita do livro e detentora de toda a *cadeia enunciativa* desenvolve-se na terceira secção do romance, "as visitas" (segunda visita), onde «(...) a questão da autoria, da invenção do texto começa a delinear-se a partir "segunda visita". Nessa secção das visitas, em geral, a voz predominante é a da filha bastarda, a costureira, voz que se entremeia a outras, e mais insistentemente à de Raquel, filha mais nova do homem falecido na hospedaria, que vem a ela saber informações sobre a vida do pai. (...)».³⁹⁴

³⁹² António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp. 32-33.

³⁹³ *Idem*, pág.365.

³⁹⁴ Cid Ottoni Bylaart, *Op. cit.*, pág.. 249.

É seguramente a partir do "diálogo", entrecruzamento das vozes da costureira e de Raquel que, aliás, lhe pergunta se conhecia a senhora do crochet, que temos essa evidência:

(...) o meu pai a assoar-se e no momento de assoar-se se tivesse uma arvéloa dava-lha, lembro-me da mulher em Tavira numa cadeira de lona dois toldos a seguir ao nosso, ao fim de alguns anos cumprimentava a minha mãe num acenozinho modesto e esquecia-se de nós

(...)

desembrulhando o crochet, um naperon acho que verde, não me recordo bem, que não acabava nunca perguntar à internada

- Conhece-a?

e a internada a escrever um nome na janela impossível de ler

- Por que motivo o pimpolho deixou de me visitar diga lá?

a enfermeira endireitando-a a arredar-lhe o cabelo da testa

- A partir de certa idade inventam tudo não ligue

consoante eu invento esta cólica (...).³⁹⁵

Note-se que é igualmente pela desacreditação proferida pela enfermeira, "(...) A partir de certa idade inventam tudo não ligue(...)", que podemos inferir, ainda que indirectamente, que a costureira³⁹⁶ é a produtora do discurso ficcional e enunciativo.

Aliás, num passo seguinte, essa mesma sanção da enfermeira é encarada com uma certa 'amargura' pela costureira:

(...) Por culpa da empregada e das histórias que lhe deve ter impingido a meu respeito até a que se dizia filha do pimpolho deixou de visitar-me de modo que quase nada sobeja nesta casa para além do quarto, das duas camas, da minha colega que desistiu de responder-me quando a chamo a pretexto de qualquer coisa aí fora (...).³⁹⁷

Na "terceira visita", a costureira revela, assumidamente, a Raquel que é a criadora da história, inclusive, da própria personagem e da restante família³⁹⁸:

³⁹⁵ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 406.

³⁹⁶ Cit Ottoni Bylaart, *Op. cit.*, pág. 249: «(...) a enfermeira, porta-voz da razão, repete que seus relatos são mentirosos(...)»

³⁹⁷ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 409.

³⁹⁸ Cid Ottoni Bylaart, *Op. cit.*, pág. 251: «(...) Na terceira visita, a internada se revela: ela é quem escreve o livro. Esse capítulo é essencial para se discutir a questão da autoria e da invenção na escrita do romance (...)»

(...) tal como a partir do homenzinho que fumava fui compondo o pimplho, entreguei-lhe uma esposa, duas filhas, o jornal que vizinho lia ao aquecer o leite para o problema das damas

(...)

(...) entreguei ao pimplho uma mulher, duas filhas

(a sua irmã e você)

(...).³⁹⁹,

reafirmando o carácter fictivo da sua história :

(...) o marido da sua irmã, a alegrar-se no sofá

- Cunhadinha

e não era ele pois não, para quê ele, tão imbecil, era o pimplho

(não imagina a trabalhadeira que o seu pai me deu, a trabalhadeira que você me deu)

que você queria e ainda me falta a mulher, a história da mulher que adivinho comprida e eu cansada palavra(...)⁴⁰⁰

Repetindo-nos, se a costureira é a criadora, verificamos - passe a glosa com a expressão jurídica - que a mesma tem um *título válido*⁴⁰¹ para se arrogar como detentora de toda a criação efabulativa e enunciativa (e da subsequente polifonia).

Verificamos, até agora, os argumentos que provam, *ad dominem*, a emergência narrativa e polifónica da própria lavra da costureira.

Vejamos, em seguida, o inverso, isto é, a contestação de que as personagens obedecem a um (ou uma...) *emissário de um reino desconhecido*...

Na quarta parte da obra, "As narrativas", a primeira personagem, uma prostituta – que recebe os seus clientes numa hospedaria da Graça – (onde, ocasionalmente, topava com o Pimplho/senhora e com a senhora do crochet), narra a história da sua vida, dando conta de uma voz que a "ordena a relatar":

(...) o que me recorde de Évora não é a minha mãe atrás de um lenço com as minhas tranças lá dentro, é ter fome percebe e o que recorde da parteira não são as ondas jogando-me contra a muralha, são as gaivotas uma após a outra a engolirem-me as tranças, a abandonarem-me na vazante dado que eu oca, entende, e a esquecerem-se de mim, eu um

³⁹⁹ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp. 418-419.

⁴⁰⁰ *Idem*, pág.429.

⁴⁰¹ A expressão *título* é utilizada, em linguagem jurídica, para diversos fins. O que aqui nos interessa é afirmar que a costureira dispõe de *um modo de aquisição válido* do Direito de Propriedade... Para mais esclarecimentos, a título de exemplo, cf. Álvaro Moreira e Carlos Fraga, *Direitos Reais*, Coimbra, Livraria Almedina, 1971.

pedaço de corda, uma caixinha vazia, por muito que me afiancem do contrário ninguém corre na areia de chapéu de palha com cerejas de feltro (salvo uma velhota a observar um cacto num muro

- A trabalhadeira que me deste pequena

(...)

(...)

(a voz de não sei quem a ordenar-me

- Conta que de chapéu de palha com cerejas de feltro)

eu a correr na areia de chapéu de palha com cerejas de feltro na vida mas a obedecer que remédio (...).⁴⁰²

Como podemos perceber, é pela forma verbal " (...) a ordenar-me (...)" que podemos verificar que a sua voz, o seu relato lhe são *impostos* pela costureira, muito embora possamos encontrar aqui, numa segunda leitura, uma dúvida - se a voz que lhe ordena não será a do autor *empírico-textual*, visto aludir a "(...) a voz de não sei quem (...)"...

Parece-nos, no entanto, que essa dúvida poderá ser expeditamente superada, afirmando que é a costureira e não o autor *empírico-textual* que emite tal ordem, tendo em conta que no excerto se refere "(...)salvo uma velhota a observar um cacto num muro/ - A trabalhadeira que me deste pequena (...)".

Uma particularidade que se derramará a partir desta narrativa e até ao término do romance – e que permitirá a agregação de outras personagens como fruto da *inventio* da costureira – é a presença da metáfora do "chapéu de palha com cerejas de feltro" que é, acima de tudo, "(...) objeto é instrumento da escrita como metáfora da invenção(...)." ⁴⁰³

Outra personagem, na narrativa seguinte, também utiliza esta imagem,

(...) (porque me obrigam a contar isto, quem me obriga a conta isso senhores, que chapéu de palha com cerejas de feltro, que arvéloa?) (...) ⁴⁰⁴,

para recuperar o suporte da narrativa feita, como sempre, pela costureira - é ela a dona da pensão da Graça e afirma ser inventada por esta última:

⁴⁰² António Lobo Antunes, *Op.cit.*, pp.450-452.

⁴⁰³ Cid Ottoni Bylaart, *Op. cit.*, pág.254.

⁴⁰⁴ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág.470.

(...) o senhor que em tantas quartas-feiras e no caso de não haver mentido
(...) a esposa, duas falhas, o genro, a filha sem genro, em criança, no circo com ele porque à filha agradavam os cavalos que o aborreciam e ao senhor os palhaços que assustavam a filha, o mês de Agosto em Faro ou Portimão ou Tavira
(...)
(a suspeita que alguém já explicou isto por mim e consequentemente abrevio)
a senhora que encontrara antes da esposa
(já explicaram isto também, não vamos repetir pormenores, adiante)
e com quem cinquenta e tal anos, mais do que a minha mãe chamava uma vida, na hospedaria da Graça, arrisco que por hábito por acreditar tanto no amor
(...)
a senhora que nunca o tratou por tu com o seu crochet no quarto ou seja uma história de amor, uma excrecência como a costureira que me inventou quer a fim de entreter-se (...).⁴⁰⁵

Neste caso, note-se que há uma constatação, por parte da mesma personagem, que houve um locutor que proferiu, anteriormente, o seu *fio verbal*, o que explica que a sua actividade enunciativa procede da costureira; em acréscimo, esta tem, inequivocamente, a percepção de que é *inventada* pela costureira, "(...) como a costureira que me inventou (...)", o que concorre para a defesa da nossa argumentação.⁴⁰⁶

Na última narrativa, protagonizada pela senhora do crochet, depois da morte do seu companheiro,

(...) Alguém ocupa o nosso quarto agora, (...), o quarto que alugávamos, observando por nós a trepadeira no caixilho: continuará ali, movendo-se devagarinho a assinalar o vento?
(...)⁴⁰⁷,

esta também vai afirmar a autoria do suporte da narrativa encetada pela costureira, muito embora, surja um debate da narradora-autora costureira que, ora problematiza a dificuldade de conclusão do livro,

(...) (a maçada com o fecho do livro é que não basta uma agitação antes do silêncio (...))
(...).⁴⁰⁸,

⁴⁰⁵ *Idem*, pp.476-479.

⁴⁰⁶ Cid Ottoni Bylaart, *Op.cit.*, pág. 254: «(...) A filha da mulher que dirigiu a hospedaria durante 31 anos se diz inventada pela coistureira(...)»

⁴⁰⁷ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp.593-594.

ora se evade, deixando a tarefa da conclusão da narrativa para a senhora do crochet⁴⁰⁹:

(...) - Tu é que fechas o livro
a que manda na gente ou a quem mandaram que mandasse na gente, um fulano
que não conheço a desesperar-se connosco, a alterar, a trocar-nos
(- Não é assim que gaita)
a voltar ao princípio, o fulano que decidiu não há muito, acho eu
- És tu que fechas o livro
e embora arrependido de eu a fechar o livro continua por teimosia a escrever(...).⁴¹⁰

Detalhadamente: se há um desejo expresso, se há uma *cedência* por parte da narradora para que feche o livro, é porque há *transferência* da sua voz primordial, ainda que tente eximir-se à responsabilidade de o terminar.

Por outro lado, o facto de a personagem (senhora do crochet) referir (questionando) o seu "mandato" para a figura de "(...) um fulano(..)" que "(...)mandasse na gente (...)" possibilita a leitura, a hipótese do *orquestrador* de toda a enunciação narrativa ser o *autor empírico-textual* (António Lobo Antunes), conforme dissemos no início da análise desta obra⁴¹¹.

Além disso, temos a confirmação de que"(...) embora arrependido de eu a fechar o livro continua por teimosia a escrever(...)". Transparente e linear, este fecho? Não.

Se bem nos lembramos, utilizamos a palavra *embrião* para caracterizar esta ocorrência da modalidade polifónica (subjacente ao *autor empírico-textual*), neste romance.

Vai haver retoques de *imagem*, por meio de *photoshop* – no final da obra, a senhora do crochet refere que ela e *senhor/pimpolho* estão

(...) sentados à espera até que uma criatura de chapéu de palha com cerejas de feltro
(a da arvéloa, a do cacto, a que manda na gente)
empurre a porta de súbito, sem respeito por nós e nos expulse para a rua
(...)

⁴⁰⁸ *Idem*, pág. 600.

⁴⁰⁹ Cid Ottoni Bylaart, *Op. cit.*, pág. 259: «(...) A negligência autoral se confirma (...) quando a escritora se evade e deixa a ordem para a persoangem: " - Tu é que fechas o livro." (...)»

⁴¹⁰ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 601.

⁴¹¹ Cid Ottoni Bylaart, *Op. cit.*, pág.259: «(...) Não se pode, então, estabelecer onde está o autor que a personagem procura, como no drama de Pirandello. (...)»

a informar mudei de plano, não preciso de vocês, sou eu que fecho o livro, vão-se embora, acabou-se.(...).⁴¹²

Temos, de novo, a entronização da figura da costureira como autoridade suprema da produção fictiva (e de todo o processo polifónico inerente a esse facto, como constatamos).

Por que houve uma *mudança de plano*?

Como dissemos, neste romance, não há, ainda a *plenipotência* de uma (única) autoridade vocal plasmada na plena assumpção do *autor empírico-textual*..

Tudo se processa como se tivéssemos tirado uma fotografia dos nossos argumentos, nos quais já se vislumbra um traço mais sólido da presença dessa entidade a que sempre aludimos e, ante a amostra dessa fotografia, o *autor empírico-textual* (António Lobo Antunes), dissesse, negando,

- *Never seen this picture before.*

Por escassos momentos, como veremos.

⁴¹² António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 616.

**IV -
*A TOCA DO LOBO***

G) *Ontem Não te vi em Babilónia*

1. Do título considerado como equívoco ou como indício revelador.

(...) *E se eu cantar quiser
em Babilónia sujeito,
a voz, quando a mover,
se me congele no peito(...)*

Luís de Camões, «Redondilhas de Babel e Sião»

Parece-nos, em bom entender, que, desde logo, o título deste romance, *Ontem Não te vi em Babilónia* (2006), concorre em nossa defesa, para o estudo da polifonia e da clandestina supremacia da univocalidade do narrador. Desde já, o topónimo ‘Babilónia’ designa, no imaginário colectivo, um universo caótico, desagregado, de ruptura de entendimento. Recordemos que, enquanto construção mítica, ‘Babilónia’ (se o entendermos como evolução do antigo hebraico «בבל» [Babel]) aponta para um sentido de confusão (de línguas/de enunciação) (especificamente, com o episódio bíblico da Torre de Babel)⁴¹³. Recordemos o episódio:

(...) O mundo inteiro falava a mesma língua, com as mesmas palavras. Ao emigrar do Oriente, os homens encontraram uma planície no país de Senaar e aí se estabeleceram. E disseram uns aos outros: "Vamos fazer tijolos e cozê-los no fogo!" Utilizaram tijolos em vez de pedras, e betume em vez de argamassa. Disseram: "Vamos construir uma cidade e uma torre que chegue até ao céu, para ficarmos famosos e não nos dispersarmos pela superfície da terra.

Então Javé desceu para ver a cidade e a torre que os homens estavam a construir. E Javé disse: "Eles são um único povo e falam uma só língua. Isto é apenas o começo dos seus empreendimentos. Agora, nenhum projecto será irrealizável para eles. Vamos descer e confundir a língua deles, para que um não entenda a língua do outro".

Javé dispersou-os dali para toda a superfície da Terra, e eles cessaram de construir a cidade. Por isso, a cidade recebeu o nome de Babel, pois foi lá que Javé confundiu a língua de todos os habitantes da Terra, e foi dali que Ele os espalhou por toda a superfície da Terra. (...).⁴¹⁴

⁴¹³ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, «Tour de Babel» in *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers, 1973, pp.151-152: «La tour de Babel symbolise la corruption. Le mot même de Babel vient de la racine **Bil** qui signifie confondre.(...)»

⁴¹⁴ «Gn, I, 11», in AAVV, *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Paulus, 1993, pp.21-22

Ora, tal universo está em estreita consonância com o posterior desenvolvimento: oito narradores que monologam, cujas vozes, embora aparentadas pela própria digressão narrativa, recaem num profundo solipsismo, tentando exorcizar os seus fantasmas durante a noite, sem nunca chegarem a um pacto de cumplicidade que só o leitor pode organizar com a leitura.⁴¹⁵

Se por um lado, a simbologia de Babilónia desnuda ou permite elucidar, ainda que de uma firma embrionária, o conteúdo ficcional, por outro, a própria sentença que formata o título inscreve já o rumo ficcional a desenvolver, gizado numa polifonia que, sub-repticiamente, encerra uma dominância de uma voz soberana (univocalidade) que está quase sempre presente (pelo menos, a nível processual...) – o advérbio “não” aposto em “te vi em Babilónia” circunscreve e gora a dimensão de interacção das personagens, reservando mesmo (e só) a capacidade enunciativa das mesmas.⁴¹⁶ Sob este aspecto, refutamos – desde já – a proposta de Eunice Cabral, quando afirma que

(...) A única esperança vem do título, que é uma frase enigmática, aliás, sem a mínima relação com o texto do romance; (...).⁴¹⁷

O título concentra desde já, um tópico que vai ser desenvolvido, *ad extensum*, no próprio texto: ao negar o aspecto, como já dissemos, *presencial* e *interaccional* das hipotéticas personagens, o autor enfoca a dimensão enunciativa e só enunciativa, expressa, até ao limite, na última frase do romance,

(...) porque aquilo que escrevo pode ler-se no escuro(...).⁴¹⁸

Mais uma vez, sublinhe-se que a última frase do livro enfatiza o carácter soberano de coexistência da enunciação das várias personagens, sob o primado de uma diegese canónica – inexistente –; ora essa *cópia enunciativa* é subtilmente induzida pelo

⁴¹⁵ Eunice Cabral, «Terrenos Baldios» in *Jornal de Letras*, nº946, Lisboa, 2006, in http://ala.nletras.com/livros/ontem_nao_te_vi_em_babilonia.htm: «(...) O que é narrado – não por um único narrador, mas por vários, sem hierarquia entre si – decorre das vísceras das personagens, numa noite assombrada pelas «verdades» nunca confessadas no que têm de mais cru e vil. (...)»

⁴¹⁶ Eunice Cabral, *Op.cit.*, s/p: «(...) quem diz “ontem não te vi” é alguém que esperava ter visto outra pessoa; teve a expectativa de avistar outra, num determinado lugar. (...)»

⁴¹⁷ Eunice Cabral, *Idem, ibidem*.

⁴¹⁸ António Lobo Antunes, *Ontem não te vi em Babilónia*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2006, pág. 479.

lexema ‘Babilónia’. Em acréscimo, podemos dizer que a leitura feita “no escuro” atinge um grau de total dependência da (re)citação do que é narrado (reminiscência dos antigos *aedos*, dos quais a função era a recitação - narração cantada - de epopeias), cuja técnica narrativa – e não é por acaso que, temporalmente, a diegese se situa num plano nocturno, entre o sonho e a vigília⁴¹⁹ – tem ecos da técnica narrativa de filmes como *Blue*, de Derek Jarman⁴²⁰ ou *Branca de Neve*, de João César Monteiro. Os dois filmes recorrem à total ausência de imagem (um ecrã preenchido por uma imagem totalmente azul e negra, respectivamente) e apenas apresentam a diegese recorrendo ao som (vozes) e sonoplastia.

Desta forma, podemos concluir que a aparente arbitrariedade do título não é, senão, na aparência, mas permite já uma subterrânea elucidação com o *filio narrativo* a desenvolver.

⁴¹⁹ Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António lobo Antunes: Análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2002, pp.99-224: «(...) afloram obsessões temáticas, como a da noite (...)» Não querendo, de forma alguma, fazer um comparação primária, parece-nos que um dos juízos que Maria Alzira Seixo faz a *A Ordem Natural das Coisas* se aplica ao romance em questão: «(...)E é, de facto, um livro de mortos e de noite, (...) ausência e escuridão, (...)» (sublinhados nossos).

⁴²⁰ Brian Hoyle, «Derek Jarman» in *Senses of Cinema*, <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/07/jarman.html> : «(...)If the film is visually simple, the soundtrack however, involving music and a sound design by Simon Fisher Turner as well as the poetic voiceovers, is highly complex. This was a necessity, as in *Blue* the soundtrack at once has to provide the film's narrative, its pictures and its emotional core. However, the diary entries read by the cast are both visually evocative and, at times, almost unbearably moving. By taking Jarman's own experiences of AIDS as its subject, the film manages to be personal and autobiographical but also taps into the consciousness of the viewer, who could not possibly be untouched by this global epidemic. Furthermore, “each spectator's experience of *Blue* is wholly unique”. For this reason, *Blue* “is nothing less than a revolutionary cinematic achievement [which] redefined the notion of what is possible in cinema”, as the intense, flickering blue screen becomes a blank canvas onto which the viewers, prompted by the evocative soundtrack, can impose their own images. (...)» (sublinhados nossos)

2. Considerações sobre a polifonia, organização e subjectivização discursivas na *performance* do romance

Antes de passar à defesa propriamente dita da tese que procuramos perorar (e penhorar), encetaremos umas breves reflexões sobre a polifonia e a técnica polifónica elaborada neste romance.

Como sabemos, a técnica narrativa na qual se insere a obra Lobo Antuniana é extremamente subsidiária de uma *organização discursiva* do tipo pós-moderno⁴²¹, onde as diferentes vozes se entrecruzam, transmitindo diferentes perspectivas do que é narrado, sem contudo – sobretudo, no que concerne este romance –, formatar versões alternativas ao que é narrado.

A temática Lobo Antuniana, organizada sob signo da negatividade, fundado, em certa parte, num retrato disfórico e órfão de Portugal, depois da Revolução dos Cravos, com todas as suas contradições inerentes (indagações de carácter ontológico e sociológico), exige, mercê dos pontos de vista inerentes a esse mal-estar contido nessa deslocação/inadaptação/questionamento duma identidade lusa, forçosamente, uma polifonia que expresse, ao nível da enunciação feita pelas diferentes personagens, os seus vários pontos de vista.⁴²²

A polifonia, tal como temos vindo a caracterizar, assenta num cruzar de vozes, por uma alternância de papéis que avaliam uma determinada experiência, através de um jogo de cedência de voz narrativa. Nesse sentido – e como define Bakhtine –, encontramos aqui, a partir do tema que serve de ponto nevrálgico/estrutural à trama textual, o suicídio de uma rapariga de quinze anos, por meio de enforcamento, com uma

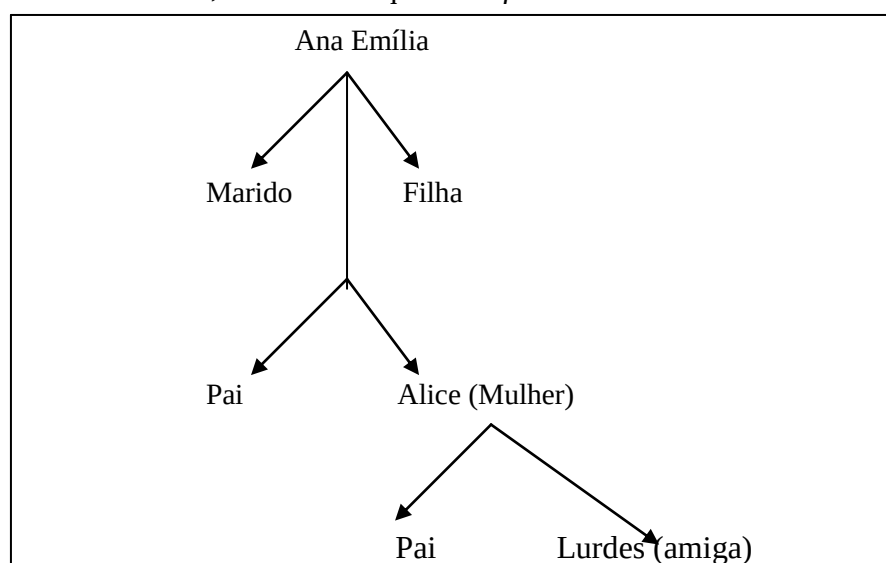
⁴²¹ Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*, pp.117-118: «(...) uma organização discursiva de tipo pós-moderno que se concretiza na articulação narrativa da diversidade, construída sobre as falas dispersas, entrecruzamentos, (...)».

⁴²² Petar Petrov, «A escrita polifónica em *Auto dos Danados e Exortação aos Crocodilos* de António Lobo Antunes» in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes (Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora)*, organização de Eunice Cabral, Carlos J.F. Jorge, Christine Zurbach, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2003, pp. 229-230: « (...) O seu universo temático tem evoluído, com a problematização de aspectos relacionados com a humilhação de gerações de portugueses, crentes na ideologia salazarista e atraídas nas suas expectativas existenciais; com a dessacralização dos mitos do império colonial português e a tónica posta nos destroços em resultado da sua queda; com um retrato particularmente pessimista de um país, observado por um olhar que não acredita em quaisquer ideologias libertadoras. Assim, os motivos constantes da sua obra são a impossibilidade das relações nos planos pessoal e social, a nostalgia por um paraíso perdido conotado com a infância, o desajuste, o cepticismo e a solidão do homem consciente da sua degradação, conduzindo, necessariamente, à morte. (...) No que diz respeito à *construção narrativa*, esta aparece marcada esta aparece marcada por uma complexidade, devido à presença de uma pluralidade de pontos de vista, de uma deliberada desconstrução das categorias espaço-temporais e de intertextualidades herméticas, cuja intensificação põe obstáculos na descodificação das mensagens. (...)»

uma corda de estendal, um conjunto de vozes que, através de uma variação, de alguma forma, reiteram o desenvolvimento desse mesmo motivo, através de uma situação de rememoração, donde, *vozes de memória*.⁴²³

Não obstante, frequentemente, o jogo de cedência da voz (que, a nosso ver, se conjuga com uma *técnica de mosaico*), apresenta-se, em certas personagens, como algo *qui n'aboutit à rien*, porque, embora sejam narrativas que surgem nesse mesmo seguimento de cedência, não se relacionam, directamente, com a trama textual.⁴²⁴

Certo é que, apesar dessa existência, a organização narrativa dá conta desse processo de transferência de voz, conforme o quadro *infra* descrito:



Certamente que a aparição de narrativas não afectas à trama textual central não mitiga o próprio funcionamento do discurso polifónico; digamos que as sub-narrativas – que gravitam (ou ombreiam?) com a intriga principal – funcionam, exponencialmente, chegando mesmo a um discurso de *polifonia em ruptura*.⁴²⁵

⁴²³ No seu estudo consagrado a *O Esplendor de Portugal*, Maria Chagas dá conta de um análogo funcionamento ao romance que estudamos: «(...) Dentre as múltiplas vozes (...), uma se impõe como comum a todos os narradores - a voz da memória.(...)» in Maria Manuela Duarte Chagas, «Da Multiplicidade de vozes narrativas à Incomunicabilidade: *O Esplendor de Portugal* – Uma Narrativa Plurivocal», in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes (Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora)*, organização de Eunice Cabral, Carlos J.F. Jorge, Christine Zurbach, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2003, pág.175.

⁴²⁴ Eunice Cabral, *Op. cit.*, s/p: «(...)O suicídio de uma rapariga de quinze anos que diz que vai ao quintal enquanto espera que a chamem para jantar, que lança o fio de estendal de roupa numa macieira, que sobe a um escadote que derruba em seguida enforcando-se e que deixa como mensagem final uma boneca sentada na relva é o acontecimento central do romance. Apesar de quase todos os narradores (excepto dois) recordarem pormenores desta cena (são ao todo oito os narradores, relacionando-se entre si), é uma ocorrência inexplicável, que aparece e desaparece nos discursos que a vão rememorando distorcidamente como um conjunto de gestos cristalizados, intensos nas suas trevas enigmáticas, no seu poder negativamente simbólico (...)»

⁴²⁵ Petrov, Petar, *Op.cit.*, pp.230-231: «(...) Trata-se de narrativas onde imperam o *plurivocalismo*, a *pluridiscursividade*, a *interdiscursividade*, *heteroglossia* ou a *hibridização*, postulados que, apesar de se revestirem de *nuances* distintivas, apontam quase

Apresentemos, desta feita, exemplos que nos parecem relevantes (e este *romance*⁴²⁶, a esse nível, constitui um paradigma) pertinentes para essa descrição; desde o início do livro (correspondente a “meia-noite”) a narradora que, pessoalmente, designaremos como uma “narradora principal”, a nível de *construção narrativa*⁴²⁷ – porque mesmo a polifonia é arquitectada sob a forma de “encaixe”), Ana Emília, começa o seu discurso, sendo o mesmo “interrompido” por outras vozes que contaminam o seu relato:

(...) e como deixei de ter filha deixei de respirar(...)
e não finja que não alcança o que lhe digo
- Pões-me nervoso tu
morreu há uma data de anos, passa da meia -noite
(- Tardíssimo filha)
e não finja que não alcança o que lhe digo, meia-noite nesta vivendinha do Pragal,
daqui a pouco sons húmidos de foga no primeiro andar e a senhora
- Pões-me nervosa tu
era o meu pai que eu punha nervoso, apesar de calada
(- Ainda aí estás que mania)
a senhora o meu nome
- Ana Emília (...), meia- noite no Pragal (...)
(a minha mãe, antes de falecer
- Não necessito de ti
incapaz de fechar a boca, a tremer os joelhos)
(...).⁴²⁸

Vemos, por este primeiro exemplo, que o discurso de Ana Emília é contaminado por outras vozes, vozes essas que dão conta de algumas personagens, como por exemplo, do pai de Ana Emília, durante a sua infância, e da mãe, antes de morrer.

sempre para o cruzamento de dialógico de várias vozes, como os do narrador e das diferentes personagens, decorrentes da adopção de vários pontos de vista, contraditórios e em confronto no trama diagético.(...)»

⁴²⁶ Creemos, com toda a justeza, que *Ontem não te vi em Babilónia* ultrapassa a pura dimensão de um romance (muito embora, por uma questão pragmática e funcional, apliquemos a taxionomia de ‘romance’), a crer no próprio António Lobo Antunes, em entrevista a Anabela Mora Ribeiro:

«(...) - Os seus romances têm vários «eus» que comunicam?

Eles não são romances.

- Então, são solilóquios? Diários?

Não sei. Tenho que arranjar uma definição para aquilo. Parecem sonhos, não é? O romance para mim implica uma história, uma determinada estrutura. Claro que *a Memória de Elefante*, *o Fado Alexandrino* são romances nesse sentido. Estes não têm nada que ver com isso, não sei o que são. São livros. (...)» in Ana Paula Arnault (ed.), *Op. cit.*, pp. 551-560.

⁴²⁷ Eunice Cabral advoga que os narradores não têm hierarquia entre si (cf. pág.3 do presente trabalho)... Parece-nos que a afirmação, embora legitimada pela própria estrutura fragmentada do que é enunciado, posto que se trata de discursos na exacta fronteira da realidade/ onirismo, não contempla, no entanto, a própria assumpção da polifonia: se existe um jogo de cedência de voz, tem que, necessariamente, haver uma enunciação primária/primeira. Nesse sentido, o enunciador (o primeiro) que a realiza é, conforme o quadro que apresentamos, o que ocupa primazia na construção/organização discursivas, mesmo que seja um discurso decalcado sobre o hibridismo de vozes.

⁴²⁸ António Lobo Antunes, *Op.cit.*, pp.13-15.

Podemos dar outros exemplos de intromissões de discursos que secam/contaminam o relato principal, como por exemplo quando Alice, mulher do suposto «pai» de Ana Emília alude à sua condição, na infância, de filha ilegítima:

(...) francamente não sei o que se passa comigo, ajudem-me, cinquenta e seis, quase cinquenta e sete, eu sou uma senhora, uma enfermeira, contem-me o que reclama o meu corpo, não o meu corpo, este corpo diferente do meu, o que reclama este corpo, oiço os campos, o vento, a azinheira junto à casa da minha avó a cantar ,a minha avó

- Não dás pela azinheira?

e eu

- A azinheira?

(...)

A minha mãe criou-me sem homem, nem cão para amostra, patos, coelhos, animais assim, como conseguiu criar-me sem um homem mãe, não se apercebia dos guizos e do trote das mulas, da azinheira e da minha avó,

- Não dás pela azinheira?

(...) a minha mãe lá muito em cima, a cara dela , os ombros, o doutor da Misericórdia

- Já não fala coitada

e não falava coitada, não gostava de ser uma das senhoras de azul mãe, de estar com o senhor de bigode, o que é isso de pai, ensine-me a dizer pai,(...)

o braço do senhor de bigode fora do automóvel

- Toma

a jogar-me moedas, (...) quando o senhor de bigode

- É a minha filha aquela,

e o motor do carro a afastar-se, não uma estrada, hoje sim, uma estrada, nessa época um caminho de terra e o que se passa comigo hoje, meia-noite e eu desperta, (...).⁴²⁹

Mais uma vez, convoquemos, para ilustração, uma contaminação, o próprio relato de Lurdes, enfermeira, amiga de Alice, ou seja, um dos dois narradores que não tem uma correlação estreita com o “acontecimento central” do romance, como sabemos, o suicídio de uma rapariga de quinze anos, que se enforca com a corda de um estendal.

Mais uma vez, convoquemos, para ilustração, uma contaminação, o próprio relato de Lurdes, enfermeira, amiga de Alice, ou seja, um dos dois narradores que não tem uma correlação estreita com o “acontecimento central” do romance, como sabemos, o suicídio de uma rapariga de quinze anos, que se enforca com a corda de um estendal.

⁴²⁹ *Idem*, pp. 50-54.

(...) vejo os meus pais de modo diferente, (...) os meus pais recuarem para zonas do passado(...), na zona do passado que o nome ocupava a minha mãe para o meu pai

- Enquanto não acabares comigo não descansas (...)

enquanto o silêncio se debruça a ouvir-nos, uma hora da manhã, duas horas que importa, a minha colega fora da cidade perto da bomba de gasolina onde o empregado sempre com o mesmo jornal, logo que um automóvel na estrada o queixo do marido aumentava, o receio dela

- Vão esquecer-me vocês (...).⁴³⁰

Note-se que, mais uma vez, recordações do passado (pais e Alice) se misturam com o discurso exercido no presente, dado pela coordenada temporal “uma hora da manhã”.

No entanto, a *extensão* da polifonia não se resume a estes dois vectores que elencamos; ela também serve para acentuar diferenças de contestação, por isso, ideológicas ou serve, melhor, onde se metamorfoseiam vozes⁴³¹. Relativamente ao primeiro tópico (para acentuar diferenças de contestação”), podemos considerar que “ (...) as falas, neste romance, resistem a um discurso comum e maioritário, insistentemente, a diferença, sem que esta chegue a ser ou a construir uma ou várias identidades reconhecíveis como tais. (...)”⁴³².

Quanto à metamorfose das vozes, é forçoso que se assinale um capítulo paradigmático, no qual, o antigo proprietário rural, pai de Alice, descreve a sua vida e a do pai, estado este num crítico (e final), ao mesmo tempo que vai expiando a sua infância e ódio pelo progenitor, num jogo de alternâncias vocais que, exercido na sua máxima operacionalidade, mitiga, quase, um processo depurado de polifonia, inaugurando um outro de *polifonia em ruptura*:

(...) - O que é que eu faço paizinho?

Uma opinião, um conselho mas o meu pai uma gaveta no muro que não visitei nunca, pelo menos ossos lá dentro enquanto a minha mãe sem ossos, uma caixinha que guardei na cave no meio de lustres depenados e o presépio de eu pequeno a que faltavam pastores, (...)

ilusões de que a gente se serve para continuar, por exemplo o camelo

⁴³⁰ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp.134-135.

⁴³¹ Petar Petrov, *Op. cit.*, pág. 230: «(...) o conceito de polifonia discursiva, tal como foi definido por Bakhtine, assenta no dialogismo, segundo o qual todos os textos verbais são construções complexas, onde se entrecruzam e metamorfoseiam várias vozes de outros textos, num verdadeiro jogo dialógico (...)

⁴³² Eunice Cabral, *Op. cit.*, s/p.

- Achas que é grave tu?

Na mira que eu

-Qual grave?

e nenhum tubo afinal, a próstata em sossego, qual grave, tantas madrugadas de caça à minha espera ainda, perdes em Montemor, coelhos no Redondo, o medricas do meu filho sem iniciativa, um inerte, mal o macho o sacudiu em lugar de o meter na ordem a perninha partida a dar-me cabo dos nervos com o toc toc da muleta, (...).⁴³³

Evidencia-se aqui, justamente, em «Meia-noite, 4.» e, especificamente, na passagem supracitada, que se dá a maximização da metamorfose da voz do filho do proprietário que, abruptamente, passa ao próprio proprietário. Em acréscimo, podemos dizer que, de forma díspar, até há um corpo (personagem) que alberga duas vozes, facto que singulariza a ocorrência da polifonia, donde, polifonia *em ruptura*.

Convocadas todas as especificidades da performance da polifonia, transitamos, então, para a terceira fase do nosso trabalho, a descrição e argumentação da teoria que nos propomos desenvolver, como já dissemos, uma polifonia que, progressivamente, dá existência a uma voz primordial.

⁴³³ António Lobo Antunes, *Op.cit.*, pág. 77.

3. O Lobo que vestiu a pele: da polifonia (à única) autoridade vocal - Considerações

*In darkness let me dwell, the ground shall sorrow be,
The roof despair to bar all cheerful light from me,
The walls of marble black that moist'ned still shall weep,
My music hellish jarring sounds to banish friendly sleep.
Thus wedded to my woes and bedded to my tomb
O, let me living die, till death do come.*

John Dowland

*(...)So that I may say at all times,
even when you do not
answer and perhaps hear nothing,
something of this is being heard,
I am not merely talking to myself (...).
Samuel Beckett, Happy Days*

*Para escrever é preciso escutar
a voz que dirige a mão
António Lobo Antunes*

Demos conta, no transacto capítulo, de uma sucinta descrição das manifestações da polifonia presentes na obra; vejamos, agora, como nos parece que a nível de organização discursiva a polifonia dá lugar, progressivamente, à magistratura de uma voz que - em primeiro lugar, oculta na voz de uma personagem –, em nosso entender, é a voz de um autor(-narrador-)personagem, ou seja, António Lobo Antunes.

Numa primeira etapa, atentemos na personagem de Ana Emília...Conforme dissemos (e esquematizamos), no capítulo antecessor, é de Ana Emília que, sequencialmente, provêm todos os subsequentes relatos, delírios, expressos pelas demais personagens, visto que a mesma ocupa a primazia com que se inauguram os relatos; as intromissões polifónicas, expressas em «Meia-noite, 1.», melhor, incorpora-

das no seio desse mesmo discurso, vão sendo progressivamente amplificadas e, conseqüentemente, formam um fluido discursivo das outras personagens.

No entanto, tal primazia não se esgota na faceta que descrevemos, mas instala-se pela própria condição que é inscrita pela personagem. Atente-se:

(...) existem as cortinas e as árvores que por mais que nos falem não lhes prestamos atenção nem fazem parte de nós, a senhora do Pragal

- Ana Emília

(espero eu que a única pessoa com nome neste livro, a única autêntica)

O homem que apesar das promessas que faz nunca chega de Évora, depois do episódio da corda evitava a boneca e ao evitar a boneca ela a rodar, a rodar, a erva cinzas sem importância que a primeira chuva dissolverá amanhã, você pai dissolvido, tenha um bom resto de dia, suma-se, o meu marido vestido de mulher na esperança que eu o ajudasse

- Ana Emília

(serei a única pessoa com nome neste livro?)

(...).⁴³⁴

Repare-se que, para além da primazia ocupada pelo lugar inicial, na diegese do livro, a própria passagem enfoca bem o relevo dado à personagem.

Mas não é só a este nível que se verifica a soberania tutelar de Ana Emília, ela também é largamente efectuada pela cumplicidade que mantém com o narrador, visto que funciona, muitas vezes, como a sua verbalização:

(...) são duas horas da manhã e o dia que não chega, entrega-se outra vez a narração à Ana Emília, já está, o homem que prometeu visitar-me e não visita, as árvores da China, a macieira, o meu marido no espelho, noites como esta

(voltamos a encarrear)

em que não reparo na minha vida nem em mim, lembro-me do meu pai (...).⁴³⁵

Neste excerto, veja-se que o pacto de cumplicidade é feito pela declaração expressa “entrega-se outra vez a narração à Ana Emília” e pelo plural na estrutura parentética “ (voltamos a encarrear) ” que denota a existência de uma parceria das duas entidades, pertencendo uma, necessariamente, ao narrador.

⁴³⁴ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág.89.

⁴³⁵ *Idem*, pág.181

O hibridismo desta sociedade vai ser, de novo, convocado, no fim do livro, quando Ana Emília refere que

(...) Escrevo o fim deste livro em nome da minha filha que não pode escrever, às vezes penso que ainda à espera no quarto que um de nós entrasse para fingir que não nos via e recusar falar-nos ou a passar pela gente na direcção do quintal, a descer os degraus ao pé coxinho (...).⁴³⁶

Aliás, podemos, além disso, entrever um processo Pirandelliano – de novo, para afirmar a primazia de Ana Emília na organização discursiva – quando esse mesmo pacto de cumplicidade, ou se quisermos, efeito de distância⁴³⁷ quase nulo, se dissolve:

(...) (chegou a altura de dizer as horas mas não vou dizê-las, diga-as você se quiser, é o seu livro, mal o acabe deixei de existir como os infelizes dos livros anteriores e não me conhece mais) (...).⁴³⁸

Sucintamente, vemos que, numa primeira etapa da problemática de que nos ocupamos, há um *déguisement* da voz do narrador e uma forte passagem de testemunho do controlo da organização discursiva.

Numa segunda etapa, temos que convocar dois vectores que nos parecem capitais para a questão em debate: um primeiro, verificando a ocorrência, afinal, de uma *grã-voz* tutelar do narrador, através de intrusões⁴³⁹ silenciosas; outra, verificando a própria entrada em cena do narrador, como narrador-autor-personagem.

Quanto ao primeiro vector, temos em conta um narrador que não deseja evidenciar-se no *continuum* narrativo, querendo afirmar um estatuto, numa zona intermitente e fronteira, de narrador homodiegético e narrador heterodiegético, frequentemente fornecidas pela estrutura parentética⁴⁴⁰:

⁴³⁶ *Idem*, pág.459.

⁴³⁷ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, «Distância» in *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1987, pág. 107: «(...) Assim, do que aqui se trata fundamentalmente é de considerar a **distância** enquanto função do **narrador** (...), quer dizer, de a entender como específico posicionamento do sujeito de enunciação em relação à história, (...) instaurando um certo tipo de relação do narrador com os eventos narrados(...)»

⁴³⁸ António Lobo Antunes, *Op cit.*, pág.365.

⁴³⁹ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, «Intrusão dos narrador» in *Op.cit.*, pág.201: « (...) as intrusões de um narrador em focalização onisciente responsabilizam-no, em princípio, a ele próprio e tendem a configurar uma genérica atitude emotiva e ideológica em relação à história e aos seus elementos constitutivos. (...) Parece-nos que as afirmações transcritas se aplicam a um narrador que também é onisciente neste romance.

⁴⁴⁰ Segundo Maria Alzira Seixo, o «grafismo dos parêntesis desenvolve-se com a manifestação da problemática do segredo, na obra de António Lobo Antunes, dando ainda conta de um tipo aparte cujo estatuto narrativo se revela hesitante entre o enunciado e a enunciação, (...) in Maria Alzira Seixo, *Op. cit.*, pág. 241.

(...) (estou a gostar de escrever isto, continuarei a gostar depois de rever o capítulo?) (...)

(...) (não sei que mês de que ano, refiro que há um mês e o que é um mês neste lugar movediço em que sombras se confundem e eu confundida com elas, eu uma sombra afinal, quem és Ana Emília responde, onde te fui buscar, de onde vens, por que razão me inquietas no livro?) (...).⁴⁴¹

O segundo vector está relacionado com a aparição/erupção de um narrador – autor-personagem, cuja voz, em nosso parecer, fundamenta o progressivo *stand by* polifónico narrativo, para dar lugar a uma mestria de uma única voz, a saber, a de Lobo Antunes:

(...) -Não se vai embora você?

impaciente comigo, o seu livro quase no fim visto que dia, guarde os papéis, a caneta e levante as sobranceiras da mesa onde desenha as letras torcido na cadeira, quatro da manhã graças a Deus, quase cinco, acabou-se, na janela diante da sua uma senhora numa cadeira de baloiço que há-de cobri-lo com o xaile, você não imaginando que a morte uma pessoa real, sem mistério a defender-se do frio, o seu nome

- António

ao mesmo, tempo que um barulhinho no vestibulo, cochichos que o procuram na casa, espreitam o corredor, não o acham, os homens de casaco e gravata junto a si e um martelo, uma pistola, uma lâmina

(quatro horas da manhã graças a Deus, quase cinco)

e não tem importância visto que o seu livro no fim, tantos meses para chegar aqui e duvidando se chegaria de maneira que alegre-se, olhe a janela onde a senhora da cadeira de baloiço

-António

a cobri-lo com o xaile, não consegue ouvir as ondas nem os albatrozes de Peniche(...)

não se consegue ouvir nada a não ser o seu nome

-António

e as páginas do livro que vão caindo no chão(...).⁴⁴²

Refira-se que não só a introdução do discurso directo de uma nova personagem que, neste caso, coincide com o *autor empírico* do livro, mas também a própria justificação que a personagem do romance – o marido de Ana Emília – alega com “não se consegue **ouvir nada a não ser o seu nome**”(sublinhados nossos),cauciona a existência de uma(e só uma) voz, fruto de uma fusão do *autor empírico* e *textual* .

⁴⁴¹ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp.363.364.

⁴⁴² *Idem*, pp.395-396

Ainda a propósito da explanação e circunscrição deste segundo vector, convocaremos excertos textuais, onde se demonstra, *ad dominem*, uma tripla existência que demonstra e tutela uma voz genesíaca que domina numa pirâmide de organização e construção discursivas:

(...) (páginas escritas a custo, emendadas, riscadas e emendadas de novo, passadas a limpo e ao lê-las

- Não é assim

e continuar a escrever) (...)

(...) (chamo-me António Lobo Antunes, nasci em S. Sebastião da Pedreira e ando a escrever um livro) (...).⁴⁴³

Ora, é, finalmente, pela inclusão desta frase, numa estrutura parentética que temos a tripla assumpção (argumentação) de António Lobo Antunes: uma inscrição que formata uma inclusão autoral (fruto, repetimos, de uma fusão do *autor empírico* com o *autor textual*) que, ao “ins/escrever-se”, inscreve/escreve, antes de tudo, uma “ voz que dirige a mão”...a sua.⁴⁴⁴

António Lobo Antunes disse, numa entrevista, a propósito de *Ontem não te vi em Babilónia*⁴⁴⁵ que

(...) Neste livro que vou publicar agora, a única ideia que tinha era: como é que a noite se transforma em manhã. Tem imensas falsas partidas, a gente faz uma, e duas, e três, e quatro, e cinco, até o livro encontrar o caminho dele. Há pessoas que falam em livros polifónicos; a mim parece-me sempre a mesma voz. Que vem ao longo dos livros e vai ganhando modulações diferentes (...).

Creemos que, neste romance do autor de *Exortação aos Crocodilos*, por todas as considerações que fizemos, as palavras do autor se aplicam, com toda a sua justeza: António Lobo Antunes veste a (sua) pele de lobo, utilizando como artifício transitório a

⁴⁴³ António Lobo Antunes, *Op.cit.*, pp.435-465.

⁴⁴⁴ Isabel Lucas, «Cabeças que não dormem», in *Diário de Notícias*, Lisboa, 2006, http://ala.nletras.com/livros/ontem_nao_te_vi_em_babilonia. htm: «(...) “Chamo-me António Lobo Antunes, nasci em S. Sebastião da Pedreira e ando a escrever um livro”. É um dos momentos em que a realidade irrompe pela ficção e acentua a ideia de delírio. É António Lobo Antunes o autor, narrador e personagem no seu último romance *Ontem não te vi em Babilónia* (...). Um Lobo Antunes triplo que dura o tempo desta frase, ainda que o autor se vá sugerindo noutras ao longo das 479 páginas desta ficção que dura uma noite.(...)»

Ainda não havia título para o livro, o mesmo livro que o António Lobo Antunes nascido em S. Sebastião da Pedreira escreveu andar “a escrever”, incluindo-se a si nessa escrita.(...)»

⁴⁴⁵ Ana Paula Arnaut (ed), *Op. cit.*, pág.551.

polifonia – que ainda assim, não deixa de ser polifonia – modulando a sua voz através das várias personagens, para, finalmente, todas confluírem para a concentração de uma única voz que escreve, narra e se inscreve na narrativa. Neste sentido, este romance utiliza a polifonia num registo muito peculiar que, inaugurando uma novíssima utilização da polifonia, paradoxalmente, com o seu progressivo *esvaziamento*, problematiza um novo filão de abordagem para a referida rubrica, dentro do panorama/ciclos romanescos antunianos. Ou, dito de outra forma, talvez tenha estado/sido sempre um factor omnipresente, mas produzindo uma ressonância exuberante neste *Babilónia de vozes*...

Neste sentido, este romance é, para nós e no decurso da *viagem* que temos vindo a efectuar, o *centro da Terra* romanescos (e polifónica) de Lobo Antunes

V -

QUEM NÃO QUER SER LOBO NÃO LHE VESTE A PELE (?)

H) O Meu Nome É Legião

(...) *Quem tiver ouvidos, oiça!*(...)

Mateus 13,1

O Meu Nome É Legião (2007), apesar de esbater certos conteúdos revolucionários, ensaiados no romance anterior, e de recuperar procedimentos composicionais, inaugura algumas novas problemáticas de abordagem polifónica.

De uma forma simplista, esta obra valoriza processos já encetados em *Manual dos Inquisidores* (com a utilização do registo discursivo sob a forma de *inquérito*⁴⁴⁶), retoma o tema da violência, na sua matriz urbana⁴⁴⁷, mercê da exclusão a que estão confinados certos excluídos/ deslocados da sociedade, cuja convivência com as demais pessoas se salda por um convívio muito pouco harmonioso (conforme vimos em *Esplendor de Portugal*, com a situação dos repatriados das colónias).⁴⁴⁸

Por outro lado, a voz continua a ser um elemento conspicuamente relevante, na arquitectura romanesca desta obra, muito embora, *mitigue*, dilua, a onipotência do autor empírico – textual, se tivermos em conta o *esplendor* da sua aparição, no romance anterior, derrogando-a para a presença de uma voz interior, entidade não menos inportante, pois também controla as restantes vozes, em certos momentos da narrativa.

Bem entendido, confirma-se, nesta obra, a presença da polifonia com alguma cópia! Apenas a *estrada de Damasco* polifónica que vimos no romance de Ana Emília não se verifica aqui.

⁴⁴⁶ Agripina Vieira, «Uma voz que diz ...o mal», in [http://www.ala.nletras.com/livros/o_meu_nome_e_legiao.htm#Agripina Vieira](http://www.ala.nletras.com/livros/o_meu_nome_e_legiao.htm#Agripina%20Vieira): «(...) Se, por um lado, cada novo romance seu se inscreve indubitavelmente num contínuo narrativo, por outro lado constitui-se igualmente como uma novidade em relação a tudo o que já tínhamos dele lido. (...)»

⁴⁴⁷ *Idem, ibidem*: «(...) Se em 1980 o autor problematizou a infinita dor dos homens que viveram a violência absurda da guerra e a violência desumana do internamento no hospital psiquiátrico, neste romance o leitor é confrontado com um outro tipo de realidade, marcada pela violência urbana vivida nas sociedades contemporâneas e apreendida no seu estado mais absoluto de crueldade. A variação reside, pois, no modo particular e inovador de dar conta das falas das personagens. (...)»

⁴⁴⁸ Ana Margarida Fonseca, «O meu nome é solidão: representação da pós-colonialidade na ficção de António Lobo Antunes», in *VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada/X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*, Braga, Universidade do Minho, 2010, pág.3: «(...) considera Miguel Vale de Almeida que a representação dos portugueses como não-racistas, ancorada nas perspectivas lusotropicalistas de um colonizador benévolo, disponível tanto para a troca cultural como para a miscigenação racial, contrasta com a racialização da violência urbana existente quer nos discursos mediáticos quer na opinião dominante. (...)»

Elenquemos alguns procedimentos que permitem consolidar a presente obra como pertença a *continuum* ficcional lupino.

O Meu Nome é Legião «(...) põe em cena as personagens que de alguma forma participam na história de um bando de jovens delinquentes dos subúrbios de Lisboa, grupo constituído por oito rapazes entre os 12 e 19 anos, um preto, outro branco e os restantes mestiços. A narrativa apresenta-se como o relato escrito dos trágicos acontecimentos ocorridos no Bairro 1º de Maio, quando, após prolongadas investigações, a Polícia decide montar uma operação para prender os membros do bando, investida da qual resultam a destruição do bairro pelo fogo assim como a morte de alguns dos seus moradores e parte dos elementos do bando. (...)»⁴⁴⁹

Desde já, o título sintetiza essa violência subjacente ao conteúdo do bando, no enredo, amplificando a diabolização do mal na conduta encetada pelo grupo do "Bairro 1º de Maio"⁴⁵⁰.

Aliás, é importante que a utilização da linguagem religiosa, no título, não se confina só à extensão do mal sob a forma de parábola, mas também introduz uma transferência desse mesmo discurso religioso para o próprio tecido ficcional, de resto, evidenciado em algumas passagens do texto, como por exemplo, a recordação do agente de primeira classe das suas incursões no escutismo, enquanto novo, chefiado por um padre:

(...) ora aí está uma das lembranças que me ferve por dentro, isso e o grupo de escuteiros com o padre fardado como nós de apito na boca

(se um colega desacertava o passo apitava)

ensinou-me a usar a bússola

(ainda hoje o norte magnético, essa birra vacilante no extremo de um ponteiro que ignoro para que serve me exalta)

a fazer fogueiras, a admirar a trabalhadeira do Ser Supremo ao criar o Universo

(- O que Ele suou rapazes)

e a espetar sapos num pau (...).⁴⁵¹

⁴⁴⁹ Maria Alzira Seixo (dir.), *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008, pág. 137.

⁴⁵⁰ Agripina Vieira, *Op. cit.*, [http://www.ala.nletras.com/livros/o_meu_nome_e_legiao.htm#Agripina Vieira](http://www.ala.nletras.com/livros/o_meu_nome_e_legiao.htm#Agripina%20Vieira): «(...) É a voz do mal corporizado no homem interpelado por Jesus, que orgulhosamente afirma "o meu nome é legião", referindo-se às inúmeras formas e designações que o mal toma. (...)»

⁴⁵¹ António Lobo Antunes, *O Meu Nome é Legião*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007, pág.55.

Esta disseminação do discurso religioso (do seu elenco) é aqui particularmente convertida num *exemplum* de criação divina, a qual, pensamos, funciona, de uma forma inequívoca, como uma *mise-en-âbyme* da presença de uma *voz interior* que controla o aparelho enunciativo e que está por detrás das personagens. Lá virá o tempo.

Por'ora, apraz-nos referir que a inscrição do discurso bíblico, no título do romance, também projecta uma existência de uma *legião* de locutores, formatando a polifonia.

E por falarmos no diabo, passe a liberdade poética, dizíamos, por falar em polifonia, como se apresenta *esta serpente do (nosso) mal?*

Comecemos pela própria organização e sequência narrativas.

Motivada pelos próprios acontecimentos da actividade do grupo que será alvo de um processo criminal, por suspeita da prática de crime de furto e homicídio, a narrativa sustenta-se na figura do inquérito, a qual permite a introdução dos vários discursos das personagens que irão ser intimidas a *falar*.⁴⁵²

Ora, tal procedimento permite a introdução, como dissemos, de vários enunciadores, os quais, com os relatos a introduzir, formam uma *polifonia estrutural*.

Vimos já que esta forma processual não constitui novidade na mecânica ficcional antuniana.

Se pensarmos em romances como *Explicação dos Pássaros* e *Manual dos Inquisidores*, o inquérito serve para sistematizar os acontecimentos que precedem o suicídio de Rui S. e, no caso do segundo romance, para reconstituir a memória dos factos de uma *inquirição* de um *escritor*, tentando perceber o impacto da personalidade de Francisco, ministro de Salazar, naqueles que, directa ou indirectamente, o rodeavam, sob o signo da ditadura do Estado Novo.

Assim, «(...) cada conjunto de três capítulos está organizado em torno de uma personagem diferente, sobre a qual a narração (depoimento ou relatório) se centra, num multiplicar de vozes e de pontos de vista sobre uma mesma ocorrência ou um mesmo elemento do bando(...).Ao relatório do agente (...), sucedem-se os depoimentos das testemunhas, por ele ouvidas (...) e os relatos de dois dos delinquentes: o Guerrilheiro e o Hiena, em circunstâncias que a narrativa silencia. (...)»⁴⁵³. Valerá a pena transcrever

⁴⁵² Maria Alzira Seixo (dir.), *Op. cit.*, pág.137: «(...) Este romance regressa mais uma vez à figura do inquérito - neste caso em contexto de investigação policial - no qual se alicerçam e se estruturam os vários discursos que o compõem. (...)»

⁴⁵³ *Idem*, pp.137-138.

certas passagens que provam essa sequencialização que permite a ocorrência polifónica na própria estrutura e fluir narrativos.

A materialização do inquérito realiza-se na elaboração do relatório, levado a cabo pelo agente de primeira classe:

(...) Os suspeitos em número de 8 (oito) e idades compreendidas entre os 12 (doze) e os 19 (dezanove) anos abandonaram o Bairro 2º de Maio situado na região noroeste da capital e infelizmente conhecido pela sua degradação física e inerentes problemas sociais às 22h00 (vinte e duas horas e zero minutos) na direcção da amadora onde julga-se que por volta das 22h30 (vinte e duas horas e trinta minutos) hipótese sujeita a confirmação após interrogatório quer de eventuais testemunhas até ao momento não localizadas furtaram pelo método denominado chave-mestra

(sujeito a confirmação também e que adiantamos como provável derivado ao conhecimento do modus operandi do grupo)

2 (duas) viaturas particulares de média potência estacionadas nas imediações da igreja (...).⁴⁵⁴

Este *incipit* inicia o relatório feito pelo agente de primeira classe, ao qual se juntam vozes testemunhais como a de Georgette, a prostituta, que viverá com o Gordo, quando conta o assalto à vivenda em Sintra:

(...) uma ocasião acompanhei-o com os miúdos mestiços a uma vivenda em Sintra e não à noite, de dia no Inverno quando escuro às três horas, flores monstruosas escarlates e lilases derramadas dos muros e nós nem mestiços nem pretos(...)

(...)

(...) todos os garotos mestiços a correrem na vivenda e navalhas e facas, por um instante pensei que não navalhas e facas autênticas, de borracha ou papelão incapazes de cortarem, uma mulher no alpendre e eles não lhe ultrapassando a cintura a saltarem em torno(...)

(...)

fingindo que a rasgavam com instrumentos de criança, perseguindo-a, mordendo-a, para além das navalhas e das facas um martelo e o polícia para mim e metade para o bloco

Espere aí espere aí um martelo?

derivado ao martelo, não às navalhas e às facas, a mulher

Por favor

(...) eu incapaz de entender se era uma adulta a divertir-se com gaiatos(...).⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 13.

⁴⁵⁵ *Idem*, pág. 98.

Podemos concluir que a voz da prostituta se inclui no discurso testemunhal que advém do inquérito que está a ser levado a cabo e podemos verificar a situação de interacção provocada pela interrupção do polícia, "(...)Espere aí espere aí um martelo?(...)", dando conta das actividades do bando.

Outra personagem cuja enunciação é convocada como forma de discurso testemunhal é a irmã do Hiena, cujo relato negacionista – entendido como uma contestação, através de uma ruptura com o meio suburbano e marginal donde provém – serve, de uma forma irónica, para colocar em confronto questões inerentes à sua deslocação para um mundo de população caucasiana, que ela encara como um meio de libertação da sua condição de 'excluída', devido à mestiçagem e ao *cosmos* de onde é originária. Apesar de ser casada com um branco, do qual tem a tarefa de "(...) pastorear as vísceras numa atenção de rebanho (...)", continua a ser/sentir-se estigmatizada⁴⁵⁶:

(...) portanto não entendo a razão de me tratarem assim, as ameaças, este banco sem costas

(...)

(...) não vivo no Bairro há uma porção de anos e que sei eu de miúdos e de tiros, tenho um emprego sério, um marido, uma filha e a perder tempo na esquadra há seis horas, pronto, vá que seja uma hora, a perder tempo na esquadra há uma hora enquanto as minhas colegas onde está onde não está à espera, não me atirem com o meu irmão que o deixei de boca aberta no berço decidido a engolir o mundo, (...).⁴⁵⁷

Veja-se que a interacção discursiva decorrente da função inquisitiva (de que está a ser alvo) está patente em "(...) não me atirem com o meu irmão(...)".

Aos depoimentos das testemunhas - dados aqui a título exemplificativo, pois não se esgotam nas personagens que elencamos -, seguem-se os relatos de dois elementos pertencentes ao bando que completam o *miolo* estrutural (e sequencial).

Tomemos como exemplo breve o trecho episódico no qual o Guerrilheiro dá conta da sua *aprendizagem do mal*, em tenra idade, induzido pela mãe, quando assassina a sua irmã deficiente:

⁴⁵⁶ *Idem*, pág. 196.

⁴⁵⁷ *Idem*, pág. 193.

(...) eu chegava sempre atrasado porque atravessava o palacete onde a erva mais alta demorava que tempos a vasculhar os arbustos com a espingarda por medo das cobras, (...) uma vez morderam a minha irmã no berço

(vimo-las fugir entre tijolos)

de maneira que a minha mãe fez uma cruz com a faca no lugar da mordedura, bebemos o veneno e a minha irmã não morreu, ficou com a perna aleijada e se dêssemos atenção ouvíamos-la a coxear (...),

(...)

e lá estava ela acordada no escuro que se notava a coberta a torcer-se, um restolhar de zanga e em vez de

- Estão a olhar para quem?

pronta a fazer-nos uma cruz a canivete e a beber-nos o sangue por seu turno, (...) até que a minha mãe me entregou a almofada

- É melhor seres tu

(...) a minha mãe de cachimbo junto à janela e a janela oca, a coberta da minha irmã inchou e revolveu-se, deve ter-me notado porque se afastou de mim

- Estão a olhar para quem?

(...) e eu a vê-la de longe, ao apertar-lhe a almofada na cara, não se escutou a pistola e os dedos que me rasgavam a orelha deixaram-me, o corpo alastrou e diminuiu no seu canto (...).⁴⁵⁸

O que importa aqui reter, para além da magnífica 'contenção narrativa que, ironicamente, inscreve a crueldade da violência, apreendida como uma forma banalizada do mal (tal como Hannah Arendt dizia, a propósito do genocídio perpetrado pelos nazis à comunidade judaica⁴⁵⁹), é a transcrição de parte do início do capítulo que permite a inscrição da voz do Guerrilheiro, cujo relato, tal como o do Hiena, serve para formatar visões alternativas dos acontecimentos e serve, igualmente, para inscrever a(s) sua(s) voz(es) como mais um elemento que, na estrutura diegética do romance, permite uma ocorrência polifónica.

E para concluir esta demonstração, destacamos a voz final do Hiena, dando conta da sua passagem pelo instituto de reinserção:

⁴⁵⁸ *Idem.*, pp. 281-282.

⁴⁵⁹ Hannah Arendt dizia, a propósito do julgamento de Eichmann (executor do plano de extermínio dos judeus) em Jerusalém, em 1963, que a sua conduta não tinha sido fruto de uma personalidade doentia e cruel, limitando-se a agir, como um bom burocrata, dentro do sistema nazi. Eichmann era um indivíduo que apenas queria subir no aparelho do *Terceiro Reich* e, para tal, com zelo, executava ordens, sem racionalizar sobre o seu conteúdo, sem distinguir o bem do mal. *apud* Hannah Arendt - *Eichmann in Jerusalem - a report on the banality of Evil*, London, Penguin Books, 2006.

(...) Estive sete meses no Instituto. Ao fim de uma semana já metia as mãos nos bolsos.
(...)⁴⁶⁰

Como vemos, a estrutura sequencial organizativa do romance permite a aparição de uma *polifonia organizativa*.

A estrutura inquisitória, com o subsequente inquérito do agente de primeira classe e decorrente redacção do relatório, entremeada pelas digressões vivenciais do mesmo, criam uma polifonia paralela (isto é, desdobramento da voz narrativa do agente que, ora escreve o seu relatório com uma linguagem que, muitas vezes, se afasta do signo da objectividade, ora nos dá conta do vazio existencial da sua vida).⁴⁶¹

Vejamos:

(...) Cerca das 23h00 (vinte e três horas e zero minutos) as duas viaturas alcançaram a primeira estação de serviço do trajecto Lisboa-Porto a cerca de 30 (trinta) quilómetros das portagens tendo parado com os motores a trabalharem

(existia apenas uma furgoneta numa das bombas)

(...)

transportando espingardas de canos cerrados e pistolas do Exército e concedo-me uma breve digressão no meu entender não inteiramente despicienda para sublinhar no caso de me autorizarem uma nota íntima que as estações de serviço à noite iluminadas na beira do caminho me fazem sentir menos desditoso e só quando regresso de Ermesinde aos domingos de madrugada da visita mensal à minha filha, o mundo com as suas árvores confusas e as suas povoações logo perdidas cujo nome desconheço me surge demasiado grande para conseguir entendê-lo (...).⁴⁶²

Como podemos perceber, verificamos que o narrador, neste excerto, é o agente de primeira classe que vai compondo o seu *discurso científico*, ao qual vai, discretamente, introduzindo digressões de carácter pessoal, confirmadas em "(...) e concedo-me uma breve digressão (...) para sublinhar(...)". Aliás, esse carácter espinhoso de não lograr cumprir com isenção a tarefa de composição do relatório, por meio de constantes assaltos de recordações pessoais, vai ser (lucidamente ou não?...) assumido quando diz:

⁴⁶⁰ *Idem*, pág. 364.

⁴⁶¹ Agripina Vieira, *Op. cit.*, http://www.ala.nletras.com/livros/o_meu_nome_e_legiao.htm#Agripina Vieira: «(...) A narrativa inicia-se com o texto do polícia a quem foi atribuída a investigação, Gusmão, um polícia já em fim de carreira, que ninguém respeita no serviço, cuja existência era caracterizada por um enorme sentimento de solidão e abandono (...).»

⁴⁶² António Lobo Antunes, *Op.cit.*, pp.14-15.

(...) Peço desculpa a quem de direito por demorar dúzias de páginas a chegar ao final mas com tanta lembrança a ferver a cabeça escapa, oiço-a remexer episódios antigos a mudar pessoas e coisas de sítio e a repetir misérias que julgava esquecidas e afinal permanecem (...).⁴⁶³

Com a imposição do agente de primeira classe como narrador (pelo menos, numa primeira parte...), enquanto fixador e 'ouvidor' do testemunho de outras personagens, podemos verificar a existência de uma *polifonia invertida* (ou seja, uma *transferência* da voz das mesmas para um locutor).

Elenquemos algumas passagens que nos permitem verificar essa ocorrência.

(...) o miúdo do chupa-chupa (...), se julgava que eu dormia acocorava-se na colcha quase a pegar-me nos pés, ele uma palavra secreta só nós dois se calhar que o envergonhava dizer

Mãe

(eu que não tenho filhos, não tive filhos, não me apeteceu ter filhos)

se o senhor consentir que ele se vá obedeço ao que me mandar prometo, guio-o no Bairro, digo onde os mestiços habitam, entrego-lhos(...).⁴⁶⁴

Neste excerto, a prostituta dirige-se ao agente de primeira classe, "(...)se o senhor consentir que ele se vá (...)", afirmando-lhe a sua colaboração, mediante pedido para não punir o miúdo, um dos membros da quadrilha.

Outra passagem que evidencia este facto é quando a irmã do Hiena demonstra a sua ignorância ante a razão de ser intimada para prestar esclarecimentos:

(...) Não percebo a sua pergunta nem o que querem que eu diga, (...) sou uma senhora casada, (...) larguei o Bairro aos dezasseis anos, não por estar grávida de um branco, não insistam nisso, mas derivado a arranjar emprego em Lisboa e não me lembro de quase nada, lembro-me do meu irmão que não andava nem falava na altura aos gritos no caixote do berço com uma boca tão grande que se nos aproximássemos nos engolia a todos (...).⁴⁶⁵

A polifonia invertida está presente na forma pronominal "sua", em "(...) Não percebo a sua pergunta(...)", o que indica que o destinatário só pode(rá) ser o agente de primeira classe.

⁴⁶³ *Idem*, pág. 53.

⁴⁶⁴ *Idem*, pp. 102-103.

⁴⁶⁵ *Idem*, pág.187.

Ainda dentro desta constatação do agente de primeira classe como narrador, produtor do discurso forense contaminado por digressões pessoais, é forçoso que se assinale a existência de uma entidade, *voz interior*, que se desdobra numa dupla possibilidade de interpretação: se por um lado essa voz interior pode ser entendida como uma diluição das falas das personagens (tutelando-as), por outro lado, se não é coincidente com a do narrador, pode inaugurar uma *polifonia de autor (textualmente) diluída*.

Dois exemplos podem comprovar esta ordem argumentativa - enquanto produtor de discurso, composicionalmente entendido, o agente de primeira classe tem o seguinte desabafo, a propósito da inclusão do lexema 'negros':

(...) e o matadouro desactivado, gosto de desactivado, sem restos de sangue de porcos e borregos e tão seco quanto eu a escurecer as ervas, um vazadouro onde pedaços de jornal etc, não merece a pena alongar-me , de longe em longe pretos

(ia escrever negros, olha a cerimónia, pretos)

(...).⁴⁶⁶

Aqui, a estrutura parentética oferece, em monólogo interior, um excurso, tendo nós a convicção de que esse excurso é proferido pelo locutor que fala anteriormente (à estrutura parentética).

Mas, em alguns casos, sobretudo, quando o agente de primeira classe se vê confrontado com *o aborto* da missão de redacção, especialmente, no momento em que é assolado pelas suas recordações pessoais, há uma *voz interior* que se autonomiza do narrador (agente) e que sanciona a sua escrita:

(...) um mestiço segundo o processo do Instituto de Reinserção onde o confinaram meses por ordem do Exmo Tribunal de Menores

(curiosa designação)

e de que se evadiu, se o verbo não é excessivo tratando-se de um catraio e a gente torna a interrogar-se

(as dúzias de interrogações que tu fazes, andor)

(...).⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ *Idem*, pp. 64-65.

⁴⁶⁷ *Idem*, pág.67.

Embora possa haver uma ambiguidade hermenêutica que nos pode levar a pensar - e a hipótese é mais simplista - que esta fala, na estrutura parentética, não é mais do que um *disciplina* imposta pelo agente de primeira classe para, simplesmente, levar a cabo, de uma forma sistémica, a redacção do relatório, achamos que esta voz, na mesma estrutura, pode ser de um outro locutor, o *autor textual*, que critica o agente de primeira classe ou que se auto-critica. E, se se auto-censura, é porque a redacção de todo o *aparelho enunciativo* lhe pertence.

Em todo caso – e continuando com a análise da *voz interior* –, achamos que é muito mais pertinente referir a existência dessa mesma entidade como uma *univocalidade* que produz polifonia e que controla todo o *aparelho vocal* do romance⁴⁶⁸.

Isso só é visível, sobretudo, na narração do padrasto do Miúdo, um branco, onde, a propósito de uma visão estereotipada dos negros (como, aliás, todo o romance pretende denunciar), diz:

(...) os mestiços não choram porque o mecanismo das lágrimas não nasceu com eles que vantagem, dividem tripas no seu idioma de consoantes compridas, Janeiro e nem uma promessa de chuva, as figueiras que garanti bravas sem galhos e os polícias arrepiados nos cactos, os mesmos desde que comecei a escrever se é que pode chamar-se escrever ao que faço, já garanti ser uma voz que dita umas ocasiões tão depressa que não a acompanho e outras silencio horas a fio e eu de bico no papel

- Então?

Enquanto vozes mais miúdas que salvo uma frase ou outra

- Vertemos o comer na tigela como ela gosta

ou

- Filho

ou então sou eu a empreender que

- Filho

me escapam (...).⁴⁶⁹

Note-se que o acto de escrita surge como um acto de fixação do texto, por meio da verbalização que uma voz criadora - e aqui vemos como a imagem de representação

⁴⁶⁸ Agripina Vieira, *Op. cit.*, [http://www.ala.nletras.com/livros/o_meu_nome_e_legiao.htm#Agripina Vieira](http://www.ala.nletras.com/livros/o_meu_nome_e_legiao.htm#Agripina%20Vieira): «(...) as várias vozes narrativas (...) surgem como se fossem conduzidas por uma voz interior, que reafirma ocasionalmente a sua presença (...)»

⁴⁶⁹ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 140.

da criação divina, aludida por nós anteriormente, se materializa -, "(...) já garanti ser uma voz que dita umas ocasiões tão depressa que não a acompanho e outras silêncio horas a fio e eu de bico no papel (...)", tal como a célebre citação do *Génesis*:

(...) Deus disse: "Que exista a luz". E a luz começou a existir. (...) ⁴⁷⁰

Se existe uma voz "(...) que dita(...)" essa fixação -repetimos, mais uma vez -, existe uma *transferência* da mesma, portanto, a polifonia provém de uma única voz; de resto, diga-se que, se se "dita", espera-se, forçosamente, uma repetição fixada do mesmo enunciado/ das mesmas palavras, porque um 'ditado' é, em última análise, uma 'cópia'.

Além disso, essa mesma isotopia de 'cópia' está presente na continuação da narração do padrinho do Miúdo:

(...) creio ter escrito que o meu enteado ontem juntamente comigo, há muitos meses mas ontem

(aí está a voz a ditar-me)

preveni-o das figueiras bravas e ele como resposta o avião de lata a zumbir, raspar de metal contra metal conforme o balir dos corvos metal e pombos metal

(a voz muito rápida, não consigo copiá-la)

(...) ⁴⁷¹

Por isso, introduzimos, como epígrafe, outra frase emblemática de Cristo, "Quem tiver ouvidos, oiça!", por, justamente, acharmos que grande parte do impacto polifónico, neste romance, se circunscreve neste tópico.

Temos reservas em considerar esta *voz interior* como uma manifestação de autor *textual*, na sua plenitude, ainda que seja tentador encará-la como uma metonímia dessa entidade, sobretudo, se tivermos em conta as manifestações no romance anterior.

Mas ainda urge abordar outras manifestações polifónicas.

A *polifonia clássica* (entrecruzamento e contaminação de vozes no seio de uma mesma voz) desenvolve-se em dois vectores: uma *polifonia clássica, tout court*, e uma *polifonia neo-clássica*.

⁴⁷⁰ «Génesis 1,1», in AAVV, *Op. Cit.*, pp.12

⁴⁷¹ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 141.

A *polifonia clássica* (o normal, como dissemos, entrecruzamento e contaminação de várias vozes, no seio de uma mesma voz) pode ser exemplificada no assalto que o bando fez, introduzido no relato do agente de primeira classe, a um casal que se encontrava na via rápida:

(...) preferiram um casal num carro, o homem ao volante todo pinoca e a mulher a pentear-se para a frente no espelho da pala, colocaram o carro do casal entre as viaturas furtadas(...)

(...) a porta do pinoca e a porta da mulher escancaradas, o pinoca

- O que desejam os senhores?

(...) no momento em que a mira de uma pistola do Exército lhe rasgou a bochecha e a quantidade de dentes meus irmãos que o pavor traz consigo, caninos, pré-molares, molares e uma porção deles sem nome que ignorávamos existirem, o pinoca quis tirar um lenço da algibeira mas filaram-lhe o cotovelo

- Não somos senhores somos pretos

e o pinoca com os dentes sem nome de brucos no alcatrão à medida que a mulher

(...) - Jesus (...).⁴⁷²

Repare-se que quem narra os acontecimentos é o agente de primeira classe, sendo a sua voz contaminada pelas vozes dos jovens delinquentes, pelo "pinoca" e pela mulher deste.

Uma segunda manifestação de *polifonia clássica*, dita *neo-clássica*, prende-se com a suspensão dos travessões como elemento introdutor do diálogo; tal técnica, que permite a diluição e/ou intensificação das vozes narrativas⁴⁷³, não mitiga a sua normal realização, havendo, na mesma, essa contaminação, entrecruzamento de vozes:

(...) o preto a espiar-me sem o incomodarem, gordo, grande, tenso com a flor a crescer-lhe no casaco, (...)

Senhora

(...) o que protegia a do ombro ligado em nome dos rapazes(...) solicitou-me

Vai com ele tem paciência

(...) e o dono da hospedaria alongando um soslaio ao cofre a arrulhar para o preto apesar de odiar pretos

⁴⁷² *Idem*, pp. 20-22.

⁴⁷³ Agripina Vieira, *Op. cit.*, [http://www.ala.nletras.com/livros/o_meu_nome_e_legiao.htm#Agrpina Vieira](http://www.ala.nletras.com/livros/o_meu_nome_e_legiao.htm#Agrpina%20Vieira): «(...) assistimos a um jogo peculiar de intensificação e diluição de vozes narrativas, por meio da utilização ou da ausência de travessões e antecederem as falas, alteração que se produz em cada três capítulos, à exceção dos últimos seis, onde se respeita o uso normativo do travessão. (...)»

Faz favor faz favor (...).⁴⁷⁴

Neste excerto, Georgette dá conta do respeito/ do temor com que o Gordo é encarado, de tal forma que mesmo os proxenetas e o dono da pensão, onde exerce a sua actividade, se submetem à sua autoridade.

Por último, gostaríamos de falar da existência - com vimos em *Eu Hei-de amar Uma Pedra* - de uma *polifonia da assimilação*, por meio de uma repetição de um mesmo enunciado por diferentes locutores, cujo processo de enfatização ecóica dá conta, neste caso, de um mal-estar que se pretende destacar:

(...) escuto um oco de gruta no interior de mim ou seja pingos vagorosamente e raros que deduzo pertencerem a episódios da época há tanto tempo morta em que me emocionava, o meu chefe a estranhar

- Tem as pálpebras vermelhas você (...)

(...)

(...) quando o meu pai expirou eu com a ambulância no chão tac tac, a minha mãe não

- Dás-me cabo dos nervos

muda, se o meu chefe a topasse à entrada do gabinete batia a lapiseira na palma

- Tem as pálpebras vermelhas senhora (...).⁴⁷⁵

Veja-se que a repetição de "(...) tem as pálpebras vermelhas(...)", vocacionada para mãe, reforça a solidão em que o agente de primeira classe vive, reforçada na magnífica imagem "(...) um oco de gruta no interior de mim (...)».

Exorcizados todos os espíritos da polifonia presentes nesta obra, detenhamo-nos no *Arquipélago da Insónia*.

⁴⁷⁴ *Idem*, pág. 75.

⁴⁷⁵ *Idem*, pp35-59.

I) O Arquipélago da Insónia

(...)Porque hoje a noite
me parece uma invenção
sem regresso(...)

Maria Andresen

Romance menos extenso do que os anteriores (apenas duzentas e sessenta e seis páginas⁴⁷⁶), *O Arquipélago da Insónia* (2008) retoma tramas, tipos de personagens de *Auto dos Danados* e de *O Manual dos Inquisidores*.

Procedendo de uma mesma estratégia ficcional e composicional de *The Sound and the Fury*, de William Faulkner⁴⁷⁷, este livro fala da ascensão e decadência (mais desta última) de uma família latifundiária, na perspectiva de um autista, que se quer inscrever como voz dessa mesma narrativa.⁴⁷⁸

É impossível não identificar certos procedimentos das personagens com o desbragamento do Dr. Francisco, em *O Manual dos Inquisidores*, "(...)Faço tudo o que elas querem mas não tiro o chapéu para que se saiba quem é o patrão(...)"⁴⁷⁹ e "(...) o meu pai a filar-lhe o cachaço e a obrigá-la a dobrar-se (...)"⁴⁸⁰.

Neste romance, no concernente à polifonia, assistimos a uma simplificação, visto não haver a existência da entidade que temos vindo a defender, veementemente, o *autor*

⁴⁷⁶ João Céu e Silva, «A Insónia Criativa de Lobo Antunes em novo livro», in *Diário de Notícias*, Lisboa, 9 de Dezembro de 2008, http://dn.sapo.pt/2008/10/09/artes/a_insonia_criativa_lobo_antunes_livro.html

⁴⁷⁷ Ana Cristina Leonardo, «Cercados pelo Vento», in *Actual (suplemento de O Expresso)*, nº 1876, Lisboa, 2008, http://ala.nletras.com/livros/o_meu_nome_e_legiao.htm «(...) Mas, como n' *O Som a Fúria*, também n' *O arquipélago da Insónia* há uma família decadente e um «Idiota», torna-se arriscado ir mais longe nas comparações. (...)»

⁴⁷⁸ Maria Alzira Seixo, *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008, pág. 70: «(...) É uma história de desagregação familiar, vista pela óptica doentia do narrador (a dado passo internado num hospital, onde a família o visita) e caracterizada por costumes desbragados dos terratenentes (envolvidos em assassinios e que abusam da criadagem), e o domínio de que são proprietários, e onde vivem, vai-se arruinando, remetendo para a problemática anterior de obras como **AD** e **MI**. (...)»

⁴⁷⁹ António Lobo Antunes, *O Manual dos Inquisidores*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005 [1996], pág.15.

⁴⁸⁰ *Idem, ibidem.*

autor empírico-textual.

Há, seguramente um *autor textual*, entendido como criador, na figura do autista *and that's all*. Encontramos, tal como em *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, um romance sobre a criação, a partir de uma personagem de dentro e do universo diegético.

Há, desde logo, uma polifonia que é propiciada pelo título – o 'Arquipélago' é um conjunto de ilhas, remetendo para a existência de personagens (e de várias vozes que povoam a narrativa).⁴⁸¹

Temos, desde já, uma polifonia que dá conta da existência de várias personagens, a nível da sequência organizativa do romance, conforme é dito:

(...) O *Arquipélago da Insónia* é constituído por quinze capítulos agrupados em três partes, cada uma contendo cinco. (...) Foca uma família rural, cujas personagens principais são quatro homens: **um autista**, narrador central da maior parte dos capítulos; **seu irmão**, que ele encara com alguma rivalidade, e a certa altura é dado como segundo narrador; **o pai** deles, carácter fraco e sem dons de chefia que não goza da simpatia do progenitor; e **o avô**, dominador e déspota, que polariza a atenção dos restantes, sobretudo os netos, estes de idade incerta, conforme a época em que se situa a narração, mas que no início da narrativa têm já uma certa idade. (...).⁴⁸²

A título exemplificativo, transcrevemos alguns inícios de capítulo para elucidar este procedimento:

(...) De onde me virá a impressão que na casa, apesar de igual, quase tudo lhe falta? As divisões são as mesmas com os mesmos móveis e os mesmos quadros e no entanto não era assim, não era isto, fotografias antigas em lugar da minha mãe, do meu pai, das empregadas da cozinha e da tosse do meu avô comandando o mundo (...).⁴⁸³

Como podemos verificar, o autista abre a narrativa, recordando a casa na herdade do Alentejo, sendo o narrador das duas primeiras partes do romance.

É na terceira parte que vemos desfilar outras vozes narrativas...

Maria Adelaide, amiga imaginária do autista, é afinal mulher do seu irmão:

⁴⁸¹ Maria Alzira Seixo (dir.), *Op. cit.*, pág. 71: «(...) O título indicia ainda a solidão das personagens, vistas como *arquipélago* de ilhas desligadas cuja hipótese de elos vagos se perde nessa rememoração repetitiva e desgastante, que lhes dá a sensação do tempo imutável, sem renovação (...).»

⁴⁸² *Idem*, pág. 70.

⁴⁸³ António Lobo Antunes, *O Arquipélago da Insónia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2008, pág. 13.

(...) Há momentos em que me sinto tão só que tudo grita o meu nome, naperons bibelots cabides loiças como antigamente a minha mãe a chamar-me para o quintal

- Maria Adelaide (...)

(...)

e o meu cunhado, desde o dia, depois da morte dos meus sogros, em que o trouxemos

(não sei bem como se escreve)

do hospital para morar connosco, ele sem cumprimentar

- O que fazes aqui se faleceste em criança? (...).⁴⁸⁴

Repare-se que temos a constatação da introdução desta voz narrativa, pela auto-nomeação; pela pergunta do autista temos a confirmação de uma efabulação do mesmo, quanto à sua existência, visto que o autista funciona (e é) como o *escritor* do livro, que ao longo do romance, vai dando «falsas pistas», fruto, como vemos, da sua *invenção*.

O ajudante do feitor (afinal, pai do autista) também tem um capítulo em que é narrador (na terceira parte, no segundo capítulo), sendo filho do padre e da mãe do avô do autista.

(...) De pouco me recordo antes da herdade e da casa, lembro-me de um homem deitado quase às escuras porque um dente de metal brilhava a dizer a outros homens difíceis de distinguir no quarto, fazendo parte do reboco talvez (...).⁴⁸⁵

A senhora que se segue é a prima Hortelinda, feliz personificação da morte e parente afastada da família, surgindo com um ramo de goivos (flores que indiciam aqui algo de fúnebre), cujo toque ou indexação "do Livro" (do *Livro dos Mortos*, obviamente!) implicam a cessação da existência das demais personagens:

(...) Se ao menos conseguisse chorar. Se fosse capaz. Se pudesse. (...) porque não é fácil quando tenho de escolher esta pessoa ou aquela, eu muitas vezes com pena ao perguntarem-me se o meu dado de repente nelas

- Tenho mesmo de falecer prima Hortelinda (...).⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ *Idem*, pp.181-182.

⁴⁸⁵ *Idem*, pág. 197.

⁴⁸⁶ *Idem*, pág 213.

Relembremos que a personificação da Morte já foi ensaiada em *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, quando o pai de Maria Clara pretende identificar a senhora do sachó e esta completa-lhe o ritual fúnebre:

(...) até que a velhota do sachó
dona Quê, por amor de Deus dona Quê?
largou as couves, se aproximou da cama, me pegou ao colo , (...)
como se eu fosse falar murmurando palavras que terminavam quase sempre numa
interrogação vaga, a Maria Clara ainda me segurou a mão, ainda chamou
- Pai
ainda me pediu que ficasse convosco mas não podia filha, não podia, não podia
porque a velhota pegou no lenço molhado e ao dizer o seu nome mo desdobrou na cara. (...).⁴⁸⁷
(sublinhados nossos)

O «pai» do autista (verdadeiramente, não é seu pai, pelo menos, biologicamente falando) também tem um capítulo em que é narrador. Homem amargurado, pois é tratado como um «idiota» pelo pai, o qual, aliás, vai assassinar, com um sachó, como profere o autista (narrador principal):

(...) compreendi que não foram os comunistas que deitaram fogo ao celeiro, tombaram o depósito da água e mataram o meu avô, foi você e não a espingarda, o sachó, (...).⁴⁸⁸

Reiteramos: homem amargurado, sofre com a indiferença da mulher, Filomena, que lhe vota desprezo e sente ciúmes do ajudante do feitor, conforme podemos verificar no início do capítulo em que é narrador:

(...) Porque chegámos a isto, como foi possível termos chegado a isto?
Se subisse as escadas, dissesse o teu nome, pedisse
- Quero falar contigo
deixavas de dobrar a roupa nas tuas arcas, davas-me atenção, escutavas-me?
Perguntava-te
- O que nos aconteceu?

⁴⁸⁷ António Lobo Antunes, *Não Entres tão Depressa Nessa Noite Escura.*, Lisboa, Publicações dom Quixote, 2008 [2000], pág. 208.

⁴⁸⁸ António Lobo Antunes, *O Arquipélago da Insónia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2008, pág. 19

enquanto na janela o celeiro e o ajudante do feitor (...) a fingir-se ocupado(...).⁴⁸⁹

O último capítulo, narrado pelo irmão do autista, que era o neto preferido do avô,

(...) -Hás-de ficar com tudo isto (...)⁴⁹⁰,

dá conta de uma visão menos (cruelmente) efabulada, contribuindo para atestar o carácter ficcional do discurso do irmão autista, afirmando também a decadência da família,

(...) (a espanhola da sina a abotoar-se
- Nunca hás-de ser ninguém meia-leca
e nunca fui ninguém, acertou) (...)⁴⁹¹.

Vejamos o início do capítulo:

(...) O que podia fazer com a minha mulher a queixar-se o tempo inteiro do meu irmão que cirandava pela casa a espiá-la, demorando-se na cozinha quando ela na cozinha com os olhos que procuravam dizer e os gestos que procuravam explicar e não dizia nem explicava, quedava-se ali na esperança que a minha mulher o entendesse e como entendê-lo visto que perguntas absurdas

- Lembras-te de te cortarem as tranças quando adoeceste em criança? (...).⁴⁹²

Em resumo, existe uma polifonia resultante da organização estrutural do romance que, introduzindo as várias vozes, permite assegurar, revelar ou desmistificar, em versão alternativa, o que é dito pelo autista.

Em termos de *polifonia clássica*, este romance não escapa à generalidade dos romances antunianos, permitindo, como sabemos, o entrecruzamento e contaminação de vozes, no seio de uma mesma voz:

⁴⁸⁹ *Idem*, pág. 229.

⁴⁹⁰ *Idem*, pág. 280.

⁴⁹¹ *Idem*, pág.246.

⁴⁹² *Idem*, pág. 245.

(...) os dedos do meu avô fecharam-se e abriram-se o meu pai beijou-os conforme os beijava antes de sentar-se à mesa (...)

- Senhor

teimava

- Senhor

espantado com o silêncio a contemplar o sacho e a largá-lo, o meu avô sem majestade alguma com um dos olhos abertos e o outro não

- Idiota

não

- Chega cá

resignado, (...) quem trabalhava para nós a retirar o chapéu

- Patrão

sem que o meu avô respondesse com um aceno ao menos, (...).⁴⁹³

Como se vê, quem narra é o autista, sendo a sua voz contaminada pelas vozes do pai, do avô e dos assalariados.

Mas, talvez a manifestação polifónica mais importante neste romance seja uma polifonia que procede de uma única voz autoral, neste caso, do autista.⁴⁹⁴

Contudo, iremos por partes, pois teremos que distinguir três aspectos que nos conduzem a essa evidência.

Um primeiro aspecto são as alusões feitas na narrativa que nos permitem indiciar a criação da mesma feita pelo autista, de uma forma directa:

(...) a minha mãe(...), lembro-me do pente a descer o cabelo conforme me lembro

(mas serão lembranças ou episódios que inventam, provavelmente não passam de episódios que invento)

do meu avô a desafiar a tropa e os camponeses (...).⁴⁹⁵

Repare-se que a estrutura parentética nos revela que a 'invenção' (e neste sentido, o autista está muito próximo de Maria Clara, de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, quando afirma " (...) invento o tempo inteiro (...) "⁴⁹⁶) está a cargo do autista. Também a inserção do lexema 'episódios' a remete para a 'narrativa', portanto, "(...)

⁴⁹³ *Idem*, pág. 20.

⁴⁹⁴ Ana Cristina Leonardo, *Op. cit.*, : «(...) as vozes misturam-se (uma só, afinal?) (...)»(sublinhados nossos)

⁴⁹⁵ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 15.

⁴⁹⁶ António Lobo Antunes, *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2008 [2000], pág.267.

episódios que invento(...) "afigura-se-nos como a 'redacção' de uma história, conduzida pela personagem em questão.

Noutra passagem, verifica-se que o autista, narrador da história, conta eventos pretéritos (o que cauciona a narrativa como uma invenção) e que omite certos detalhes:

(...) (há alturas em que gostaria de estar em casa de novo e não só pelo brilho dos cobres, não vou contar porquê, eu cá me entendo, pode parecer esquisito porém até das doninhas sinto a falta, as pedras que lhes joguei sem acertar em nenhuma) (...).⁴⁹⁷

Ora, se "(...) há alturas em que gostaria de estar em casa de novo(...)", então constatamos que há uma 'distância'⁴⁹⁸ entre aquilo que evoca/ narra e os acontecimentos narrados; por outro lado, pela inclusão do verbo ' contar' que congrega em si um sema de ' narrar', em "(...) não vou contar porquê(...)", verificamos que a *maîtrise* da narrativa é feita pelo mesmo.

Como notamos, é o autista que é o narrador da história e, como tal, no fim da mesma, diz-nos que termina o romance e que, como criador, ao contrário das personagens que inventa – lembremo-nos que a cunhada, Maria Adelaide, é convertida numa amiga de infância, cujas tranças sobejaram – não vai morrer, visto que é dele que procede o *fogo divino* da ficção, como pretende insistir a prima Hortelinda (a *parca* que ajuda a cortar a vida da história):

(...) a prima Hortelinda a chamar-me
- Tu
a prevenir
- Olha que não podes afogar-te porque não constas do livro
à medida que eu ultrapassava o que me pareceu um balde, (...) e como não consto
do livro
(a prima Hortelinda
- Quantas vezes é preciso dizer que não constas do livro?(...)) (...).⁴⁹⁹

Muito embora, como afirmámos, o "livro" seja associado à prima Hortelinda, en-

⁴⁹⁷ António Lobo Antunes, *O Arquipélago da Insónia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2008, pág. 96.

⁴⁹⁸ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Op.cit.*, Coimbra: Almedina, 1987, pág107:« (...) Assim, do que aqui se trata fundamentalmente é de considerar a **distância** enquanto função do **narrador** (...), quer dizer, de a entender como específico posicionamento do sujeito da enunciação em relação à história, (...)»

⁴⁹⁹ António Lobo Antunes, *Op.cit.*, pp. 262-263.

tendido como o *Livro dos Mortos*, pode também ser visto como o livro que o autista está a escrever. E se está a escrever o livro, ele é, em última análise, a voz donde provêm as outras vozes da narrativa.

Um segundo aspecto que nos conduz a esse facto são as alusões feitas pelo narrador (desdobrando-se), afirmando que é outra pessoa a escrever o livro, com o fito – pensamos - de confundir o leitor e de lhe dar "falsas pistas", o que serve para reforçar o carácter fictivo das histórias, mercê do autismo!

Ainda assim, se é invocado o irmão como autor do livro que se escreve, mais uma vez, temos a evidência de que as vozes procedem de uma só entidade:

(...) o meu irmão a escrever esta história e o meu avô a contar o dinheiro da reforma, a guardá-lo no envelope e a puxá-lo do envelope para o contar outra vez comparando-o com o impresso e mesmo que estivesse certo

- Gatunos

(...)

não, o meu pai a soltar o cavalo da argola, a sumir-se a galope e o meu irmão continuando a escrever, uma tarde perguntei-lhe

- És tu quem escreve isto não és?

e a caneta parada a fitar-me, o meu próprio irmão que debrucei por caridade no poço a fim de que conhecesse quem era e nada nos limos já que não existes na herdade entendes, existes na mesa da sala de jantar

(sala de jantar que pretensão)

a emendar páginas inteiras, a desesperar-se com o livro

- O que significa isto? (...).⁵⁰⁰

Como verificamos, vemos que o irmão está "(...) a escrever esta história (...)" e "(...) a emendar páginas(...)", o que explica a afirmação de uma entidade que escreve e que organiza(rá) as restantes vozes dessa mesma ficção.

Um último aspecto que invocaremos são as alusões indirectas feitas por outras personagens que permitem concluir que a narração é feita pelo autista e que as demais vozes são sua propriedade.

Como dissemos, a prima Hortelinda funciona como uma imagem da Morte. Tal como a Morte de Bergman, que joga xadrez com Antonios Blok (o cavaleiro)⁵⁰¹, tentan-

⁵⁰⁰ *Idem*, pp.100-101.

⁵⁰¹ Como se pode adivinhar, fazemos alusão ao filme *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman...

do continuar vivo, também a prima Hortelinda aceita (ou parece aceitar) oferendas dos mortos para tentar protelar a sua (deles) morte.

(...) até o meu avô, se ela nos visitava, lhe oferecia a poltrona, fazia questão de ocupar um banquinho onde lhe custava instalar-se porque magoava a hérnia e sem coragem de queixar-se da hérnia

- Estou bem

a oferecer vinho fino, bolachas, ele tão orgulhoso, proprietário do mundo

- Davam-me arranjo mais uns meses sabia?

Com o botão de cobre que lhe fechava o pescoço a latir, a prima Hortelinda de bolacha entre o prato e a boca e nós presos à bolacha

- Vai comer não vai comer?

(...)

(...) a prima Hortelinda poisou a bolacha e nós

- Não comeu (...).⁵⁰²

Ora, esta prima Hortelinda também alude – dentro do universo onírico do narrador (autista) –, indirectamente, à conclusão da narrativa que este deve efectivar:

(...) Deve ser o fim ou qualquer outra coisa parecida com o fim porque não vejo a serra, vejo alguém que não conheço, não o meu avô, não o meu pai, não o meu irmão, não o ajudante do feitor, a olhar-me do poço, ainda pensei que a prima Hortelinda para me estender um goivo

- Já vai sendo tempo filho

com pena que se lhe percebia na cara

- Se dependesse de mim não estava aqui hoje

pronta a pegar-me na mão e a ajudar-me

- É mais fácil do que se calcula sabias (...).⁵⁰³

Assim, por extensão, se a prima Hortelinda diz "(...) que vai sendo tempo(...)" (de concluir o livro, a narrativa), constatamos que o autista é o portador de todo o *sopro vocal* na diegese.

Maria Adelaide também vai aludir ao carácter irreal, onírico, da narrativa:

(...) apetecia-me que tu, que nós sem o teu irmão, qual o motivo dele aqui

(o médico a bater o lápis no tampo

- Querem levá-lo a sério?)

⁵⁰² António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp. 159-160.

⁵⁰³ *Idem*, pág. 147.

(...)

tens medo de ao perderes o teu irmão te perderes como perdeste os teus avós, os teus pais e a tua infância com eles, de ficar nos campos um cavalo sem freio nem selim, o som dos cascos na tua cabeça e tu de pé no meio da sala

- Por amor de Deus parem

(...)

e os cascos não param porque o cavalo galopa para sempre, tens medo de ficar sozinho numa casa que cessou de existir se é que alguma vez existiu ainda que tenha visto de longe as estátuas de loiça a que faltavam dedos no varandim do telhado, quem me garante não haver falecido em criança consoante o meu cunhado pensava e o retrato da minha irmã com a touca e a gola o meu, por conseguinte, irmã nenhuma, eu , isto não é um livro, é um sonho, levanta-te do açude, Maria Adelaide (...).⁵⁰⁴

É justamente pela menção ao carácter onírico do livro, "(...) isto não é um livro, é um sonho(...)", que podemos associar esta afirmação de Maria Adelaide à criação narrativa do cunhado como fruto de um delírio. Como sempre, se é o produto dessa substância (narrativa) delirante, ele é o *patrono* de todas as vozes aí inscritas.

De resto – talvez o melhor exemplo seja sempre o último –, quando, numa estrutura parentética, pela voz do médico, inserida no discurso de Maria Adelaide, se afirma:

(...) o teu cunhado que acabaram por deixar não no hospital

(- O meu irmão não volta para ali)

numa casa junto ao Tejo encostada a um barraco em que velhos jogavam às cartas sobre uma mesa que era um pedaço de porta com o fecho pegado à madeira, o teu marido demorava-se com ele julgando-o sozinho até compreender que não sozinho

(o lápis do médico

- Vivem rodeados de vozes)

(...).⁵⁰⁵

E se "(...)vivem rodeados de vozes(...)", também as ouvem e as inscrevem na sua narrativa.

É de notar que, a propósito do que foi dito, também Virgínia Woolf afirmava

⁵⁰⁴ *Idem*, pág. 193.

⁵⁰⁵ *Idem*, pág. 195.

(...) I hear voices and I cannot concentrate. (...).⁵⁰⁶,

o autista só ouve as vozes e, por isso, vive afastado da realidade, concentrando-se na sua narrativa.

⁵⁰⁶ Juia Briggs, *Virginia Woolf: An Inner Life*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2005. pp. 400-401.

J) *Que Cavalos são Aqueles Que Fazem sombra no Mar?*

(...) *L'ombre de ton ombre*

L'ombre de ta main(...)

Jacques Brel, «Ne me Quittes Pas»

Com *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra no Mar?* (2009), encetamos a análise da última obra de Lobo Antunes, publicada até ao presente momento, em que analisamos o seu universo romanesco.

E, se nos permitem, terminamos da melhor maneira, porque esta obra revela uma riqueza sem precedentes, aliando motivos, temas, de romances anteriores (como é o caso, novamente, de *Auto dos Danados* e de *O Manual dos Inquisidores*) e de técnicas, como é o caso do nosso (muito amado) *Ontem Não Te vi Em Babilónia*.

Assim, parece-nos que este romance fecha o chamado *retour de personnages* (tendo em conta o uso que fizemos desta expressão, note-se...) e encerra, também, uma *comédie*, com 'repetições' de um mesmo discurso ideológico.

Neste sentido, seria tentador afirmar que, de facto, é sempre a mesma voz, com as suas devidas cambiantes, em cada contexto diegético.

Mas tal seria *demasiado* tentador.

Além disso, a *mesma voz* que nos interessa abordar é a voz autoral, por isso, reservemo-nos o direito de permanecer em silêncio quanto à manifestação de uma mesma voz, no estatuto da personagem...

De que trata o romance?

Como diz Filipa Melo,

(...) Situe-se: Há uma quinta no Ribatejo, com gado, azinheiras e cavalos e um empregado que é filho bastardo do patrão e de quem ninguém na Família pode dizer o nome (...)

Há a casa de Lisboa e, nela, prevê-se que às seis horas da tarde morrerá a Senhora Maria José Marques (tem 66 anos, quase 67, como o autor enquanto termina o livro), aos cuidados de uma criada velha, Mercília(...).

Enquanto se aguarda a morte da Mãe, falam todas as personagens do livro, incluindo as já encerradas nos álbuns de retratos (o Pai, jogou a fortuna na roleta do casino; a filha Rita, (...) morreu de cancro), mas sobretudo os filhos vivos: Beatriz (a única colocada pelo pai na garupa do cavalo, envergonhou a família, (...)), Francisco ((...) quer a carne que resta), Ana ((...) " a filha que se droga" (...)) e João ((...) resta-lhe "o parque à noite e os rapazes à espera , (...)e " a doença a doença a doença" - a Sida, não o cancro, que corrói tantos no livro). (...).⁵⁰⁷

No que concerne à polifonia, Helena Vasconcelos afirma que esta polifonia é subsidiária de um paradigma de Virgínia Woolf:

(...) A construção da narrativa deve muito a Virgínia Woolf em "As Ondas", com as diversas vozes solitárias e desesperadas a funcionarem em polifonia, à medida que revelam factos e exploram os conceitos da individualidade, do "eu" e da comunidade, formando, no entanto, a "gestalt" de uma consciência colectiva escondida e silenciosa. (...)⁵⁰⁸

Gostaríamos, pois, de iniciar o *quod demonstrandum erat* polifónico, começando pela enumeração da entrada de várias personagens que, no seio da organização sequencial da narrativa formatam uma *polifonia estrutural*, e cujas atitudes, falas e acções relembram as de outras personagens de romances anteriores, formando uma *polifonia em eco*.

Beatriz, que é a primeira personagem a entrar em cena – e, curiosamente, é também a última a sair da narrativa. Filha primogénita do casal que tem uma quinta no Ribatejo, foi abandonada por dois maridos e está a tomar conta da mãe:

(...) e no entanto os cavalos na areia, dez, doze, quinhentos e o meu pai no meu deles, o meu pai pela primeira vez o meu nome

- Beatriz

não evitando-me, amigo, o meu pai meu amigo a agarrar-me a cintura, a colocar-me

⁵⁰⁷ Filipa Melo, «Arena de Fantasmas», in *Ler*, Lisboa, 2009, http://ala.nletras.com/livros/que_cavalos_sao_aqueles_que_fazem_fazem_sombra_no_mar.htm#FilipaMelo

⁵⁰⁸ Helena Vasconcelos, «Estocada Final», in *Ipsilon (suplemento do Público)*, Lisboa, 21 de Outubro de 2009, <http://ipsilon.publico.pt/livros/critica.aspx?id=243448>

na garupa, a seguirmos juntos (...).⁵⁰⁹

O seu comportamento licencioso,

(...) enquanto as unhas crescem e as luvas se desbotam da memória, de tudo o que passei são as luvas que ficam, não a noite aos dezoito anos no estacionamento frente às ondas com dor e medo e vontade de rezar, a minha mãe a mostrar-me as nódoas da roupa interior

- Que é isto?

são as luvas que me ficam(...) ⁵¹⁰,

pode encontrar o seu paralelo em Clarisse, em *Esplendor de Portugal*, no seguinte segmento:

(...) *a minha mãe a mudar de expressão e a largar o garfo*

- Até no cabelo trazes sementes de girassol Clarisse onde é que tu andaste?

a apanhar-lhe das cotas folhas, espigas, pedaços de algodão, a pôr os óculos a fim de observar a bainha descosida a aproximá-los de uma marca vermelha no pescoço

- Onde andaste tu Clarisse?

O relógio de parede aperfeiçoou a glote, deu a impressão de preparar os punhos como um orador, discursou uma porção de horas espaçadas, o meu pai forneceu-se à socapa de uma golada de uísque, tornou-se tranquilo e benigno e de repente a voz do Carlos

(- Esta puta esta puta)

não acusadora, não hostil, como se pretendesse sossegar a minha mãe poupando-lhe maçadas

- No armazém com o são-tomense vi-os entrar a meio da tarde (...) ⁵¹¹

A segunda personagem a entrar é Francisco, o filho mal-amado, que pretende desapossar os irmãos dos despojos da fortuna familiar, e que, segundo ele, foram salvaguardados devido à sua astúcia, no campo financeiro:

(...) Nem pensem nem por um minuto tirar o que é meu: se durante anos os roí os ossos desta família a emendar as trapalhadas do meu pai e pôr rédea curta aos caprichos da minha mãe é mais que justo comer o pedaço de carne que talvez sobre depois das hipotecas e das dívidas e viver decentemente como na época em que a minha irmã Beatriz, que toma conta da

⁵⁰⁹ António Lobo Antunes, *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009, pág. 27.

⁵¹⁰ *Idem*, pág.19.

⁵¹¹ António Lobo Antunes, *O Esplendor de Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007 [1997], pp. 153-154.

minha mãe e os maridos deixaram, de volta do meu pai

- Leve-me a passear consigo leve-me a passear consigo

empoleirando-se no selim, casou grávida era eu miúdo lembro-me da minha mãe a mostrar-lhe não sei quê na roupa

- Que é isto?

de aproximar-me para ver o que seria isto e a minha mãe afastando a roupa

Sai daqui Francisco (...).⁵¹²

Este carácter ganancioso (de querer prejudicar os irmãos) parece ter a sua correspondência diabólica em Pedro, personagem secundária, de *O Manual dos Inquisidores*, tio de Sofia, mulher de João, filho do ministro de Salazar, quando afirma (e ludibria a própria família):

(...) eu em Caxias a lutar pela família para que a minha mulher e as outras mulheres da tribo continuassem a gastar fortunas em cabeleireiros e terrinas e os idiotas dos meus filhos e dos filhos dos meus irmãos enfiassem no nariz a cocaína suficiente para não virem ao escritório aborrecer-me com ideias e projectos de empresas, nem desatarem a contar acções e a quererem tirar-me o lugar como eu fiz ao meu velho assim que me cansei de ser verbo de encher e de ver numa dor de alma o crédito a apodrecer parado, prometi isto e aquilo, acenei com umas poltronas no conselho fiscal, um postos de administrador aqui e acolá, umas promoções discretas, umas garantias vagas, juntei cinquenta e dois por cento (...).⁵¹³

Ana é a filha que se droga,

(...) Vieram dizer-me que a minha mãe estava a morrer e por respeito à morte tirei o dedo da gengiva embora nunca tenha visto ninguém morrer nem saiba o que é morrer, (...)

(...)

(...) e a Mercília dando com a colher a estender uma pinça e a roubar-ma

- Quer matar-se menina?

como se eu quisesse matar-me, (...) quero não ter febre nem diarreia, que a seringa tire a chuva da gente e os pingos que me fervem na pele evaporem, eu deitada na cama, alegre(...)⁵¹⁴,

e cujo reflexo pode ser encontrado em Francisco, em *Auto Dos Danados*, irmão de Ana (personagem de *Auto Dos Danados*, entenda-se...), que, após o desmembramento da família e do respectivo *status quo*, provocado pela morte do patriarca Diogo, vai viver

⁵¹² António Lobo Antunes, *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pág.31.

⁵¹³ António Lobo Antunes, *O Manual dos Inquisidores*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005 [1996], pág. 103

⁵¹⁴ António Lobo Antunes, *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009, pp. 47-49.

com uma atriz para o Bairro Alto, muito mais velha do ele. Este acaba por ser internado numa clínica para toxicodependentes, devido à sua dependência de drogas:

(...) E agora, meu amor, aos dezoito, quase dezanove anos, depois de noites intermináveis de discussões e seringas, com tantas gramas de comprimidos e de heroína a pesarem-me no sangue, regresso à tona às duas ou três horas da tar«(...) E agora, meu amor, aos dezoito, quase dezanove anos, depois de noites intermináveis de discussões e seringas, com tantas gramas de comprimidos e de heroína a pesarem-me no sangue, regresso à tona às duas ou três horas da tarde(...).⁵¹⁵

João é o filho que delapida a herança da família na consumação amorosa com rapazinhos "do parque":

(...) Acabei as orações às nove horas, de joelhos no tapete ao lado da cama, e por causa da chuva mal se percebia a sombra do salgueiro, percebiam-se gotas que acrescentavam vidro ao vidro deformando as roseiras à medida que desciam, os galhos primeiro finos, depois grossos, depois finos de novo e o cheiro da terra nos intervalos dos caixilhos, a Mercília da porta da cozinha

- Saia da chuva menino (...)

(...)

(...) e mesmo continuando a pecar Deus há-de perdoar-me, o tapete em que rezo o mesmo de eu pequeno, na trama e os desenhos apagados no ponto em que os joelhos assentam, eu de mãos postas às nove horas mal percebendo a sombra do salgueiro, percebia gotas que acrescentavam vidro ao vidro deformando as roseiras à medida que desciam, a Mercília sem

- Menino

(...) quando o morrer o que verão os meus olhos, a única miséria que sobrar de mim, julgo que o parque à noite e os rapazes à espera entre os candeeiros e a moitas onde os vigio com Deus a vigiar-me, escolhendo o mais novo, o mais pequeno, o mais parecido comigo, aquele que o espelho me entrega de manhã, com vincos nas bochechas (...).⁵¹⁶

Esta circunstância de gostar de menores leva-nos, no nosso *subconsciente* antuniano, a encontrar uma similitude com o veterinário de *O Manual dos Inquisidores*, quando observa menores a sair do liceu:

⁵¹⁵ António Lobo Antunes, *Auto dos Danados*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005 [1985], pág. 153.

⁵¹⁶ António Lobo Antunes, *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009, pp. 65-67.

(...) passei pela entrada do liceu para assistir à chegada das alunas cujas pernas me começavam a comover com a idade mas às sete da manhã ninguém abria o portão, não tinham despegado os taipais da pastelaria em frente e o mais que podia fazer era adivinhar os andares em que moravam pelos autocolantes nas janelas e imaginar-lhes a nudez sob as t-shirts de algodão com ratos Miceys e Charlie Browns estampados, as alunas que às vezes em tarde de sorte, aparecem no consultório a acompanharem as mães e os rafeiros, (...) cirandando em torno da marquesa desinteressadas de mim, as mães a fazerem aos animaizinhos as festas que eu gostaria de fazer às filhas

- São lombrigas

eu, sem reparar nos bichos, (...) com vontade de segurar as alunas pelas mangas enodoadas de guache, colocar uma coleira ao meu pescoço e pedir-lhes

- Levem-me (...).⁵¹⁷

O patriarca desta família também tem uma fala autónoma que concorre para a *polifonia organizativa*.

Como sabemos, o pai desta tribo era um jogador inveterado e depauperava toda a fortuna da família no casino, conforme nos atalha Francisco:

(...) o meu pai a prejudicar-me a herança, jogando os toiros no Casino com uma bolinha a saltar numa roda de números e uma mulher que nunca vi (...).⁵¹⁸

Sob este ponto de vista, reconhecemos uma *sombra* em *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, quando a avó de Maria Clara também delapidava a fortuna num casino:

(...) a boininha ridícula chegava ao Casino antes da abertura e encostava-se à palmeira a extrair da bolsa de retrós um par de notas amassadas, as gaivotas, não muitas, as mesmas desde o princípio do mundo, iam e vinham entre o Tamariz e os barcos, o porteiro chamava-a com o dedo em gancho, a troçá-la

- Faça favor condessa

a minha avó aninhava-se numa esquina de mesa com meia dúzia de fichas avarentas sob os lustres imensos, apontava os números na palma, tentava uma aposta, desistia, resolvia-se, desistia outra vez (...).⁵¹⁹

⁵¹⁷ António Lobo Antunes, *O Manual dos Inquisidores*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005 [1996], pág. 153.

⁵¹⁸ António Lobo Antunes, *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009, pág. 42.

⁵¹⁹ António Lobo Antunes, *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2008 [2000], pp. 21-22.

Vejamos como a sua voz (do patriarca) se insere na sequência do romance:

(...)Por conseguinte se ficar quietinho
(ficarei quietinho)
e tomar atenção oiço o vento de Novembro, não de Março como pretende o que faz o livro, decidido a escrever Março e claro que não Março (...).⁵²⁰

Mercília é a criada da família e é detentora dos segredos da mesma, afirmando-se severa – conforme vimos no excerto supracitado de Ana, atinente à droga que esta consumia – e bondosa, simultaneamente:

(...) A minha mãe visitava-me de tempos a tempos vestida de domingo no canto da cozinha (...)
(...) o menino Francisco no limiar do quarto onde a chuva acrescentava vidro ao vidro neste domingo de Páscoa, (...) pronto a escapar-se de mim, nem que fosse encostando-me a cara ao avental(...)
(...) (encoste-se a cara ao avental menino Francisco, não o sacudo, deixo) (...).⁵²¹

Relativamente ao seu carácter protector, Mercília vem na evolução de Titina, a governanta do ministro de Salazar, em *O Manual dos Inquisidores*, protegendo João, filho do citado ministro:

(...) e a voz do Joãozinho
- Titina
o menino que me pertencia por preferir estar comigo a estar com o senhor doutor e a senhora, me acompanhava, pegado a mim, à cozinha, à sala de costura, ao correio, à confeitaria e ao mercado a Palmela, me fazia desenhos no livro das contas, me fazia barcos de papel com as facturas, a quem dava banho e levava ao médico, para quem descascava a fruta, a cortava aos bocadinhos e esmagava as aspirinas numa colher de açúcar, que limpava, que vestia, o Joãozinho que não pertencia aos pais, me pertencia, o filho que apesar de não ter tido era meu, agarrado a mim com toda a força que podia (...).⁵²²

Rita é a última dos irmãos a desfilar na *arena* do romance. Apesar da sua presença ser diminuta, visto que está doente (com cancro) e vai morrer (sendo o capítulo

⁵²⁰ António Lobo Antunes, *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009, pág.83.

⁵²¹ *Idem*, pp.151-165.

⁵²² António Lobo Antunes, *O Manual dos Inquisidores*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005 [1996], pág.117.

particularmente interessante por narrar a sua morte), não deixa de ser pertinente (a sua voz) para caucionar o penhor de uma polifonia organizativa (na estrutura da diegese):

(...) Parece que é a minha vez de falar eu que mal existo no livro, vivi sempre à parte da minha família isto no caso de ter nascido na minha família e se não nasci na minha família de que família nasci, (...) e os dedos da minha irmã Beatriz impressos no tampo, não te assustes Beatriz, (...) o enfermeiro dos bombons a arrancar-me os tubos enquanto o capelão guardava as bênçãos na pasta

- Está com Deus (...).⁵²³

É interessante articular esta perspectiva de narrar a própria morte com Diogo, o patriarca de *Auto dos Danados*, que conta a sua:

(...) Abri os olhos e o meu genro espiolhava-me a escrivainha, rasgava os papéis das gavetas, afastava as acções atadas com elásticos em caixas de lata, pisava rolos de cartas, rebentava o fecho do diário onde nunca escrevo assuntos de negócios, separava documentos, forçava-me o cofre, agora sem as caretas de cerimoniosa obediência do costume (...).⁵²⁴

Maria José Marques, a matriarca da família que está a morrer, é a última personagem da *gens* a entrar em cena:

(...) Quando a minha mãe, zangada comigo, chamava

- Maria José

em lugar de

- Zézinha

não fazia ideia que

- Maria José

era eu, a pensar qual Maria José, qual Maria José, quem Maria José, onde Maria José (...)

(...) a Mercília, ao darem-lhe o Mercília acertaram, não a concebo Isabel nem Lucinda e quanto aos meus filhos miro-os de alto a baixo e hesito, devia ter esperado alguns meses a seguir a nascerem, tu o Francisco, tu a Ana, tu a Beatriz, os restantes escapam-me, (...).⁵²⁵

Maria José será a personagem de quem Mercília dirá:

⁵²³ António Lobo Antunes, *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009, pp. 219-229.

⁵²⁴ António Lobo Antunes, *Auto dos Danados*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005 [1985], pág. 173.

⁵²⁵ António Lobo Antunes, *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009, pp. 283-284.

(...) a Mercília a insistir numa teimosia de mola

- Vai morrer às seis horas (...).⁵²⁶

O espírito autoritário de Maria José, está patente nesta fala de Beatriz, quando afirma,

(...) nunca me importei em compreender incluindo o que persiste da minha mãe hoje em dia ou seja uma ausência na cama com o seu

- Tu

repentino (...).⁵²⁷,

podendo encontrar o seu símile na apóstrofe "Tu aí" do ministro de Salazar:

(...) e o senhor doutor que gritava

- Comunistas

que trazia um revólver espetado no cinto, tirava cartuchos do bolso, reparou em mim, me chamou

- Tu aí

(...) dobrou-me para a frente, encostou-me a uma viga em que dormiam rolas e as placas do telhado estremeceram, procurou-me no vestido, achou-me perdeu-me tentou achar-me de novo (...).⁵²⁸

É claro que a *moldura do autoritarismo* não é da mesma procedência, visto que o autoritarismo do ministro resvala para uma atitude de violência sexual, mercê da sua prepotência que advém do facto de ser 'senhor da terra', enquanto que o de Maria José é um autoritarismo (poderá ser...) *de território doméstico*. Ainda assim, são formas de autoritarismo representadas pelo "Tu".

Podemos, desta forma, constatar, através da transcrição dos excertos *supra* convocados (no atinente a *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra no Mar?*) que há uma polifonia que se consubstancia na própria estrutura sequencial da narrativa.

Gostaríamos, ainda, de referir que as analogias entre os romances não se esgotam aqui, obviamente.

Sendo esta obra dividida segundo uma similitude com as diferentes etapas da tou-

⁵²⁶ *Idem*, pág. 71.

⁵²⁷ *Idem*, pág. 21.

⁵²⁸ António Lobo Antunes, *O Manual dos Inquisidores*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005 [1996], pp.32-33.

rada⁵²⁹, não é de estranhar que tenha uma ressonância com *Auto dos Danados*, que também utiliza, ao nível da sequência do romance, expressões que remetem para existência de um universo tauromáquico, como é o caso de "Primeiro dia da festa", "Segundo dia da festa" e "Terceiro dia da festa".

Além disso, a nível do próprio fluir narrativo é assombroso como são encaradas a morte de Maria José e de Diogo, correlacionada com uma metáfora taurina:

(...) o touro na azinheira media-me, vão enterrar-lhe uma espada às seis e a espada a falhar, tentam de novo e falham, vão enterrar-lhe uma espada mãe, não insista

- Tu

sossegue meia dúzia de horas e liberta-se do soro, do oxigénio, da magreza, mais fácil que se julga(...).⁵³⁰

Vejamos o seu correspondente:

(...) O genro agarrou numa faca e apunhalou o velho num dos ombros, (...) a filha tirou-me a seringa das mãos e cravou-a com toda a força no pescoço do doente, um dos perdigueiros uivou angustiado na sala, o chefe de estação enterrou-lhe a chave de parafusos no umbigo, o touro, vomitando sangue por dezenas de bocas, tentava escapar das cordas, das facas, das navalhas, das foices, submergia-se sob metais rápidos que luziam, sob gritos, sob berros, sob as gargalhadas, sob os arrotos e guinchos de triunfo, ajoelhou, tombou de lado (...).⁵³¹

Como dissemos, o cotejo deste romance com os predecessores não se esgota aqui e, para esse efeito, ainda convocaremos outros, no decurso da análise da voz.

Importa, agora, referir, outras modalidades polifónicas.

A *polifonia clássica* também se encontra representada nesta obra (como sempre, convém relembrar que o entendimento que fazemos desta modalidade é o entrecruzamento/contaminação de várias vozes no seio de uma voz):

(...) Toda a vida (...) a minha mãe contou-nos e contou-nos

- Oiçam isto

⁵²⁹ Helena Vasconcelos, *Op. cit.*, <http://ipsilon.publico.pt/livros/critica.aspx?id=243448>: «(...) Não é por acaso que a narrativa é marcada por capítulos que remetem para os momentos da tourada - "antes da corrida", "os tércios de capote, de varas e de bandarilhas", "a faena", "a sorte suprema" e "depois da corrida" - com a sua estocada final, violenta e misericordiosa. (...)»

⁵³⁰ António Lobo Antunes, *Que Cavalos São Aqueles Q ue Fazem Sombra No Mar?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009, pág. 23.

⁵³¹ António Lobo Antunes, *Auto dos Danados*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005 [1985], pág. 240.

que em pequena a minha avó acompanhava a minha bisavó de visita a senhoras que moravam em andares antigos, na parte antiga de Lisboa, salas e corredores numa penumbra perpétua (...) e a minha avó com dez ou onze anos a pensar:

- Como esta casa deve ser triste às três horas da tarde (...).⁵³²

Como vemos, o início da narrativa é relatado por Beatriz, sendo a sua voz contaminada pela da mãe ("Oíçam isto"), sendo, posteriormente, contaminada pela da avó.

Uma terceira e última manifestação de polifonia – a mais impactante, a nosso ver, porque aqui se realiza de uma forma exponencial – é a afirmação de *uma voz autoral (empírico-textual)* que surge como organizadora suprema do aparelho discursivo (e) da narrativa⁵³³.

Analisaremos esta *performance* em dois vectores distintos, englobando as *personagens* e o *autor*.

No atinente às personagens, temos que destacar dois aspectos: um primeiro, no qual, por meio de uma *polifonia invertida* se afirma a procedência de todo o aparato discursivo das personagens como sendo do autor (empírico-textual).

Vejamos os exemplos:

(...) este livro é o teu testamento António Lobo Antunes, não embelezas, não inventes, o teu último livro, o que amarelece por aí quando não existires, como esta casa é triste às três horas da tarde (...).⁵³⁴

Repare-se que aqui Ana dirige-se ao autor (empírico-textual), afirmando que o livro é dele (e, *ad extensum*, ela também é pertença de 'António Lobo Antunes', porque, se o livro é deste último, então, Ana, como personagem de papel, também é sua propriedade).

Pelo facto de Ana se dirigir ao autor, interpelando-o, faz aportar a sua voz para o mesmo, consolidando-se, desta forma, a *polifonia invertida*.

Como se pode inferir que 'António Lobo Antunes' é o autor empírico-textual?

⁵³² António Lobo Antunes, *Que Cavalos São Aqueles Q ue Fazem Sombra No Mar?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pág.13.

⁵³³ Filipa Melo, «Arena de Fantasma», in *Ler*, Lisboa: 2009, http://ala.nletras.com/livros/que_cavalos_sao_aqueles_que_fazem_sombra_no_mar.htm#FilipaMelo; «(...)Um autor que não aceita calar as vozes que o acompanham desde sempre, vozes, afinal só (d)ele. (...)» (sublinhados nossos)

⁵³⁴ António Lobo Antunes, *Que Cavalos São Aqueles Q ue Fazem Sombra No Mar?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009,pág, pág. 123.

Por um lado, pela própria inclusão do segmento 'António Lobo Antunes' (autor empírico na narrativa); por outro, pelo facto de a personagem aludir ao "(...) teu último livro(...)", advertindo, "(...) não embelezes(...)", "(...) não inventes(...)", formas verbais que estão associadas à 'composição' e ao 'estilo' de um livro. Também pelo 'diálogo' encoberto, já que não existe diálogo, na verdadeira acepção do termo, mas uma apóstrofe que faz com que a personagem o inscreva na mesma narrativa (e 'inscrevendo-se' na diegese, torna-se um autor empírico-textual).

(...) preferia que ficássemos todos e o que faz este livro a almoçar connosco

- Apetece-lhe almoçar com a gentinha que inventou?

repare nas porcelanas francesas e no quadro das raparigas de túnica descalças, dei-lhes nomes secretos que jurei não revelar e ao dizer-lhes os nomes paravam a sorrir-me, provavelmente cada um dos meus irmãos lhes deu nomes que não revelam também, se não nos sentíssemos sozinhos não dávamos nomes às coisas (...).⁵³⁵

Nesta passagem, João interpela o autor, perguntando-lhe se deseja "(...) almoçar com a gentinha que inventou(...)".

A inversão polifónica verifica-se quando a dita personagem se dirige ao autor; por outro lado, a acrescentar a este facto, há a afirmação proferida pelo mesmo, no seio da interrogação, sustentando a criação das personagens e (lamentamos, mas é forçoso que se repita a argumentação) do subsequente aparelho discursivo pelo autor.

Se há esta 'manobra', então o grande *manipulador* é o autor empririco-textual ('António Lobo Antunes').

Um segundo aspecto que reafirma essa mesma procedência, por parte das personagens, de um autor empírico-textual, são as alusões feitas pelas mesmas:

(...)Por conseguinte se ficar quietinho

(ficarei quietinho)

e tomar atenção oiço o vento de Novembro, não de Março como pretende o que faz o livro, decidido a escrever Março e claro que não Março (...).⁵³⁶ (sublinhados nossos)

Como aferimos, o patriarca desta família menciona "(...) o que faz o livro(...)", não mais do que o autor. É justamente por esta menção que verificamos a tutela do autor

⁵³⁵ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pág. 138.

⁵³⁶ *Idem*, pág. 83.

sobre as personagens e sobre o seu *comportamento vocal*, se nos for permitida a metáfora.

(...) - Chamo-me João chamo-me Ana
não conseguem escutar-nos, pode ser que uma dúvida
- Pareceu-me ouvir uma dúvida
um silêncio de espera, gestos enxotando espectros
- Não foi nada
e não foi nada de facto, é um livro e eu uma criatura do livro, não uma pessoa a sério, tranquiliza-te que apenas vives se o compram, a minha irmã Beatriz
- Cala-te (...).⁵³⁷

Se João tem a consciência de que é uma personagem inventada, "(...) um livro e eu uma criatura do livro(...)", então a sua voz procede de uma entidade, novamente, de um *autor empírico-textual*.

(...) (encoste-me a cara ao avental menino Francisco, não sacudo, deixo)
e se o António lobo Antunes batesse isto no computador carregava em teclas ao acaso, não importa quais, até ao fim da página letras, números, vírgulas, traços, cruces, com vontade por seu turno a cara a mim, tapar os ouvidos, não continuar o livro e permanecer de ouvidos tapados não dando pela chuva nem pelo meu pai de regresso à vila comigo(...).⁵³⁸
(sublinhados nossos)

Mercília, a criada da família, afirma, a propósito da estrutura parentética, que "(...)se o António Lobo Antunes batesse isto no computador carregava em teclas ao acaso, não importa quais, até ao fim da página letras, números, vírgulas, traços, cruces, com vontade por seu turno a cara a mim(...)".

Ora, tal afirmação justifica que há um reconhecimento efectivo de que 'António Lobo Antunes' é o autor empírico-textual, donde emanam as vozes das personagens.

(...) Tomara que fossem seis horas e eu liberto do que escreve o livro atrás de nós a cheirar, qualquer criatura séria que se dê ao trabalho de uma vista de olhos no que fez até hoje

⁵³⁷Idem, pág. 142.

⁵³⁸Idem, pp.165-166.

compreende logo as invenções, as mentiras, a minha irmã Ana isto, o meu irmão João aquilo, a minha irmã Beatriz ocupando-se da minha mãe(...).⁵³⁹(sublinhados nossos)

Francisco exprime o desejo de libertar "(...) do que escreve o livro(...)", quando a mãe morrer - metonimicamente referido por "(...) tomara que fossem seis horas(...)"; logo, está ciente de que é o autor empírico-textual que ins/escreve a sua voz narrativa.

(...) E pronto, não tenho mais a dizer, julgo que estamos perto do fim porque a chuva abrandou e nenhum som nas telhas, (...) serei uma criatura a sério ou uma invenção de quem escreve, uma marioneta, se calhar pensou

- Preciso de uma mulher aqui

e construiu-me capítulo a capítulo aborrecendo-se comigo, talvez esperasse outra pessoa, palavras o contentassem mais, o céu a enegrecer entre as nuvens que por seu turno embranquecem e a senhora gorda a inchar, não passo de uma voz julgo eu mas de uma voz porquê, perguntas e perguntas e se tento parar numa esperança de resposta o que faz o livro esporeia-me, (...)eu para a minha irmã Beatriz

- Viste as manchas do João?

as sobranceiras dela

- Cala-te

e não me calo Beatriz, não depende de mim, se dependesse encantada, que prazer tiro eu disto, é o que escreve quem manda(...).⁵⁴⁰ (sublinhados nossos)

Ana refere que foi o autor empírico-textual que a construiu, "(...) construiu-me capítulo a capítulo(...)", e menciona que é "(...) o que escreve quem manda(...)", o que sugere (sugere? o que prova, irrefutavelmente) que a sua voz depende deste.

Em relação ao autor (empírico-textual) e à sua confirmação de que é a entidade que controla todo o universo da narrativa⁵⁴¹, temos que considerar dois aspectos: um primeiro, em que se fala sobre o seu labor, sobre a sua própria composição ficcional e um segundo, no qual se dirige às personagens.

Ambos os aspectos contemplam um argumento que visa sustentar a polifonia como produto de uma autoridade empírico-textual.

Sobre o seu 'ofício' atentemos nos seguintes exemplos:

⁵³⁹ *Idem*, pág. 235.

⁵⁴⁰ *Idem*., pp.251-254.

⁵⁴¹ Filipa Melo, *Op. cit.*, http://ala.nletras.com/livros/que_cavalos_sao_aqueles_que_fazem_sombra_no_mar.htm#FilipaMelo «(...) E há momentos de striptease do processo de escrita (...)»

(...) Polónia, Brasil, perfeito imperfeito, a segunda guerra mundial, rendições, armis
(acabarei este livro)
rendições, armistícios, impedir a minha mãe de falecer
- Não autorizo (...).⁵⁴²(sublinhado nosso)

Repare-se que a estrutura parentética funciona no discurso de João como um desabafo – aliás, a natureza da mesma estrutura assim o permite, ao introduzir um segmento de discurso que não se quer ver inserido no *corpus* principal do texto –, onde o autor questiona a prossecução da narrativa.

Ao colocar essa dúvida, há uma admissão implícita que é o autor de toda a organização narrativa.

(...) as cornucópias foram no lixo que a Câmara levou tão longe quanto a Mercília, acho eu, se calhar Kartoum no Sudão que não me recordo onde fica, no caso do senhor Lopes seguir vivo

(como me aborrece o que escrevo)
respondia por mim
- És um verbo de encher (...).⁵⁴³ (sublinhado nosso)

Novamente, inserida no discurso de João, a estrutura parentética exhibe a voz do autor empírico-textual que reflecte o enfado que a redacção do livro lhe provoca.

(...) e que maçada ter de escrever este livro, dava de boa vontade o meu lugar a outro, falem por mim, tomem, enquanto procuro aperceber-me do silêncio porque tanto ruído na minha cabeça (...).⁵⁴⁴ (sublinhado nosso)

Nesta passagem, o autor empírico-textual reafirma o seu fastio por ter de escrever o livro.

Como vemos, em todos os exemplos convocados, a voz do autor empírico-textual afirma-se como detentora da narrativa.

Num segundo aspecto, o autor empírico-textual dirige-se às personagens, sendo

⁵⁴² *Idem.*, pp.77.

⁵⁴³ *Idem*, *Op. cit.*, pág. 145.

⁵⁴⁴ *Idem*, pág. 192.

este procedimento mais uma prova de que é o criador da obra e sustenta toda e qualquer actividade na estrutura narrativa, nomeadamente a actividade discursiva:

(...) e a minha mãe a impedir que eu morra, a senhora das unhas

- Não estás a exagerar?

e não estou a exagerar, o que custa

- Filho

o António Lobo Antunes

- Escrevo assim?

e eu

- Escreva

porque se escrever assim não preciso do parque, dou com os cavalos que fazem sombra no mar e o meu pai com eles, ninguém morre pois não, estamos vivos, estou vivo(...).⁵⁴⁵

Constatamos, através do diálogo, que o autor empírico-textual se dirige a João, perguntando-lhe se escreve conforme o que a personagem lucubra.

É neste jogo de *aparente subordinação* que, paradoxalmente, reside a magistratura suprema do autor empírico-textual que (escreve) a narrativa.

(...) Estou sentada não no carro com o meu marido, sozinha num dos degraus que conduzem à praia do estacionamento frente ao mar, a ver as luzes dos barcos. Não ficou bem, recomeça. Estou sentada não no carro com o meu marido, sozinha num dos degraus que conduzem à praia do estacionamento frente ao mar, sem ver as luzes dos barcos. (...) ⁵⁴⁶

Relativamente ao período "(...) Não ficou bem, recomeça. (...)", temos que colocar a seguinte questão: quem fala nesta passagem?

Há duas hipóteses de interpretação.

Pode ser Beatriz, que é a narradora deste último capítulo, da última parte "Depois da corrida" – aliás, repare-se que existe o antecedente "(...) estou sentadaa não no carro com o meu marido (...) " -, o que confirma(rá) esta perspectiva.

Numa segunda hipótese, é a deste período poder ser uma forma de aviso, pertencendo, discursivamente, ao autor.

E se pertencer ao autor (conforme cremos), é mais uma prova cabal que o sopro discursivo da personagem pertence à autoridade empírico-textual, o que cauciona, uma

⁵⁴⁵ *Idem*, pág. 140.

⁵⁴⁶ *Idem*, pág. 371.

vez mais, a sua soberania.

Em suma, este derradeiro livro de António Lobo Antunes (repetimos, no âmbito da nossa análise), além de constituir uma súmula de toda a produção ficcional anterior, "(...) este livro é o teu testamento(...)", congregando motivos, temas, entre outras características, mostra, de forma indelével, que a "ombre de ta main" da canção que serviu de epígrafe à análise desta obra e que estava inscrita nos romances anteriores - com honrosas excepções, como é o caso de *Ontem Não Te Vi Em Babilónia* -, se assume de corpo e alma na entidade 'António Lobo Antunes', a única voz que, afinal, manipula e constrói toda a narrativa, sendo a polifonia, desta maneira, criada pela mão deste *supremo architecto da ficção romanesca*.

**VI -
CONCLUSÃO**

(...)E se isto não faz
sentido,
então compreendeste
perfeitamente.(...)

Sarah Kane, *Falta/Crave*

Dado que a polifonia é um dos vectores mais significativos na obra de António Lobo Antunes, procurámos relacioná-la com a música, tentando tipificar e balizar três tipos de polifonia na evolução romanesca, tendo em conta os ciclos romanescos do autor.

Isto significa que até *Boa Tarde Às Coisas Aqui em Baixo* se situa o *fermento polifónico* que permite o *esplendor da polifonia* a desenvolver e que terá a sua feliz ascensão ao Olimpo polifónico, com a instauração de uma única autoridade vocal detentora de toda a arquitectura polifónica, visível em *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*, o qual, só por si, constitui um marco ímpar na indexação que realizámos.

Será este romance que propiciará "o coração do coração"⁵⁴⁷ da polifonia romanesca lupina.

Os três primeiros romances do chamado – por convenção académica e não por criação do autor – *ciclo dos malogros* tentam oferecer já uma "marcha segura" nesse sentido, muito embora ainda persista a indicibilidade autoral, por meio da transferência da criação enunciativa e romanesca, para as personagens, permanecendo o *coming out autoral à venir*.

Repetindo, se nos for possível argumentar com uma equação matemática, *Ontem Não Te Vi Em Babilónia* está para a arquitectura polifónica como o *Esplendor de Portugal* está para a grande revolução em termos composicionais (onde permanece como um marco fundamental), conforme ajuizamos no capítulo em que nos consagramos ao referido romance), pois é a imbricação de um autor empírico-textual na sua faceta mais depurada, na sua faceta de *mon corps mis à nu*⁵⁴⁸.

⁵⁴⁷ António Lobo Antunes, «O coração do coração», in *Livro de Crónicas*, Lisboa, Dom Quixote, 2006 [2002], 51-54.

Num terceiro momento, pós-toca do Lobo, os romances (os três primeiros) parecem esbater/diluir a referida questão, exponencialmente tutelada no romance sobre o suicídio de uma rapariga de quinze anos com uma corda de estendal, dito doutra forma, na obra *Ontem Não Te vi Em Babilónia*, por diluírem essa tutela da voz.

No último romance do autor, *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra no Mar*, exponencia-se a questão autoral (a do autor empírico-textual), cristalizando-o, ao mesmo tempo que a articula com a recuperação de uma isotopia de um mesmo 'tema', engendrada em romances de ciclos anteriores.

Sintoma de esgotamento do Cânone?

Não nos parece, tendo em conta o fulgor criativo a que nos tem habituado António Lobo Antunes, muito embora não logremos dar uma resposta imbuídos de um espírito de *pythonisa de Delfos*.

O que podemos afirmar é que sendo a escrita antuniana subsidiária de uma tradição modernista⁵⁴⁹, então a própria problemática da criação romanesca será sempre um *work in progress* na ficção romanesca deste autor.

E se objectivo de António Lobo Antunes é escrever um romance que fosse como um

(...) livro no qual, tal como no último estágio de sabedoria dos chineses, todas as páginas fossem espelhos e o leitor visse, não apenas ele próprio e o presente em que mora mas também o futuro e o passado, sonhos, catástrofes, desejos, recordações. (...) ⁵⁵⁰,

então esperemos que a voz continue, ulteriormente, a ser diferentemente,

(...) sempre a mesma voz que modula, que muda, que se altera(...) ⁵⁵¹.

⁵⁴⁸ Como disse em entrevista a Sara Belo Luís, «(...) Estou aqui diante vós nu e desfigurado. (...) Agora, jogo póquer com as cartas abertas. (...) Agora, já não há nada escondido, está tudo à vista. (...) É a minha voz inteira.(...)» in Ana Paula Arnaut (ed.), *Op. cit.*, pág. 571.

⁵⁴⁹ Carlos J. F. Jorge, «A Encenação das Vozes Quando Todos Falam Sobre Que Farei Quando Tudo Arde?», in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003, pp. 195-198.

⁵⁵⁰ António Lobo Antunes, *Op. cit.*, pp.51-54.

⁵⁵¹ Ana Paula Arnaut (ed.), *Op. cit.*, pág. 511.

**VII -
BIBLIOGRAFIA**

I. ANTÓNIO LOBO ANTUNES

A) Activa - de António Lobo Antunes.

- *Memória de Elefante*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004 [1979].
- *Os Cus de Judas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004 [1979].
- *Conhecimento do Inferno*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004 [1980].
- *Explicação dos Pássaros*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004 [1981].
- *Fado Alexandrino*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007 [1983].
- *Auto Dos Danados*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005 [1985].
- *As Naus*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2006 [1988].
- *Tratado das Paixões da Alma*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005 [1990].
- *A Ordem Natural das Coisas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010 [1992].
- *A Morte de Carlos Gardel*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2008 [1994].
- *O Manual dos Inquisidores*, Lisboa, Publicações Quixote, 2005 [1996].
- *O Esplendor de Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007 [1997].
- *Livro de Crónicas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2006 [1998].
- *Exortação aos Crocodilos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007 [1999].
- *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2008 [2000].
- *Que Farei Quando Tudo Arde?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2008 [2001].
- *Segundo Livro de Crónicas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007 [2002].
- *Boa Tarde Às Coisas Aqui em Baixo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2008 [2001].
- *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004.
- *Terceiro Livro de Crónicas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005.
- *Ontem Não Te Vi em Babilónia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2006.
- *O Meu Nome é Legião*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007.
- *O Arquipélago da Insónia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2008.

- *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem no Mar?*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009.

A) Passiva - sobre António Lobo Antunes.

AAVV, *A Escrita e o Mundo (Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003.

ARNAUT, Ana Paula, *António Lobo Antunes*, Lisboa, Edições 70, 2009.

_____, *Entrevistas com António Lobo Antunes.1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008.

BYLAARDT, Cid Ottoni, *Lobo Antunes e Blanchot: O Diálogo da Impossibilidade (Figurações na escrita de António Lobo Antunes)*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

CABRAL, Eunice, «Terrenos Baldios» in *Jornal de Letras*, nº946, Lisboa, 2006, http://ala.nletras.com/livros/ontem_nao_te_vi_em_babilonia.htm.

COELHO, Eduardo Prado, «O mistério das janelas acesas», in *Público*, Lisboa, 2 de Novembro, 1996, pág.12.

CONRADO, Luiza M., «Multiplicidade de vozes e ironia em *O Manual dos Inquisidores*, de António Lobo Antunes», in *Tessituras, Interações, Convergências (XI Congresso Internacional da ABRALIC)*, São Paulo, Julho, 2008, pp. 13-17.

CORDEIRO, Cristina Robalo, «Recensão Crítica a *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*», in *Colóquio-Letras*, nº157/158, Lisboa, Julho de 2000, pp. 410-413.

COSTA, Verónica Prudente da, *A Perda do Caminho para Casa em Fado Alexandrino*, Rio de Janeiro, UFRJ – Faculdade de Letras, 2003.

DUARTE, Maria Manuela da Silva, *O Esplendor de Portugal: do tempo vivido ao tempo evocado*, Porto, Faculdade de Letras, 2000.

FIGUEIREDO, Olívia, «Do relato do discurso ao discurso polifônico em *Eu Hei-de amar Uma Pedra*», in *Crítica Cultural* vol. 4, nº2, São Paulo, 2009, pp.91-96.

FONSECA, Ana Maria, «O meu nome é solidão: representação da pós-colonialidade na ficção de António Lobo Antunes», in *VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada/X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*, Braga, Universidade do Minho, 2010, pp1-17.

GERSÃO, Teolinda, «Recensão crítica a *Explicação dos Pássaros*, de António Lobo Antunes», in *Colóquio/Letras*, nº72, Lisboa, 1983, pp. 102-104.

LUCAS, Isabel, «Cabeças que não dormem», in *Diário de Notícias*, Lisboa, 2006, http://ala.nletras.com/livros/ontem_nao_te_vi_em_babilonia.htm.

MELO, João, «Recensão Crítica a *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes», in *Colóquio/Letras*, nº 82, Lisboa, 1984, pág. 102-104.

MENDONÇA, Fernando, «Recensão Crítica a *Tratado das Paixões da Alma*», in *Colóquio-Letras*, nº125/126, Lisboa, 1992, pág. 295-297.

NOGUEIRA, Rosângela, ***O Esplendor de Portugal: o estilhaçar das identidades dos sujeitos e da nação***, Rio de Janeiro, UFRJ, 2006.

OLIVEIRA, Maria Lúcia W. de, «*Auto dos danados: cenas de uma família condenada*», in <http://www.ala.nletras.com/livros/deoliveira.pdf>

RODRIGUES, Urbano Tavares, «Sarabanda de Luzes e Sombras - Marcas de Esperança e Desespero na literatura do séc. XX», in *Colóquio/ Letras*, ensaio, nº 143/144, Lisboa, 1997, pp.161-166.

SEIXO, Maria Alzira, *As flores do inferno e Jardim Suspensos (Vol II de Os Romances de António Lobo Antunes)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010.

_____, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2003.

_____ (dir.), *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2008.

TELLES, Luís Fernando Prado, «Nas trilhas do lobo», in *Novos estudos - CEBRAP* [online], São Paulo, 2009, nº 83 [cited 2009-07-18], pp.219-235. available form: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010133002009000100014&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0101-3300. doi: 10.1590/S0101-33002009000100014.

VASCONCELOS, Helena, «Estocada Final», in *Ipsilon (suplemento do Público)*, Lisboa, 21 de Outubro de 2009, <http://ipsilon.publico.pt/livros/critica.aspx?id=243448>

VIEIRA, Agripina, «Angola, o regresso», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 15 de Outubro, 2003, pp.16-17.

_____, «Uma voz que diz ...o mal», in http://www.ala.nletras.com/livros/o_meu_nome_e_legiao.htm#Agripina_Vieira.

II. BIBLIOGRAFIA CRÍTICA CITADA

- AGUIAR E SILVA, V. M., *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1982.
- AMORIM, Marília, *Dialogisme et Altérité dans les Sciences Humaines*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- BAKHTINE, M., *La Poétique de Dostoievski*, Paris, Ed. Seuil, 1970.
- BAL, M., *Narratologie (Essai sur la signification narrative dans quatre romans contemporains)*, Paris, Editions Klincksieck, 1977.
- KRYSINKI, Wladimir, *Carrefour de signes – essais sur le roman moderne*, Paris, Mouton Editeur, 1981.
- MARQUILHAS, Rita, «Palimpsesto», in *E-Dicionário de Termos Literários*, <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/palimpsesto.htm>
- OLIVEIRA, Anabela, *Romance Português e Polifonia (s)*, Vila Real, UTAD, 2003.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987.
- REYES, Gabriela, *Polifonia textual*, Madrid, Gredos, 1982.
- RICOEUR, Paul, *La Métaphore Vive*, Paris, Ed. Du Seuil, 1975.
- SEGRE, Cesare, *Intrecci di voci – la polifonia nella letteratura de Novecento*, Torino, Einaudi Paperbacks 215, 1991.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi des écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

III. OUTRAS OBRAS CITADAS

- AAVV, *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Paulus, 1993.
- AAVV, *Código Civil*, Coimbra, Almedina, 2008.
- AAVV, *Enciclopédia Larousse*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997.
- ALMODOVAR, Pedro, *Volver*, Sony Pictures, Madrid, 2006.
- ARENDT, Hannah, *Eichmann in Jerusalem - a report on the banality of Evil*, London, Penguin Books, 2006.
- AUGÉ, Marc, *Les Formes de l'oubi*, Paris, Payot, 2000.

BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Flammarion, 2005.

BRIGGS, Julia, *Virginia Woolf: an inner life*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2005.

CHEVALIER, J. et alii, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers, 1969.

COUTINHO, João Pereira, *Vida Independente*, Lisboa, Edições O Independente, 2004.

DAWSON, J., «I vitelloni», in *Senses of Cinema*,

<http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/07/44/vitelloni.html>.

DERRIDA, Jacques, *A Voz e o Fenómeno*, Lisboa, edições 70, 1996.

FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente I*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1982.

HAWTHORN, Jeremy, *Concise Glossary of Contemporary Literary Theory*, Arnold/Londres/Nova Iorque/Sidney/Auckland, 1998.

HOYLE, Brian, «Derek Jarman» in *Senses of Cinema*,

<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/07/jarman.html>

JACOBS, René, «Leçons de Ténèbres», in François Couperin, *Leçons de Ténèbres*,

René Jacobs e Concerto Vocale, Arles, Harmonia Mundi, 1983, pp. 3-5.

KANE, Sarah, *Teatro Completo*, Porto, Campo das Letras, 2001.

KROHER, E., «Schubert - La jeune fille et la Mort», in Schubert, *Quatuors n° 13 & 14 "Der Tod und das Mädchen"*, Mellos Quartett, Arles, Harmonia Mundi, 1992, pp.1-5.

LUCÁCKS, G., *Balzac et le réalisme français*, Paris, François Maspero, 1973.

MARINHO, Maria de Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.

MARQUES, Carlos Vaz, «Entrevista a Vasco Pulido Valente», in *Ler*, nº82 (Julho-Agosto), Lisboa, 2009, pp.15-20.

MEDEIROS, Paulo de, «Politics of Identity», in *Corpo e Identidades (Cadernos de Literatura Comparada 3/4)*, Porto, Faculdade de Letras, 2001, pp. 65-80.

MILLER, Jacques-Alain, «Des semblants dans la relation entre les sexes», in *La Cause freudienne*, 36, Paris, 1997, pp. 7-15.

MIRANDA, Sá de, *Poesias*, Porto, Lello & Irmão editores, s/d.

MITTERAND, François, *Le Coup d'État Permanent*, Paris, Plon, 1986.

MÓNICA, Maria Filomena, *Bilhete de Identidade*, Lisboa, Aletheia Editores, 2005.

MOORE, Douglas, *Guia dos Estilos Musicais*, Lisboa, edições 70, 2001.

MOREIRA, Álvaro e FRAGA, Carlos, *Direitos Reais*, Coimbra, Livraria Almedina, 1971.

PURCELL, Henry, *Dido and Aeneas*, libretto, Nahum Tate, with Ann Murray, Anton Scharinger, Rachel Yakar, Nicolaus Harnoncourt (cond.) and Concertus Musicus, Teldec, 1983.

RIGNAULT, François, «Psychoanalysis and music», in *The Symptom* 11, <http://www.lacan.com/sympton?p=51>.

SARAMAGO, José, *Memorial do Convento*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005.

TORGA, Miguel, *Bichos*, Coimbra, ed. do autor, 1985.

ZIZEK, Slavoj, *Lacrima Rerum*, Lisboa, Orfeu Negro, 2008.

.

