



**Lídia Maria Caiado
Batista Valadares**

**Incisões oblíquas em *Sôbolos rios que vão* de
António Lobo Antunes**



**Lídia Maria Caiado
Batista Valadares**

**Incisões oblíquas em *Sôbolos rios que vão* de
António Lobo Antunes**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, na variante de Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho ao meu marido.

o júri

presidente

Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

vogais

Prof. Doutora Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut
Professora Auxiliar com Agregação da Universidade de Coimbra (arguente)

Prof. Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

Agradecimentos

No final desta viagem por *Sóbolos rios que vão*, também ela marcada pela interseção de duas situações nem sempre facilmente conciliáveis (a académica e a profissional), não posso deixar de manifestar o meu profundo reconhecimento àqueles que me acompanharam neste percurso e que, de algum modo, me ajudaram a chegar a bom porto. Assim, desejo expressar a minha sincera gratidão:

- Aos meus colegas de Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas, na variante de Estudos Portugueses, com quem partilhei conhecimentos e vivências;

- Aos meus Professores do Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas, na variante de Estudos Portugueses, que tanto contribuíram para o meu enriquecimento a nível pessoal, cultural e profissional;

- À Professora Doutora Isabel Cristina Rodrigues Salak, na dupla qualidade de professora e orientadora, pelos saberes transmitidos, pela orientação rigorosa e empenhada, pelo apoio permanente e pela dedicação demonstrada. Não posso deixar de salientar o incentivo que continuamente promoveu, a atenção, a amizade e a generosidade que sempre me dedicou e que constituíram um esteio fundamental para a realização deste trabalho. Por tudo isto e por muitas outras coisas não-ditas, remeto para a esfera do silêncio, a ele confiando a comunicação do indizível, a transmissão de tudo o que pertence à ordem do sentir e que vai muito além da minha eterna gratidão;

- Aos meus amigos, em especial o António José Mendes Dias, o Manuel Duarte Ribeiro, o Adriano Guerra e a Cidália Loureiro, pelo apoio incondicional que me prestaram, pelo incentivo e por compreenderem, também eles, os (meus) silêncios;

- Aos meus colegas e amigos Maria Otelinda Costa e Carlos Guerreiro, pela colaboração e disponibilidade;

- Aos meus pais, por serem quem são e pelos valores que me inculcaram;

- Ao meu marido, pelo apoio constante, pela inestimável colaboração e pela compreensão das minhas ausências.

palavras-chave

Interseccionismo, obliquidade, imprevisibilidade, fragmentação, silêncio, arte, leitor.

resumo

Alguns estudos sobre a ficção de António Lobo Antunes têm assinalado vários aspetos da escrita antuniana que contribuem para a inovação do canône romanesco. Neste sentido, afigurou-se-nos oportuno centrar o nosso estudo no romance *Sóbolos rios que vão*, por nele estar plasmado, à semelhança de outras obras do escritor, um novo estilo de narrar, propondo-nos analisar as influências interseccionistas e as marcas do silêncio presentes no texto, assim como o contributo das mesmas para a imprevisibilidade e eficácia narrativas e para a exigência de um novo estatuto do leitor.

keywords

Intersectionism, obliquity, unpredictability, fragmentation, silence, art, reader,

abstract

Some studies about António Lobo Antunes' fiction have already marked various aspects of the Antunian writing which contribute to the innovation of the romantic canon. This is the reason why it seems opportune to focus our study on the novel "Sôbolos rios que vão" because there, as in other works of the author, it is shaped a new style of narrating. We propose to analyze the intersectionistic influences and the marks of the silence present in the text, as well as their contribution for the unpredictability and narrative efficacy and for the exigency of a new status of the reader.

Índice

Introdução	1
Capítulo I – Percursos de sentido na ficção de António Lobo Antunes	
1. Os ciclos da ficção antuniana	7
2. Romance e polifonia	13
3. O registo autobiográfico	19
4. O estatuto autonímico da crónica	26
Capítulo II – A herança pessoana em António Lobo Antunes: (i)legitimidade	
1. Fernando Pessoa e António Lobo Antunes: uma convergência divergente	35
2. Polifonia romanesca e interseccionismo discursivo	45
Capítulo III – <i>Sóbolos rios que vão</i>: “incisões oblíquas”	
1. <i>Sóbolos rios que vão</i> e “Redondilhas de Babel e Sião”: confluências	57
2. A viagem do sujeito – trajetos de interseção	68
3. Do jazz ao texto – silêncio e imprevisibilidade narrativa	78
Conclusão	87
Bibliografia	93

Introdução

A ficção de António Lobo Antunes aposta na subversão do canónico, na rutura da estrutura clássica da narrativa e na instauração de um novo e arrojado estilo de escrever. Desde os seus primeiros romances (que o escritor, em palavras dirigidas a Francisco José Viegas, classifica como romances «de aprendiz» (Viegas, 2008: 282)), começam a eclodir, embora ainda de forma embrionária, os processos que, depois, tentará desenvolver apuradamente nos livros seguintes, numa busca incessante de um novo estilo de narrar. Com Ana Paula Arnaut, consideramos que, «reconhecendo a exaustão de procedimentos canónicos, isto é, relativos a uma prática claramente enraizada no paradigma realista do século XIX, o autor, este autor, procede a uma sistemática renovação do género» (Arnaud, 2008: 87–88).

Como o escritor afirma, em entrevista concedida a Rodrigues da Silva, nos seus livros «não há fio narrativo» (Silva, 2008: 308), salientando-se a quebra de narratividade. Na tentativa constante de encontrar estratégias que lhe permitissem criar uma nova arte de narrar, Lobo Antunes decide escrever as suas narrativas «por detrás» (*Ibid.*: 308) e este mesmo objetivo vai conduzi-lo à procura exaustiva do silêncio. Em diversas entrevistas, este escritor destaca a importância do silêncio na escrita, considerando que «toda a arte tende para a música e a música tende para o silêncio» (*Ibid.*: 307).

Como é sabido, o poder do silêncio na escrita tem adquirido relevância desde o Romantismo, movimento literário que gerou desconfiança sobre a potencialidade da palavra, reconhecendo-se assim a sua impossibilidade de traduzir com exatidão o mundo dos sentimentos e pensamentos. A questão do inefável é um dos *topos* do Romantismo e conduz à valorização do silêncio bem como à sua incorporação na literatura.¹

Sendo assim, verificamos que «a verdadeira comunicação encontra-se para lá das palavras, nessa faixa psicológica de que fala Barthes, esse não-dito pleno de sentido» (Smedt, 2006: 97), o que fortalece a supremacia do silêncio no ato comunicativo. Emerge a potencialidade do silêncio na comunicação, afigura-se inquestionável que a palavra e o silêncio têm uma existência relacional e que a arte reside no seu doseamento, na sua

¹ Como afirma Isabel Cristina Rodrigues, «o final do século XIX e o início do século XX recuperaram para a arte o conceito de inefável desenvolvido pelo Romantismo, período este onde alguns autores como Mario Praz e Ihab Hassan vêm o início de uma *literatura do silêncio*» (Rodrigues, 2006: 44).

articulação, impondo-se a ideia de que «toda a força de uma obra reside naquilo que o escritor sabe sugerir de inominável» (*Ibid.*: 106).

Desta forma, o silêncio vai conquistando terreno e aparece plasmado nos textos sob as mais diversas formas e linguagens. Por vezes, o silêncio é sinónimo de incomunicabilidade, quando a ausência de diálogo, de verbalização traduz a inviabilidade de comunicação entre as pessoas, como podemos perceber na crónica «Espero por ti no meio das gaivotas» (Antunes, 2007: 63–65), que retrata o silêncio como rasura da comunicação entre um casal, ou em «Natureza morta com Senhora» (*Ibid.*: 55-57), que exprime o estado de recolhimento interior de uma senhora abandonada à solidão e que foi fechando as portas de comunicação com o mundo, ou ainda no romance *O Arquipélago da Insónia* (2008), cuja figura central é um autista, evidenciando, portanto, dificuldades de se relacionar com os outros. De facto, as personagens de Lobo Antunes remetem-se frequentemente a um estado de mudez, vivendo estados prolongados de silêncio que, à margem de qualquer verbalização, nos permitem aceder apenas aos seus pensamentos.²

Outras vezes, o silêncio sinaliza, preenche as lacunas decorrentes da escassez das palavras, da sua incapacidade para exprimir pensamentos e sentimentos, correlatando o indizível, ou sugere ainda o *sono* de um discurso que repousa, como se a palavra, apesar de calada, estivesse alerta, mantendo-se, todavia, num estado de imobilidade (Cf. Heuvel, 1985: 92).³ Lobo Antunes, logo no início da crónica «O Gordo e o Infinito», confessa estar perante uma mudez criadora: «Há mais de uma hora à procura de uma ideia para esta

² Relativamente às crónicas mencionadas e para esclarecimento do assunto abordado, parece-nos valer a pena acrescentar o seguinte: «Espero por ti no meio das gaivotas» espelha o silêncio que se instalou entre um casal, após onze anos de vida em comum, silêncio esse imposto pelo elemento masculino e que traduz a falta de vontade de comunicar com a companheira (Cf. Antunes, 2007: 63-65); por seu lado, «Natureza morta com senhora» ilustra um silêncio que resulta do encerramento das portas de comunicação com o mundo através da situação de uma senhora que, após a morte do marido, se foi recolhendo no seu próprio interior, mergulhando no silêncio, incapaz de encontrar um sentido comunicativo com o exterior (Cf. *ibid.*: 55-57).

³ Esta indizibilidade está patente em alguns textos que nos apresentam o silêncio das palavras num estado de «Mudez» (Torga, 2007: 117) face ao que se pretende exprimir. Estamos perante um «sono» do discurso de que não conseguimos despertar por não ser possível aceder à palavra certa. Torga, na sua «Descida aos Infernos» (*Ibid.*: 109), esconjura o silêncio para conseguir verbalizar os seus pensamentos e sentimentos e exprime a «Frustração» (*Ibid.*: 11) quando as palavras se recusam a dizer o poema que já existia em pensamento, remetendo-o, desta forma, ao silêncio compulsivo (Cf. *ibid.*:11). Para ilustrar este tipo de silêncio, Pierre Van Den Heuvel recorre à seguinte metáfora: «le silence ressemble souvent au sommeil du discours qui se repose, mais que l'on sent chargé d'une énergie au repos. C'est comme si la parole, se taisant, se mettait en état d'attente. Source d'énergie nouvelle, l'immobilité suggère alors le potentiel du dicible puisqu'on sait le silence capable de tout, de générer la parole la plus inattendue, celle qu'on craint comme celle qu'on désire: le silence peut tout dire» (Heuvel, 1985: 92).

crónica: não tenho nenhuma» (Antunes, 2007: 95) e, no final, invade-o um estado de insatisfação face ao escrito: «Tornando à crónica, o que vou escrever hoje?» (*Ibid.*: 97). Consta-se, pois, a permanência do silêncio, registando-se, apenas, a deslocação da sua posição: o silêncio passa da ausência da palavra, devido à falência de uma ideia que pudesse levar à escrita, para a insatisfação sobre o efetivamente verbalizado. Neste caso, a palavra não destrói o silêncio, movendo apenas a sua posição.⁴

Contudo, o silêncio revela-se ainda de uma outra forma no texto literário, quando assume a dimensão de «tacere»⁵ e comanda o «calar» de personagens, a interrupção voluntária do discurso, a quebra no circuito de comunicação, tornando-se, desta forma, num elemento estruturante do texto literário, com influência na própria sintaxe da narrativa. Emergem, então, as interrupções voluntárias do discurso, reveladas pelo desmembramento de frases, pelas ruturas sintáticas, pelas suspensões semânticas, pelas elipses lexicais e gráficas, pela extinção de palavras e pelo truncamento do dizer.⁶

⁴ Relativamente a este assunto, ainda é possível constatar que outros escritores confessam uma sedução irresistível pelo silêncio, tematizando-o nos seus textos. Ramos Rosa, por exemplo, revela fascínio pela palavra não-dita, pelo silêncio, considerando que as palavras «são gestos de água mas o que nelas brilha é a sua ausência ou o seu silêncio» (Rosa, 2001: 74).

⁵ Tendo em conta a importância que o silêncio adquire na literatura e o relevo que assume na escrita antuniana, parece-nos oportuno aludir aos dois sentidos que este conceito pode albergar. Como sublinha Isabel Cristina Rodrigues, «vários autores, entre os quais destacamos Carla Pomarè, Augusto Ponzio e David le Breton, chamam a atenção para a natural coexistência de dois sentidos diversos no termo silêncio, sentidos esses que resultam da distinção latina entre *tacere* e *silere*» (Rodrigues, 2006: 68). Segundo Le Breton, «A língua latina distingue duas formas de silêncio: *tacere* é um verbo activo cujo sujeito é uma pessoa, assinala uma paragem ou uma ausência de palavra relacionada com alguém. *Silere* é um verbo intransitivo, não se aplica apenas às pessoas, mas também à natureza, aos objectos, aos animais, designa de preferência a tranquilidade, uma tonalidade agradável da presença que não é perturbada por nenhum ruído» (Le Breton, 1999: 23). Como dilucida ainda Isabel Cristina Rodrigues, estas palavras de Le Breton sugerem a «transitividade e a dependência do humano ligada ao verbo *tacere* e a essência mais intransitiva de *silere*, que Carla Pomarè igualmente sublinha, ao caracterizar o verbo *tacere* como indutor de uma acção específica ligada à capacidade humana de linguagem e *silere* como um estado muito mais coisificado, onde apenas se manifesta ausência de ruído» (Rodrigues, 2006: 69). Esta ideia é reiterada por Augusto Ponzio quando afirma que «La violación del silencio, por parte de un sonido es mecánica y fisiológica (como condición de la percepción); en cambio la violación del calar, por parte de una palabra, es personal y dotada de sentido: es otro mundo diferente. En el silencio algo suena (o algo no suena), en el calar nadie habla (o alguien no habla). Callar es posible solamente en el mundo humano (y solo para el hombre)» (Ponzio, 1995: 35).

⁶ Alguns autores utilizam as estratégias acima mencionadas. A título exemplificativo, referimos o romance *Até ao Fim*, de Vergílio Ferreira, em que o narrador cala, frequentemente, algumas personagens, para dar voz a outras. No capítulo VIII, o narrador silencia Miguel, não raras vezes, para continuar a «ler» a carta de Flora (Cf. Ferreira, 2009: 128). Por vezes, as falas interrompem voluntariamente a narração: «É Verão agora, o meu filho dorme ali nos limites do impossível das quatro tábuas, quando é que? E um dia o Caporra / - Está aqui a minha sorte / Apareceu com uma cautela dobrada sobre o incognoscível.» (*Ibid.*: 128). Ainda em jeito de ilustração das estratégias destacadas, apontamos a seguinte passagem retirada do romance *Sóbolos rios*

Existe ainda, por fim, o silêncio resultante do despojamento formal do texto, estratégia esta que vem sendo exaustivamente trabalhada por Lobo Antunes. Para além de ser bem visível nos seus livros, dando provas de uma técnica cada vez mais apurada, o autor tem referido esta obsessão em várias entrevistas, insistindo na absoluta necessidade de limpar a escrita, libertando-a de tudo o que é acessório, e esta limpeza, segundo o escritor, só é viável «se trabalhar muito no osso, despindo de gordura – adjetivos, advérbios de modo, proposições...» (Apud Gomes, 2008a: 436). Esta depuração do texto é uma técnica muito cara a António Lobo Antunes, em que este escritor muito investe para construir a nova arte de narrar e que exige, depois, uma nova arte de ler. Esta concentração no ato depurativo, no despojamento formal do discurso está bem explícita, por exemplo, quando o autor afirma o seguinte: «Para que as pessoas sintam o gosto na boca eu tenho que trabalhar como um cão, até encontrar as palavras exatas antes e depois» (*Ibid.*: 436). Também se pode verificar esta mesma preocupação com a purificação da escrita quando, em conversa com George Steiner e referindo-se aos poetas romanos, Lobo Antunes diz: «É extraordinário, aqueles homens tinham já a consciência do trabalho do escritor (em português dizemos ofício). Por exemplo, Horácio dizia: “Todo o autor deve escrever 10 horas por dia, duas para a escrita e oito para as correções”» (Apud Jacinto, 2011: 48).

Torna-se, pois, evidente que este crescente poder do silêncio, bem como o seu uso na literatura, nas suas diversas vertentes, exige um diferente entendimento do papel do leitor e um desafio à sua capacidade de participar na «escrita» do livro, na sua função de leitor a quem cabe o preenchimento dos vazios criados pelo autor. Deste modo, o texto estabelece com o leitor uma espécie de jogo de sedução que convida ao preenchimento dos silêncios, como considera Menegolla: «Cria-se então um espaço de fruição. Não é a pessoa do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialéctica do desejo, de uma imprevisão de fruir: que os dados não estejam lançados, que exista um jogo» (Menegolla, 2002: 63).

que vão, de António Lobo Antunes, em que as falas intersejam constantemente a narração e se registam ruturas sintáticas e suspensões semânticas: «- Sabes? / e o sol a estremecer as amoreiras na parede da clínica, pensou em pegar-lhe na mão mas a despensa de regresso e ele quieto, a gola do pai torcida e um tubo na veia, pergunte / - Sabes? / que eu oiço, chame / - Garoto / que eu venho, o médico / - Ele não dá por si / e claro que dá por mim, mostrava-me sinaizinhos na terra» (Antunes, 2010: 78).

É como se a narrativa procurasse uma forma de vidência, em que «o narrador, como vidente, vai, assim como Hera (Juno), tirar o dom da palavra e da leitura centradas na estética do barulho para proporcionar o dom da poética do silêncio» (*Ibid.*: 29), certo, ele, o narrador, de que alcançará o entendimento do outro, uma vez que «o leitor que lê o texto é o mesmo que lê a si mesmo; portanto ao ser a metáfora de Narciso o leitor é a metáfora de si mesmo, é o eco da controvérsia do silêncio narcisista» (*Ibid.*: 29).

Seduzidos pelo estudo deste novo estilo de escrever narrativas e que exige uma nova maneira de ler, escolhemos, como foco de análise, o romance *Sôbolos rios que vão*, dado que, à semelhança de outras obras do escritor, neste texto é possível surpreender uma nova arte de narrar, bem como a adoção de novas técnicas de construção textual, que exigem, naturalmente, a adoção de novos papéis por parte do leitor.

Pretendemos, assim, averiguar as influências interseccionistas e as marcas do silêncio presentes no romance em apreço, bem como o contributo das mesmas para a imprevisibilidade e eficácia narrativas e para a exigência do novo estatuto exigido ao leitor. Neste sentido, é nosso propósito problematizar a questão das influências interseccionistas e das marcas do silêncio em *Sôbolos rios que vão*, através da análise das convergências entre Fernando Pessoa e António Lobo Antunes.

Deste modo, tomando como referência a abordagem anteriormente elaborada sobre as formas do silêncio em literatura, centrar-nos-emos, posteriormente, nas que se encontram textualizadas no romance de que, em concreto, nos ocuparemos.

Capítulo I

Percursos de sentido na ficção de António Lobo Antunes

1- Ciclos de ficção antuniana

Na vasta produção literária de António Lobo Antunes, caracterizada por um estilo inusitado, uma entropia narrativa e um elevado grau de complexidade, apesar das notórias diferenças temáticas e formais que marcam os seus muitos romances, torna-se evidente uma linha de continuidade que os atravessa, delineada pela evolução de determinadas estratégias narrativas e de certos tópicos. O próprio autor considera que as suas obras são urdidas num tecido 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 de *per si*.» (Apud Arnaut, 2009: 22). Contudo, após uma análise dos mesmos e tendo em conta as orientações dimanadas do próprio autor, bem como os estudos de Ana Paula Arnaut, é possível agrupar os seus livros em vários ciclos.⁷ Um primeiro, «de aprendizagem», que engloba *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1980), de pendor autobiográfico, reflete claramente as ligações estabelecidas entre as vivências do escritor e a realidade da sociedade coeva: o médico das Forças Armadas Portuguesas em Angola e o psiquiatra que exerce em Lisboa, bem como a cronotopia africana e a memória da guerra colonial impelem-nos a estabelecer uma relação direta com dados autobiográficos do autor. Como sublinha Felipe Cammaert ao analisar a evolução na escrita de Lobo Antunes, «o substrato altamente autobiográfico destes primeiros romances faz com que estejamos perante uma figura muito visível embora complexa do autor por detrás do enredo ficcional» (Cammaert, 2010: 104).⁸

⁷ Para uma visão mais aprofundada de uma abordagem dos ciclos da obra antuniana, recomenda-se a leitura da obra *António Lobo Antunes*, de Ana Paula Arnaut (2009: 19-52); “A Confissão exuberante”, uma entrevista de Rodrigues da Silva a Lobo Antunes, inserida em *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979 – 2007. Confissões do Trapeiro* (Apud Arnaut, 2008: 214-215) e *Conversas com António Lobo Antunes*, de Maria Luísa Blanco (Blanco, 2002).

⁸ Cammaert, no artigo “António Lobo Antunes, o autor. O seu nome é Legião”, publicado na Revista *Colóquio Letras* (Cammaert, 2010: 96-113), referindo que «a ordem natural das coisas» no romance antuniano «provém, não da mera observação do artista confrontado com uma realidade imutável para consequentemente a transpor em palavras, mas sim da sujeição a uma ordem ditada pela disposição da

Um segundo ciclo, denominado «das epopeias», congrega *Explicação dos Pássaros* (1981), *Fado Alexandrino* (1983), *Auto dos Danados* (1985) e *As Naus* (1988) e utiliza o país como a personagem principal. No entanto, apesar de o país centralizar o tema e as atenções deste ciclo, os laivos autobiográficos não estão ausentes, admitindo o próprio autor, aquando da publicação do livro *As Naus*, que «este livro é tão autobiográfico como os outros, já que fala daquilo que tenho dentro de mim» (Apud Arnaut, 2009: 36). Impõe-se, contudo, estabelecer a diferença entre o autobiografismo evidente nos romances do primeiro ciclo e o autobiografismo subjacente às personagens dos romances do segundo ciclo, as quais, não apresentando correlação direta com Lobo Antunes, podem ter herdado muito das vivências do escritor e dos seus familiares, mantendo, porém, um distanciamento e uma autonomia em relação ao fundo autobiográfico do autor.

Num terceiro, designado «Trilogia de Benfica» (Apud Gomes, 2008a: 215), que agrupa *Tratado das Paixões da Alma* (1990), *A Ordem Natural das Coisas* (1992) e *A Morte de Carlos Gardel* (1994), avultam rememorações constantes das personagens que parecem transportá-las às raízes, à infância, salienta-se o determinante papel da memória e naturaliza-se a morte e a perda no quadro da ordem natural das coisas. É nesta fase que começam a afirmar-se, na obra de António Lobo Antunes, algumas inovações formais. Por exemplo, «em *Tratado das Paixões da Alma*, o autor pratica a abertura do parágrafo a meio da página, numa técnica que se estende até *O Manual dos Inquisidores*» (Arnaud, 2009: 41). A este propósito, julgamos oportuno referir a ressalva introduzida por Ana Paula Arnaut, destacando que «a 1ª edição *ne varietur* destes romances não apresenta, contudo, esta opção formal, iniciando-se o parágrafo de modo convencional» (*Ibid.*: 41) e salientando que, «ao contrário do que sucede, regra geral, nas edições anteriores, a primeira palavra do início de cada capítulo das edições *ne varietur* de *Tratado das Paixões da Alma*, de *A Ordem Natural das Coisas* e de *A Morte de Carlos Gardel* não aparece grafada em maiúsculas» (*Ibid.*: 41). Note-se, ainda, que «quer em *A Ordem Natural das Coisas* quer em *A Morte de Carlos Gardel* se intensifica e se aperfeiçoa o exercício da polifonia narrativa» (*Ibid.*: 41).

memória» (*Ibid.*: 103), destaca o papel da memória no processo de transformação da matéria autobiográfica em ficção, desde os primeiros romances de Lobo Antunes, afirmando o seguinte: «Já neste período se destaca o papel central da memória no processo de composição do romance: transformar em ficção a matéria autobiográfica segue, pois, um ritmo marcado pela coexistência dos planos temporais do presente e do passado, numa lógica que aponta para o próprio ritmo da recordação» (*Ibid.*: 104).

Este ciclo começa a ressaltar o uso de itálicos e parênteses, cujo grafismo se desenvolve «com a manifestação de uma problemática do segredo, na obra de António Lobo Antunes» (Seixo, 2002: 241), funcionando como um tipo de aparte, na medida em que, através de uma partilha entre narrador e leitor, se revela algo que era suposto manter-se na clandestinidade e na ignorância. Desta forma, esta técnica «produz um halo de sugestão nos efeitos imbricados da matéria narrada» (*Ibid.*: 241), tornando-se recorrente nos livros do autor. Podemos, assim, com Maria Alzira Seixo, considerar que os romances deste ciclo

são textos urdidos em torno da problemática da família, e centrados na casa e no meio urbano de Benfica, que conserva ainda laivos ou vestígios de uma vida provinciana e algo campestre; são textos que germinam todos com a morte ou o desaparecimento das personagens, e que acentuam a perda da casa enquanto matriz familiar, atmosfera afectiva e física de abrigo ou recurso, e metonímia do corpo do ente que lhe está ligado e que desaparece também. São ainda textos que, como já vimos, prolongam e afinam técnicas de escrita e veios de sentido existentes desde o início da carreira do escritor, ainda que por vezes apenas em esboço, e que por outro lado inventam uma forma nova, mais coesa e orgânica, no modo romanesco, que com estes livros atinge uma maturidade e mestria incontestáveis (*Ibid.*: 255).

À semelhança do que afirma Ana Paula Arnaut, somos de opinião que o quarto ciclo engloba uma série de quatro livros que se concentram no exercício do poder em Portugal: *O Manual dos Inquisidores* (1996), *O Esplendor de Portugal* (1997), *Exortação aos Crocodilos* (1999) e *Boa tarde às coisas aqui em baixo* (2003). Estes romances apresentam histórias e cenários ilustradores do exercício de um poder alicerçado na violência e no medo associado às redes bombistas, salientando-se as consequências dramáticas do poder militar da guerra civil em Angola e, em *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, os meandros do tráfico de diamantes em Angola e que parece caracterizar a prática neocolonial do poder.

A nível formal, prolifera, nesta fase, o desmembramento de frases, fruto de estranhas translineações e, conseqüentemente, de suspensões semânticas inusitadas (frases sincopadas por falas de outras personagens ou por comentários da voz que fala). Outras singularidades formais localizam-se a nível de elipses lexicais e gráficas e se, em algumas

situações, a suspensão gráfica da palavra vem a ser posteriormente completada, noutros momentos tal não acontece. Extrema-se, ainda, este procedimento quando é usada a rasura total da palavra ou, como escreve Maria Alzira Seixo, «a elipse lexical e gráfica» (Apud Arnaut, 2009: 44): «(...atordoava-me a inocência das rendas da camisa, o pescoço assim branco com o fio da primeira comunhão e a medalha da Virgem, se alguém agarrasse numa tesoura era tão simples, se eu agarrasse sem ela esperar numa tesoura e lhe a garganta achava a paz de novo (...))» (*Ibid.*: 44).

Estes procedimentos redundam na diluição da narratividade, exigindo do leitor um apurado engenho na reconstrução dos fragmentos narrativos estilhaçados e na decifração dos sentidos do texto. Com a cumplicidade do leitor, é possível «recuperar uma narratividade só aparentemente perdida, de onde se não ausenta a já referida constante preocupação com relatos que, de um modo ou de outro, ilustram o tempo-espaço histórico de um certo Portugal e suas (ex-)adjacências coloniais» (*Ibid.*: 45).

Com Ana Paula Arnaut, consideramos que *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000) dá a nota de abertura ao quinto ciclo, que denota um distanciamento da História e se apresenta «como um lugar onde a vida banalmente quotidiana da sociedade coeva assume o papel principal» (*Ibid.*:46). Perfilhando as opiniões da autora citada, parece-nos pertinente inserir neste ciclo, para além do romance citado, pelo seu carácter intimista, *Que farei quando tudo arde?* (2001), *Eu hei-de amar uma pedra* (2004), *Ontem não te vi em Babilónia* (2006) e *O meu nome é legião* (2007). (Cf. *Ibid.*: 46). Secundando Ana Paula Arnaut, designaremos este ciclo o das «contra-epopeias líricas» (Arnaud, 2011c: 81), devido não só ao carácter intimista que envolve os textos nele agrupados, como também ao «uso de uma linguagem reveladora de inegáveis dimensões poéticas» (*Ibid.*: 82).

Em *Que farei quando tudo arde?*, torna-se evidente que «a vida (ou ausência de sentido para ela) e morte (pelo que implica de sofrimento, dilaceração temporal ou alteração radical da circunstância) continuam a ser configurações temáticas dominantes» (Seixo, 2002: 429), adquirindo a problemática da família, da infância e do outro especial relevo neste livro.

Estes livros, cujos universos narrativos se concentram em pequenos círculos familiares, reforçam a configuração temática da obra antuniana, incluindo a infância, a casa, o lugar, a família, a figura feminina, os elos afetivos, os afastamentos e separações, a

morte, a paisagem, as marcas e a corrosão do tempo, como focos de matéria narrativa, enquanto substrato de reflexão, de questionamento de vários modos do viver contemporâneo. Insinuem-se aspetos como «fragmentação e estilhaçamento formal, polifonia e desarticulação gráfica e lexical que parecem reduplicar a vida íntima e interior das personagens que povoam estas obras» (Arnaut, 2009: 47) e espelham malogros e angústias vivenciais. Como destaca Carlos Reis, inundam estes textos «personagens problemáticas e descentradas, vivências traumáticas e desmesuradas, experiências de crise social, familiar, sexual ou mental, etc. – tudo acentuado em deformação quase expressionista pelo recurso a perspectivas e entrecruzadas, em regime radicalmente polifónico.» (Apud *ibid.*: 47). A figuração da noite, a sugestão do noturno (que assume em *Não entres tão depressa nessa noite escura* particular relevância)

irradia filões diversíssimos de significado e de simbolismo, que se corporizam e transformam em motivos e direcções de sentido divergentes, alguns deles (como a morte, o apego afectivo, a solidão moral, a ignorância ingénua ou humilhante) vindo a reintegrar esse conjunto nodal da composição e da mundividência, determinante mas sem fixidez, embora coerente na sua evolução de uma lógica de apreensão dos dados do mundo, que são reelaborados literariamente em comunicação e em conhecimento (Seixo, 2002: 385).

Deste modo, o tecido narrativo destes romances aparece-nos urdido em retalhos desestruturados de vidas reais ou pedaços do mundo, ou ainda numa convocação da arte fotográfica, em múltiplos *flashes* de cenas do quotidiano que, ocorrendo em lugares e tempos indistintos, são projetados em simultâneo.

O Arquipélago da insónia marca o início de um novo ciclo, para o qual Arnaut propõe a designação de «ciclo do silêncio, isto é, de uma outra maneira de dizer as coisas, as pessoas, as vidas, as emoções ou ausência delas» (Arnaut, 2011c: 81 - 82) e em que se leva ao extremo o intimismo já presente nos romances anteriores. Numa busca incessante do silêncio, meta indelével do percurso literário de António Lobo Antunes, as personagens vão perdendo progressivamente a capacidade de «exteriorizar as suas verbalizações, falando cada vez mais para dentro de si mesmas, vivendo cada vez mais na sombra silenciosa de vidas que os romances reduplicam» (*Ibid.*: 80). Em *O Arquipélago da Insónia*, para além do autismo do protagonista, revelador de graves falhas de comunicação,

várias outras personagens se apresentam com uma espécie de «arame na garganta» que lhes dificulta a expressão de palavras.

Esta mesma estratégia, aliada a frequentes alusões ao silêncio, é uma técnica também ela presente em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, romance tecido, segundo João Céu e Silva, numa «verdadeira polifonia em torno de uma tragédia familiar, que encerra o dramatismo próprio de um autor que busca nas relações entre as pessoas, e nas memórias delas com as suas, a expressão da sua literatura actual» (Silva, 2011: 442). Não raras vezes, neste romance, as personagens tendem para uma comunicação sem palavras, numa mudez que não nos parece alheia ao fantasma obsessivo do silêncio que cerca o livro.

Em nosso entender, *Comissão das lágrimas* (2011) pode também ser incluído neste ciclo do silêncio, pois, apesar de ter como ponto de partida um episódio histórico, claramente anunciado no título, não é nele que o texto se centra. Este romance corresponde a uma tradução de vozes - «o meu ofício é traduzir vozes» (Antunes, 2011b: 128) – que assombram, sem descanso, a mente de Cristina, internada numa clínica psiquiátrica. Estas vozes múltiplas que irrompem da mente esquizofrénica de Cristina, a personagem narradora, fazem-nos viajar até ao íntimo de várias personagens evocadas ou até ao nosso interior, através do eco que essas vozes produzem em nós. São viagens indistintas, a que o silêncio da escrita nos impele. Cristina torna-se o centro difusor de vozes alheias que quase se atropelam, se cruzam, se intercetam, se sobrepõem, obnubilando a legibilidade das várias cenas convocadas, instaurando a incerteza, a dúvida, quanto à leitura das situações, dos factos e apelando à difícil função do leitor como intérprete do silêncio que invade a narrativa. As vozes irrompem ao mesmo ritmo alucinante a que as imagens desfilam na memória da narradora e projetam recordações de vários tempos cronológicos que, frequentemente, se desmultiplicam em outros tempos, configurando, à semelhança do que acontece em *O Arquipélago da Insónia*, e segundo palavras de José Gil, pequenas «ilhas de tempo que se conectam pelo poder hipnótico da bruma que a escrita segrega» (Gil, 2011: 160).

Afigura-se-nos pertinente inserir neste ciclo o romance em análise – *Sóbolos rios que vão* –, pois também este texto desvela a busca exaustiva do silêncio e ressuma dum profundo intimismo. O protagonista deste romance, hospitalizado para uma intervenção cirúrgica a um cancro nos intestinos, não exterioriza as suas verbalizações, limitando-se,

durante os quinze dias em que se encontra num estado de torpor, a difundir as vozes das personagens que lhe invadem a memória. Assim, as vozes do passado entrelaçam-se com as do presente, atropelam-se e mesclam-se de forma tão indistinta que dificultam, por vezes, a identificação dos seus locutores, fragmentando o discurso e povoando o texto de rupturas, desarticulações e silêncios. Constata-se, pois, que as vozes irrompem ao mesmo ritmo vertiginoso com que atravessam a memória do narrador, assemelhando-se o tecido narrativo ao produto espontâneo de um ditado da memória. Desta forma, cenas e vivências do passado e do presente, dispostas de forma fragmentada e desordenada, criam espaços de vazio e silêncio nesse ditado que o leitor deve preencher e organizar.

2- Romance e Polifonia

O conceito de polifonia romanesca surgiu na passagem do século XIX para o século XX e, segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, é «tributário de uma concepção ingardiana da obra literária, entendida como entidade orgânica e harmonizada pela articulação dos vários estratos que a integram» (Reis e Lopes, 2007: 332).

Este conceito radica nos estudos que Mikhail Bakhtine dedicou a Dostoievsky e que evidenciam uma substancial preocupação em distanciar o romance dos parâmetros tradicionais, especificamente no que concerne à existência de uma voz autoritária que se impunha como a única maneira de veicular os acontecimentos, e em admitir a intromissão de outras vozes na tela narrativa (Cf. Arnaut, 2002: 101). Este teórico defende que a polifonia implica assim a adoção não de um ponto de vista, mas de vários, inteiros e autónomos, podendo, pois, constatar-se que o romance polifónico se estrutura a partir de uma teia complexa de relações dialógicas entre as várias consciências, pontos de vista e posições ideológicas que nele se confrontam (Cf. Reis e Lopes, 2007: 233 – 234).

Nesta linha, Bakhtine, citado por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, conclui:

Invariavelmente, verifica-se a interferência consonante ou dissonante das réplicas do diálogo aparente com as réplicas do diálogo interior das personagens. Invariavelmente, um conjunto determinado de ideias, de reflexões, de palavras distribui-se entre várias vozes distintas com uma tonalidade diferente em cada uma delas. O autor tem por objecto não a totalidade ideal considerada neutra e igual a si mesma, mas a discussão de um

problema por várias vozes diferentes, o seu plurivocalismo, o seu heterovocalismo fundamental e inelutável (Apud *ibid.*: 334).

Na esteira dos estudos bakhtinianos sobre a estrutura da narrativa, segundo Ana Paula Arnaut, «Julia Kristeva considera o texto como uma entidade compósita matizada pela influência do sujeito de enunciação, cujo discurso, por sua vez, de algum modo reflecte a presença do destinatário e de uma série de textos coevos ou anteriores» (Arnaut, 2002: 102). Esta ideia também está presente em José Cardoso Pires, quando o próprio é de opinião que o estilo do romancista pode ser avaliado «pelo seu conceito de leitor a quem se dirige, ou seja, pela exigência que faz dele e do seu instinto» (Apud *ibid.*: 102).

Os romances de Lobo Antunes ressoam de uma exuberante polifonia, sendo notória a interferência de vozes, quer a nível de representação de falas (ou de discurso interior) das personagens, que se entrecruzam e se sobrepõem umas às outras, quer a nível de manifestação de ideias ou expressões. Frequentemente, as vozes que invadem os romances, em vez de se alternarem, embaraçam-se num emaranhado obscuro, ocasionando o cruzamento de tempos narrativos e a indistinção dos seus emissores (Cf. Seixo, 2008: 597 – 598).

Nas narrativas antunianas, a memória ocupa um lugar de fulcral importância em estreita articulação com a vertente polifónica, sendo esta conexão determinante na construção da arquitetura do romance. À medida que as vozes vão surgindo, vão-se recuperando histórias e vivências do passado, parcelas de tempo e a narrativa torna-se mais fragmentária, mais desordenada, mais confusa. A ficção antuniana alimenta-se de movimentos retrospectivos e laterais e, frequentemente, «a impressão que resulta da leitura dos mundos re-criados é a de que não saímos de um eterno presente onde convergem ecos vários de passados e de vozes mais ou menos distantes (casos exemplares: *Ontem não te vi na Babilónia* e *O Arquipélago da Insónia*)» (Arnaut, 2009: 32).

Neste sentido, António Guerreiro, referindo-se ao romance *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, considerou-o «um concerto barroco de vozes» (Guerreiro, 2011: 291), salientando a assombrosa polifonia estruturante da arquitetura narrativa antuniana:

O que se passa é que existem várias vozes narrativas que se sucedem umas às outras e se relativizam, mas não são facilmente identificáveis nem sabemos que lugar ocupam: são personagens entre as personagens, criaturas que se autonomizaram do criador e entram

em cena sem apresentação. Digamos que este romance tem uma estrutura dramática, poupando, no entanto, qualquer indicação didascálica. Esta narração, que nasce, exclusivamente, de vozes narrativas e dá origem a um tipo de romance polifónico, está longe de ser uma novidade nos romances de Lobo Antunes. Com uma crescente eficácia, é nesta direcção que eles têm caminhado desde há algum tempo (*Ibid.*: 291).

Com Pedro Mexia, somos de opinião que «o texto com muitas vozes parece tributário de uma noção de escrita como escuta de uma ou várias vozes» (Mexia, 2011: 397), ideia corroborada por Lobo Antunes em entrevistas concedidas, por exemplo, a Ana Marques Gastão e Adelino Gomes quando afirma que «pensar é ouvir com atenção. Para escutar é preciso escutar a voz que dirige a mão» (Apud Gastão, 2008: 487), pois é «uma voz sempre a falar» (Apud Gomes, 2008b: 465). Contudo, Lobo Antunes não se manifesta concordante com a existência dessa vertente polifónica nos seus textos, interrogando-se, como recorda Ana Marques Gastão, se não se tratará de uma única voz, de «eus que mudam, vêm e vão» (Apud Gastão, 2008: 487).

Norberto Cardoso parece estar muito próximo desta ideia quando, analisando a polifonia na produção literária de Lobo Antunes, estabelece uma analogia com as vozes de Deus: «A relação entre as vozes dentro do mesmo romance ou de um romance posterior para um anterior pode levar-nos a falar dos vários modos de falar da mesma voz em vez de as encararmos como uma multiplicidade de vozes. Como Deus é uno e trino, a voz do romance antuniano são vozes de uma mesma voz» (Cardoso, 2011b: 229). Esta opinião é defendida pelo mesmo autor quando, referindo-se ao romance *Comissão das Lágrimas* (2011), afirma que as vozes que assaltavam Cristina (a protagonista do romance) representavam uma só voz, «a de uma rapariga, que, torturada e amputada da sua língua, continua a cantar» (Cardoso, 2011a: 12) e que pode ser considerada como «a representação das vozes de todos os povos oprimidos» (*Ibid.*: 12).

Ora, não podemos deixar de apontar, como expressivo exemplo de polifonia, o romance *Sóbolos rios que vão*, cuja textura narrativa resulta de uma trama de diversas vozes autónomas que coexistem em pé de igualdade com a do narrador, assumindo igual valor na tessitura da obra. O texto emana de um grande coro de vozes, que ecoam a um ritmo torrencial, que nos surpreendem com entradas insuspeitadas e que se sucedem ou se atropelam em arrojados de exuberância, mantendo, todavia, a sua autonomia. São vozes ideologicamente distintas, autónomas, pelo que o narrador parece, apenas, surgir como o

maestro deste heterogéneo coro de vozes que exprimem várias consciências individuais e múltiplos pontos de vista.

Durante o período em que o protagonista do referido romance esteve internado no Hospital de Santa Maria, devido a uma intervenção cirúrgica a um tumor nos intestinos, irrompem na sua mente múltiplas vozes que ora evocam pessoas, lugares, vivências, factos pertencentes ao passado (e tão vital que se envolve no fio que o prende à vida), ora exprimem pensamentos, sentimentos e situações referentes ao presente de enunciação. Todavia, o narrador não domina as outras vozes, apenas requisita a voz do leitor, instigando-o a reagir a essas vozes e a participar ativamente no diálogo.

Desta forma, estas vozes permitem ao leitor tecer uma malha narrativa com fios do passado e do presente da enunciação, numa atitude constantemente dialógica, construída com base na reação às palavras que despertam, em cada um, ressonâncias respeitantes à sua própria vida. Num apurado e exigente trabalho de interação, o leitor vai conjugando peças, reconstituindo cenas fragmentadas, inferindo ligações, ideias, sentimentos, preenchendo silêncios, encaixando pedaços de vida que se agregam e desagregam e que espelham relações, ambientes familiares e sociais.

Ao longo do texto pululam imensas vozes: a do Antoninho, a do António, a do Sr. Antunes, a da mãe, a do pai, a dos avós, a dos tios, a da governanta do Sr. Vigário, a da dona Irene (da harpa), a da dona Lucrecia, a do médico do «pingo no sapato», a do farmacêutico e a de muitas outras figuras que facultam a reconstituição do presente com projeções constantes do passado, simulando uma espécie de teatro interpretado por um número significativo de sombras sonoras.

Esta pluralidade de consciências, proporcionada pela intervenção simultânea de várias vozes autónomas, propicia, também, uma multiplicidade de leituras, na medida em que nenhuma delas parece mostrar-se conclusiva, o que pode levar-nos a associar o romance polifónico à inconclusibilidade, ao dialogismo, assemelhando-se a uma caixa de ressonância de vozes interiores.

Apresentaremos, a título exemplificativo, um extrato referente à véspera da cirurgia e que pode ilustrar a estrutura polifónica que subjaz a todo o romance:

e a ferocidade das bochechas que mastigavam sem fim, este corredor cheira à farmácia da vila onde contavam que dantes os lobos junto à escola no inverno, percebiam-se as

marcas no chão e restos de vitelo iguais aos dele depois da cirurgia amanhã, uma interna espreitou da porta conforme a mãe antes de apagar a luz

- Quietinho

de luz acesa a mãe, sem luz uma silhueta escura, (...) o cheiro das compotas na despensa regressou e sumiu-se, caindo na asneira de ordenar

- Fica comigo cheiro

sentir-se-ia mais sozinho e com mais medo, que designação esquisita a seu respeito, cancro, (...) a avó

- Oxalá o sapateiro não beba muito para dobrar o sino em condições.

e com o dobre do sino os pombos a espantarem-se, (...), o avô entende qualquer coisa sem compreender o que seja e é opero-o amanhã visto que mira em torno desconfiado, nunca falava, (...) ao dar-te de comer estendia a colher e a boca que se arredondava era a sua, limpava-te com o lenço sem acertar nas migalhas, recomeçava

- Só mais duas e meia

isto na varanda para a serra (...) e o louco de cobertor pelos ombros anunciando às cabras

- O mundo inteiro é meu desgraçadas nenhuma estrela se mexe sem que lhe ordene que sim

ele no hospital não usando as palavras, para quê, o louco estava a par

(...)

- O que se passa com o miúdo?

passa-se que células podres do intestino a invadirem-no destruindo os pulmões, os ossos, o fígado... (Antunes, 2010: 13 -14).

É de salientar, no presente excerto, a destreza com que as vozes do passado se cruzam com os acontecimentos do presente e, ao mesmo tempo que exprimem consciências diversas, sugerem tonalidades para as situações presentes. Note-se como a fala da avó «- Oxalá o sapateiro não beba muito para dobrar o sino em condições», para além de espelhar a consciência do dever religioso enraizado na personagem, parece, em nosso entender, insinuar a iminência da morte, no presente. Julgamos também merecedor de atenção o modo como as palavras «dantes» e «amanhã» realçam a delimitação de planos distintos, congregando lugares, acontecimentos e personagens que lhes estão associados (o «dantes» agrega a farmácia, o vitelo e os lobos; o «amanhã», a cirurgia e uma interna) e parece-nos digna de realce a forma como a memória agiliza o cruzamento das vozes que

inesperadamente irrompem do passado e do presente e, ao promoverem rápidas e sucessivas interseções de planos, originam uma fusão tão completa dos dois tempos (dantes e agora/amanhã) e dos dois espaços (vila e hospital) que personagens de sítios e épocas diferentes se entrelaçam num mesmo tempo-espaço. Desta forma, o avô - personagem do passado - entende a voz do médico - personagem do presente – («opero-o amanhã») e, mediante uma questão apresentada por uma voz do passado («O que se passa com o miúdo?») surge a resposta através de uma voz do presente («passa-se que células podres do intestino...»).

Na profusão de vozes que dão corpo a este romance, julgamos dever, ainda, destacar a porosidade e a natural convivialidade entre as vozes do passado e do presente que possibilitam a projeção de uma espécie de filme tridimensional, em que, num fundo de imagens de tempos idos e espaços longínquos, emergem num outro plano, mais próximo, cenas do presente, que a lente do leitor transforma numa terceira dimensão.

A este propósito, atentemos na amostra que passamos a apresentar, em jeito de exemplo do que se passa ao longo de todo o romance. Repare-se no modo como uma voz do presente de enunciação (a do parente de um doente hospitalizado ao lado do protagonista) convive com a do narrador, a da mãe e a do tio deste, chamando ao diálogo a voz do leitor, para preencher os vazios do texto e organizar o discurso fragmentado e desarticulado ditado pela ordem da memória:

(...) parentes que não conhecia, um fulano a entregar-lhe um cestinho de peros

- Artur

a notar que se enganara e a tirar o cestinho

- Desculpe

a insistir, arrependido, que aceitasse uma fruta

- Faço questão

esfregando-a na manga a melhorar as cores

- o meu cunhado não se importa fique com o pêro

a mãe a insistir com o tio

- A sério que não ouves?

explicando-lhe o gato e o tio a duvidar

- Faz barulho com o rabo?

o correio das quatro passava sem que lhe entregassem as cartas, devolvam-me os pinheiros, a serra, a infância que trouxe para o hospital e me pertence, a mulher do veterinário a sorrir para o livro, o piano do sótão não tocava e contudo uma polca secreta, chamava a mãe

- A polca senhora
- a mãe de palma na orelha
- Que polca? (*Ibid.*: 40)

Na linha do exposto e considerando a polifonia na ficção de Lobo Antunes, somos de opinião que a voz do narrador é uma voz que ecoa e se propaga de romance para romance, dando entrada e lugar a outras vozes com timbres e tonalidades diferentes, regendo-as, sem, no entanto, lhes retirar a autonomia.

3- O registo autobiográfico

De forma mais direta e transparente, em alguns livros, ou de um jeito mais recatado, travestido, noutros, em toda a obra de Lobo Antunes julgamos ser possível identificar indeléveis marcas autobiográficas. A posição do autor relativamente à existência da vertente autobiográfica nos seus textos não é linear. Em algumas situações, António Lobo Antunes sublinha a impessoalidade da sua escrita, acentuando o afastamento da presença autoral nos seus textos. Neste sentido, atente-se, por exemplo, nas declarações proferidas pelo escritor, numa entrevista concedida a Adelino Gomes: «Tenho a sensação que não sou eu que escrevo os livros. É a mão. Escrevo sempre à mão. O meu problema é estar suficientemente cansado até a mão estar autónoma e feliz» (Apud Gomes, 2008b: 467).⁹

Esta insistência no distanciamento da presença autoral está bem explícita em algumas crónicas, como atestam as seguintes passagens retiradas do *Terceiro Livro de Crónicas*: «Cada vez menos os romances que se publicam com o meu nome têm seja o que for de deliberadamente meu. Na minha ideia, e digo-o com convicção absoluta, limito-me a

⁹ António Lobo Antunes reitera esta ideia a Luís Almeida Martins quando, referindo-se ao romance *A Ordem Natural das Coisas*, afirma: «Mas não existe nele nada de autobiográfico» (Apud Martins, 2008: 158).

assistir» (Antunes, 2006: 145); «Quando acabar esta crónica volto ao romance. É-me impossível falar dele porque se faz sozinho, andei anos a treinar a mão para escrever sem mim» (*Ibid.*: 274 – 275); «Dava-lhes um título, os editores publicavam-nas. Não tenho a noção de que me pertencem, de as ter feito eu mesmo. Apenas andei por ali a reuni-las numa espécie de sonho» (*Ibid.*: 282).

Em outras ocasiões, porém, o escritor faz questão de salientar a sua presença nos textos, tal como testemunha a Rodrigues da Silva: «A maior complexidade (aparente) dos meus livros tem a ver com o tentar exprimir cada vez mais profundamente o que sinto e o que sou através das personagens» (Apud Silva, 2008a: 211). Ainda em «Crónica de Natal» (Antunes, 2006: 161-164), coligida em *Terceiro Livro de Crónicas*, podemos encontrar um testemunho no mesmo sentido, quando o autor refere: «Se ao menos fosse capaz de falar do mais secreto de mim mesmo. Faço-o nos romances: deve ser por isso que não os releio, por estar ali despido» (*Ibid.*: 163).

Parece-nos, pois, que esta falta de univocidade da parte do escritor poderá estar associada a um propósito de deixar inconclusa esta questão da presença/ausência autoral nos textos, de modo a manter o leitor numa atitude de permanente interpelação do texto em busca desses indícios.

No entanto, apesar destas contradições do autor, julgamos pertinente afirmar que os textos de Lobo Antunes estão povoados de marcas autobiográficas. Nos seus primeiros livros, o teor autobiográfico está associado às circunstâncias que rodeiam o narrador e que correspondem, essencialmente, ao espaço da casa, do local de trabalho, à sua experiência específica (Cf. Seixo, 2002: 477).¹⁰ Note-se que o protagonista de *Memória de Elefante* (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1980) exerce psiquiatria, evoca o inferno do Hospital Miguel Bombarda e concentra uma série de vivências coincidentes com as do autor. Em *Os Cus de Judas* (1979), a referência pormenorizada à Guerra Colonial evidencia experiências vividas nesse contexto. Além do mais, segundo confissões do próprio a Maria Luísa Blanco e destacadas por Ana Paula Arnaut, «*Memória de Elefante* é a história da separação da sua primeira mulher e *Os Cus de Judas* contam muitas das suas vivências em África» (Apud Arnaut, 2009: 26).

¹⁰ Esta ideia foi apresentada por Maria Alzira Seixo, quando abordou a questão autobiográfica na escrita de Lobo Antunes, no seu livro *Os romances de António Lobo Antunes* (Cf. Seixo, 2002: 477-478).

Apesar dos fios autobiográficos serem mais visíveis nos textos do primeiro ciclo, não se elimina a hipótese da sua existência nos romances dos ciclos posteriores, tal como o próprio autor atesta em vários depoimentos. Aquando da publicação de *As Naus*, António Lobo Antunes assume que «este livro é tão autobiográfico como os outros, já que fala daquilo que tenho dentro de mim» (Apud *ibid.*: 36).

Não ignorando o desenvolvimento notório da vertente polifónica dos romances posteriores a 1988 e a natural sensação do distanciamento autoral, continuamos, contudo, a perceber que «sempre o escritor está presente no direito e no avesso dos textos» (Arnaut, 2009: 36). Essa impressão de afastamento resulta, somente, de uma diluição da imagem do autor que, no entanto, continua a habitar os universos narrados.

Em entrevista concedida a Rodrigues da Silva, por ocasião da publicação de *A morte de Carlos Gardel*, Lobo Antunes discorda da opinião do entrevistador, que considera não sentir que o autor habita os últimos romances como personagem, esclarecendo o autor que, ao contrário, «agora são muito mais conscientemente autobiográficos» (Apud Silva, 2008a: 211).

Relativamente ao romance *Ontem não te vi em Babilónia* (2006), quando Rodrigues da Silva questiona o autor sobre a hipótese de os narradores constituírem espelhos, Lobo Antunes afirma que «são pessoas reais, concretas. (...) Começamos por escrever livros autobiográficos, mas acho que estes agora o devem ser muito mais porque me comovem quando os estou a escrever. Portanto tenho hoje uma partilha minha muito mais intensa com as pessoas que povoam o livro e com a própria escrita» (Apud Silva, 2008c.: 511). Ainda no tocante ao livro referido, o escritor confessa a Sara Belo Luís: «Chega a uma altura em que o livro e eu formamos um corpo único – e eu acabo por falar muito mais de mim. Deixo de falar dos episódios da minha vida para falar da minha vida interior, da minha *inner life*. Estou muito mais inteiro dentro deste livro (*Ontem Não te Vi em Babilónia*) e quem o ler com atenção fica a conhecer-me muito melhor» (Apud Luís, 2008b: 528).¹¹

¹¹ Lobo Antunes assume a presença autoral nos seus livros em várias outras situações. Quando foi confrontado com a exposição da sua privacidade ao escrever e publicar a «Crónica do hospital» (2007), o escritor elucida: «Para quem souber ler, exponho-me muito mais nos livros. Em *O Meu Nome É Legião*, por exemplo, aqueles garotos vieram de dentro de mim» (Apud Luís, 2008c: 571). Falando sobre *Que Farei Quando Tudo Arde?*, Lobo Antunes assume ter ali regressado a alguns lugares dos que fazem parte da sua memória de Lisboa e dos subúrbios, como o “Bico de Areia”: «O que me encantou nesse lugar foi o nome. Costumava lá ir com o Zé (Cardoso Pires), a um restaurante que lá havia» (Apud Jeremias, 2008.: 380).

Assim, percorrendo a obra antuniana e considerando, com Maria Alzira Seixo, que «a questão autobiográfica só tem sentido se o traço que remete para a figura do escritor, para a sua circunstância ou para a sua experiência, criar uma interpelação do texto em relação àquele que o lê, e obrigar essa interpelação a seguir um caminho de conjectura quanto aos labirintos da produção artística» (Seixo, 2002: 476), identificamos indícios autobiográficos que podemos enquadrar, segundo as abordagens propostas pela autora citada, a nível dos arredores do narrador ou dos tecidos sociais envolventes (sociotexto), da sua experiência específica (contexto em que se insere), da designação de nomes próprios e patronímicos e, finalmente, da configuração deíctica, sublinhando o significado do tempo e do espaço na enunciação dos romances. (Cf. *ibid.*: 477).

Os arredores do narrador localizam-se, essencialmente, na casa, no local de trabalho, nas ruas da cidade, no País, em África e não emergem como simples ambientes físicos, apresentando-se dotados de densidade psicológica, social, cultural, ao ponto de transformarem a personagem em «pessoa» identificável (Cf. *ibid.*: 477), podendo ainda ser encarados como elementos de um contexto que com eles se articula.

Vários livros são exemplificativos destes vestígios autobiográficos do narrador, desde os do primeiro ciclo, como já referenciámos, a muitos dos outros que se seguiram. Contudo, evoquemos aqui um, por ser visivelmente elucidativo do encaixe do sociotexto no contexto, já destacado por Maria Alzira Seixo através das seguintes palavras:

Mas não abandonemos a questão do sociotexto sem recordar ainda um livro particularmente elucidativo da sua presença na obra do autor, e muito particularmente devido ao facto de encaixar esse sociotexto já no contexto. Refiro-me ao *Conhecimento do Inferno*, onde a relação estabelecida com a filha Joana (elemento de sociotexto, na medida em que evoca os filhos de pais separados, e se situa imaginariamente adormecida no assento de trás do automóvel) e o centrar da matéria efabulativa na medicina (vertente contextual, porque referenciada a um sistema médico que, sociologicamente, é também a área de trabalho do protagonista), vão conduzir a um ponto de fuga da ficção extremamente revelador da situação autobiográfica na obra romanesca de Antunes (Seixo, 2002: 484).

O sociotexto dos romances de António Lobo Antunes está frequentemente associado à importância da infância, biograficamente localizável e confirmada por várias declarações confessionais, à tutela exercida sobre as personagens pela casa paterna ou familiar (nomeadamente em *Auto dos Danados*, *O Manual dos Inquisidores* e *O Esplendor de Portugal*), a vários bairros e locais de Lisboa (Benfica, Picheleira, Chelas, Alcântara, Algés) e à paisagem onde se prendem as suas raízes (e de que constituem cristalinos exemplos *Tratado das Paixões da Alma* e *Sóbolos Rios Que Vão*, com a serra, a casa de Nelas, os pinhais, a linha de comboios...).

Em relação ao contexto, evidenciam-se os traços relacionados com o exercício da psiquiatria (essencialmente, em *Memória de Elefante* e *Conhecimento do Inferno*), o internamento hospitalar (em *Conhecimento do Inferno*, mas com especial relevância em *Sóbolos Rios Que Vão*) e a guerra colonial em África (particularmente, em *Os Cus de Judas*, *Fado Alexandrino*, *O Esplendor de Portugal* e *Comissão das Lágrimas*). Ainda neste âmbito, destacam-se dois elementos contextuais pela sua insistente repetição nos romances: o que concerne às relações afetivas (a família, a conjugalidade, o discurso de perda de elos familiares e emotivos ou os seus símbolos: a casa, a paisagem, os animais, as plantas...) e o que diz respeito à prática da literatura.¹²

Na esteira do que foi exposto, pensamos ser possível identificar várias marcas autobiográficas em *Sóbolos rios que vão*, ressaltando, desde logo, a existência de vestígios autobiográficos na relação do nome da pessoa narrativa com o da pessoa autoral, uma vez que o protagonista é referido ao longo do texto através dos nomes: António, Antoninho, Senhor Antunes.¹³ Num constante vaivém entre o passado e o presente, a memória do narrador cruza breves momentos dos dois tempos, desvelando a identificação da personagem: «...o jorro da harpa não desce mais sobre ele que passará a noite fitando a janela à medida que o enjoo cresce, és o senhor Antunes da cama onze e a dona Irene a interromper a harpa / - Antoninho» (Antunes, 2010: 20).

Uma forte ligação afetiva à casa de família, à região onde viveu as férias da sua infância impele, constantemente, o narrador do romance citado para esse lugar, como um cão procurando compulsivamente um osso que deixou por ali enterrado, numa postura

¹² Estes aspetos já foram sublinhados por Maria Alzira Seixo em *Os Romances de António Lobo Antunes* (Cf. Seixo, 2002: 477–483).

¹³ A título exemplificativo, passamos a transcrever a seguinte passagem: «- António/ Não/ - Antoninho/ Não/ - Senhor Antunes (Antunes, 2010: 84).

idêntica à confessada pelo autor na crónica «O Osso»: «Há ocasiões em que me pergunto por que motivo, cada vez com mais frequência, regresso à Beira Alta, e a única resposta é que me sinto um cão que deixou por aqui, não sei bem onde, um osso enterrado» (Antunes, 2006: 43). Esta necessidade obsessiva de encontrar o osso como se fosse «uma questão vital» (*Ibid.*: 43) leva-o a presentificar constantemente o passado, através da memória, fazendo sucessivos cruzamentos de planos passados e presentes. O mesmo se passa com o protagonista de *Sóbolos rios que vão* que, encontrando-se hospitalizado, afirma o seguinte:

Da janela do hospital em Lisboa não eram as pessoas que entravam nem os automóveis entre as árvores nem uma ambulância que via, era o comboio a seguir aos pinheiros, casas mais pinheiros e a serra ao fundo com o nevoeiro afastando-a dele, era o pássaro do seu medo sem galho onde poisar a tremer os lábios das asas, o ouriço de um castanheiro dantes à entrada do quintal e hoje no interior de si a que o médico chamava cancro (...) (Antunes, 2010: 11).

Deste modo, da janela do hospital em que a personagem se encontrava, no presente de enunciação, não era o espaço correspondente a esse tempo presente que ele avistava, mas antes o de tempos idos e esta convocação de lugares do passado, onde facilmente se identificam as raízes do autor, é permanentemente repetida ao longo de todo o texto. Para além disso, no constante entrelaçar dos fios do passado e do presente na passagem citada, é possível vislumbrar aproximações autorais quando um ouriço de um castanheiro, outrora à entrada do quintal, veio instalar-se no interior da personagem, no presente, metamorfoseado em cancro, e o levou ao internamento hospitalar, tal como na situação vivida pelo autor.

Continuando numa linha de leitura do texto problematizadora do modo de evocar e provocar o real, é na preponderância da infância e no domínio das relações afetivas associadas à família, bem como à perda de relações familiares que caracterizavam os tempos idos que podem ser lidos os traços autobiográficos. No romance em apreço, o protagonista abre incessantemente a porta que o conduz à infância: «... a porta que conduzia a si mesmo ao alcance da mão, empurrou-a e encontrou-se criança a brincar com os botões e os carrinhos de linhas, cada botão uma criatura viva, cada carrinho de linhas uma alma...» (*Ibid.*: 85). A personagem recorre constantemente à infância para viver o presente, nela encontrando uma fonte de felicidade, um esteio indispensável: «se o avô lhe

emprestasse os óculos descobria o remédio, lembrou-se dos lençóis com ursinhos que tivera em catraio, todos os ursinhos de gorro e cachecol felicíssimos...» (*Ibid.*: 18). Por vezes, no seu regresso à infância, o narrador arrasta consigo personagens do presente e coloca-as em espontâneo diálogo com personagens do passado. É neste processo virtual que o médico do «pingo no sapato» (*Ibid.*: 70), analisando a causa de um problema surgido no presente do hospital, parece habitar também a escola da infância do narrador («e o médico na carteira da escola a hesitar na resposta...» (*Ibid.*: 57)), estabelecendo diálogo com o professor:

(...) o pingo no sapato

- Pneumonia?

e o professor logo

- Redacção

o professor

- Na outra linha título A Pneumonia (*Ibid.*: 70).

Os animais que povoam o passado são também insistentemente convocados e surgem de forma inusitada e imprevista no presente: patos, cegonhas, cães, andorinhas, galinhas, abelhas, coelhos, lagartixas, javalis, texugos, borboletas saltitam reiteradamente da serra, da nascente do Mondego, da vinha, do quintal e da casa de família para o hospital. No contexto deste extenso bestiário, tornado quase num lugar comum nos romances do autor, julgamos digna de nota a referência insistente aos lobos em *Sóbolos rios que vão*. Neste texto, os lobos aparecem repetidamente junto à escola, nas margens do Mondego, na serra, nos corredores do hospital, simulando acompanhar a vida da personagem e esta presença constante dos lobos parece-nos um pormenor significativo, em termos autobiográficos. Aliás, não se nos afigura esvaziado de sentido o facto de os lobos aparecerem «diante dele no corredor do hospital» (*Ibid.*: 42), nem o pavor manifestado pelo doente «que o roubassem embrulhado num lençol e o entregassem aos lobos...» (*Ibid.*: 153) enquanto dormia, devorando os seus restos depois da cirurgia: «... este corredor cheira à farmácia da vila onde contavam que dantes os lobos junto à escola no inverno, percebiam-se as marcas no chão e restos de vitelo iguais aos dele depois da cirurgia amanhã...» (*Ibid.*: 13). Desenha-se, pois, curiosa a hipótese de uma relação antropofágica com o próprio nome – «Lobo» –, o qual, acompanhando-o durante a vida, ao

primeiro sinal da morte, em jeito de cumplicidade, parece quase espreitá-lo como a sinalizar-lhe o fim.

No domínio da configuração deíctica e considerando a relevância que o espaço do passado assume na memória do narrador, evocando reiteradamente o Mondego, a serra, a plataforma da vila, os comboios ao fundo da vinha, a casa e o quintal, julgamos pertinente salientar as repetidas alusões do narrador ao trajeto do rio, possibilitando uma abordagem metafórica do seu percurso de vida, desde a nascente (origens) até à foz (morte), cuja proximidade ele teme. Contudo, em determinada altura, numa espécie de jogo de mostra-esconde do pacto autobiográfico, deparamos com um assumido distanciamento autoral: «as fezes de gato embora nenhum gato, nunca uma pessoa que fosse enxergou um gato na vida, pensamos que nos pertencem e na realidade inventamo-los como inventei esta doença que por seu turno me inventa conforme inventa o hospital, os médicos e a fantasia de morrer...» (*Ibid.*: 115). Esta assunção tão explícita da invenção das situações leva-nos a reafirmar o já aludido propósito do autor em manter o leitor numa atitude de permanente interpelação do texto, no sentido de confirmar ou infirmar as revelações proferidas e de promover uma leitura questionadora e plurissignificativa.

4- O estatuto autonímico da crónica

Não podemos ignorar a produção cronística de António Lobo Antunes, tendo em conta a importância que estes textos revelam na sua escrita. Admitindo, com este escritor, a supremacia dos romances no âmbito da sua carreira, não partilhamos, contudo, as opiniões manifestadas pelo mesmo, em algumas entrevistas, sobre a função que ocupam na sua obra os textos das crónicas, considerando-os, como referiu a Sara Belo Luís, «textos alimentares» (Luís, 2008a: 498). Também não nos parece aceitável a afirmação, por parte do escritor, da inutilidade das crónicas como exercícios pré-romanescos, considerando-as «apenas uns desenhos distraídos numa toalha de papel» (Apud, *ibid.*: 498).

Analisando as crónicas que o autor já compilou, em quatro livros publicados até à data de realização deste trabalho, e outras que não integram esses livros, deparamos com uma escrita e uma técnica de elaboração textual muito semelhantes às dos seus romances,

embora necessariamente menos trabalhadas e reveladoras de uma distinta conformação de género. No entanto, algumas delas são perfeitos tesouros de elaboração textual, quer pelas reflexões que encerram sobre o modo de escrever do autor, quer pela tonalidade lírica que as matiza ou, ainda, pelo modo privilegiado de dizer e de estruturar o texto, destacando-se, a título exemplificativo, «O coração do coração» (Antunes, 2002: 45-47), «Emília e uma noites» (*Ibid.*:183-185), «Receita para me lerem» (Antunes, 2007b: 113-116), «*O gordo e o infinito*» (*Ibid.*: 95-97), «Não entres por enquanto nessa noite escura» (*Ibid.*: 39-41), «O céu está no fundo do mar» (Antunes,2006: 221-224), «Já escrevi isto amanhã» (Antunes, 2011a: 93-95), entre muitas outras.

As crónicas tangem uma assombrosa variedade de assuntos, sendo possível agrupá-las, de acordo com o conteúdo ou a composição, em secções. Com Maria Alzira Seixo, somos de opinião que é possível enquadrá-las nos seguintes grupos: crónicas autobiográficas; crónicas ficcionais; crónicas evocativas de figuras; crónicas sobre matéria literária e crónicas fantasistas.¹⁴ Podemos, assim, constatar que estes textos apresentam um carácter misto: uns surgem de situações inverosímeis, de fantasias insólitas; outros são pautados pela verosimilhança, do tipo autobiográfico ou do tipo ficcional e alguns, ainda, estão associados à metaficção e encerram reflexões sobre a conceção e construção textual e o trabalho do escritor e do leitor.

De um modo geral, a crónica em António Lobo Antunes é rememorativa, relevando o poder da literatura em manter a vida através da recordação e da escrita. Como sublinha Maria Alzira Seixo, a crónica do escritor, «mantendo os traços básicos da crónica como género (a dimensão breve, a inspiração fortuita ou ocasional, mais raramente ligada a factos e acontecimentos do quotidiano), enjeita, deles, a perspectiva da relação social comunitária, preferindo uma ordem pessoal e intimista, por vezes mesmo confessional...» (Seixo, 2010: 227). Esta crónica é feita da vida e há neste tipo de textos uma «tocante

¹⁴ Tendo como linha orientadora os estudos realizados neste domínio por Maria Alzira Seixo e divulgados no seu livro *As flores do inferno e jardins suspensos*, apresentamos uma breve caracterização desses grupos: as crónicas biográficas estão centradas na família, nos lugares marcantes da infância, nas relações de parentesco, nos hábitos e nos acontecimentos marcantes durante esse período de vida; as crónicas evocativas de figuras lembram figuras específicas, não apenas familiares ou personagens ligadas à sua infância, mas também figuras tutelares na sua vida e obra, a maior parte das quais já desaparecidas, mas dotadas de perdurabilidade através do pensamento e da escrita do autor; as crónicas sobre matéria literária, que englobam reflexões sobre a literatura, a escrita dos textos, a conceção dos livros, a arte de compor, as funções e relações do escritor e do leitor e, por fim, as crónicas fantasistas, centram-se em temáticas imaginosas, num universo onírico (Cf. Seixo, 2010: 136 – 141).

correspondência entre o escrever e o sentir» (*Ibid.*: 132) e um modo particular de dizer esse sentir que «vem ao fundo de cada um de nós, a despertar zonas de sombra da sensibilidade ou do saber secreto, motivando um espanto e alegria que irmanam o leitor ao que vem escrito, formando uma corrente de ligação interior» (*Ibid.*: 132), concretizando-se, assim, os objetivos da escrita referidos na crónica «O coração do coração» (Antunes, 2002: 45-47), quando o autor manifesta o seu desejo de escrever um livro em que «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» (Antunes, 2002: 45).

E é através de uma prodigiosa e singular arte de exprimir ou sugerir sentimentos que o escritor leva o leitor a descobrir os seus próprios sentimentos, a sua própria sombra revelada na do escritor. Esta ressonância da escrita na leitura, esta comunhão entre o escritor e o leitor é reiterada de modo explícito na crónica «Receita para me lerem»: «Reparem como as figuras que povoam o que digo não são descritas e quase não possuem relevo: é que se trata de vocês mesmos. Disse em tempos que o livro ideal seria aquele em que todas as páginas fossem espelhos: reflectem-me a mim e ao leitor, até nenhum de nós saber qual dos dois somos» (Antunes, 2007b: 115). E é talvez nesta cumplicidade, nesta fusão do escritor com o leitor que reside o fascínio das crónicas deste autor.

Contrariamente a António Lobo Antunes, que desvaloriza as crónicas ao ponto de considerar que nem como exercícios servem, somos de opinião que estes textos são frequentemente utilizados pelo autor como campo de ensaio. Nelas, o escritor vai ensaiando o traçado da escrita, as meditações temáticas, autobiográficas, sociais e fantasistas que alicerçam os seus romances, verificando-se uma correspondência de situações e episódios entre as crónicas e os romances. Torna-se notório o diálogo entre os dois géneros e a crónica apresenta-se como «um lugar de caldeamento de materiais, uma espécie de cadinho em que se misturam várias componentes da escrita, em termos de ensaio, pesquisa...» (Seixo, 2010: 166). Se os romances constituem não raras vezes tema das crónicas, estas também fazem parte dos romances, quer através da transferência de temas, quer por via de alusões que se retomam, de situações que se prolongam nos romances, de personagens revisitadas, de frases e construções que se repetem, de migrações de cenas ou expressões.

Podemos apresentar, apenas como exemplo, algumas situações em que se verificam essas migrações. «Não entres por enquanto nessa noite escura» (Antunes, 2007b: 39-41) encontra eco no romance *Não entres tão depressa nessa noite escura*, não só pela similitude do título, mas pela insistência na temática da morte da primeira mulher da figura principal. «Hospital Miguel Bombarda» (Antunes, 2006: 277-279) estabelece ligação com *Conhecimento do Inferno*, não só pelo facto de a temática de ambos os textos estar relacionada com o exercício da psiquiatria no Hospital Miguel Bombarda, metaforicamente associado ao Inferno, mas também pela referência direta no interior da crónica: «Fiz um livro inteiro sobre isto, chamado *Conhecimento do Inferno* e o resultado foi um dos meus chefes vir de pistola ao hospital para me ferrar um tiro» (Antunes, 2006: 279). «Crónica do Hospital» (Antunes, 2007a: 22) retrata a realidade de uma situação que deu corpo ao romance *Sóbolos rios que vão*, uma vez que apresenta um sujeito hospitalizado que é submetido a uma intervenção cirúrgica, em março de 2007, devido a um cancro nos intestinos.

Concentrando-nos em *Sóbolos rios que vão* e sem preocupação de exaustividade, é possível encontrar diversas afinidades com várias crónicas, podendo mesmo dizer que se materializou, no presente romance, o desejo formulado na crónica «O coração do coração» (Antunes, 2002: 45-47), quando o escritor afirma que «no romance de páginas de espelhos que gostava de escrever tropeçaria, à esquina de um capítulo, com os anos de Nelas, courts de ténis, a Serra da Estrela semeada de luzes, o ramo do castanheiro a assustar-me contra o postigo da insónia, a D. Irene a tocar harpa...» (Antunes, 2002: 45), pois efetivamente tropeçamos, neste romance, com todos estes elementos. Por outro lado, em *Sóbolos rios que vão* são retomados episódios e personagens referidos nas crónicas «Descrição da Infância» (*Ibid.*: 343-346) e «Sombras de reis barbudos» (*Ibid.*: 97-99), podendo referir-se, a título exemplificativo, o pai que jogava ténis na Urgeiriça, o avô que lia o jornal, a criada do senhor vigário a oferecer uvas pretas, os lobos que espreitavam e a D. Irene que tocava harpa, entre outros. Importa, ainda, acrescentar que, em *Sóbolos rios que vão*, surge a repetição do mesmo vocábulo («circunflexo») já utilizado em «Sombras de reis barbudos» para exprimir melancolia, pois, se no romance, o diretor e a dona Anabela Sousa Ferreira «ficavam ambos circunflexos de melancolia» (Antunes, 2010: 56), na crónica, na família do sujeito enunciativo «não existiam sobancelhas nem bocas em acento circunflexo que prenunciavam o desespero de um outono de lexotans e lorenins» (Antunes, 2002: 98).

A evocação de Nelas, em forma de litania, na belíssima crónica de carácter lírico «Carta ao meu tio João Maria» (*Ibid.*:92-93), conduz a enumerações poeticamente encadeadas de personagens, locais, elementos (Nelas, o comboio, o professor, o avô, o castanheiro, o ouriço, o poço, as lagartixas, a trepadeira), dados que são retomados no romance em análise. O irreconhecimento da imagem do eu, posto em destaque na crónica «Olá» (Antunes, 2007b: 83-85), está presente em *Sóbolos rios que vão*, bem como a irrupção do passado de Nelas no presente. As referências aos avós maternos, ao silêncio que cercava o avô e ao seu isolamento do mundo, constantes da crónica «Ó Rosa arredonda a saia» (*Ibid.*: 141-143), migram para o romance em referência e o regresso constante à Beira Alta, na busca incessante do osso esquecido, tal como foi referido pelo autor na crónica «O Osso» (Antunes, 2006: 43-46), continua a verificar-se, através das incursões sucessivas no espaço beirão, em *Sóbolos rios que vão*.

Muitas vezes, as crónicas revelam-se cruciais para a compreensão da escrita antuniana. Em «Fantasma de uma sombra» (Antunes, 2007b: 181-183), as preocupações do avô paterno relativamente às características psicológicas do sujeito enunciator parecem encontrar projeção nas características da escrita antuniana, na qual se constata uma alternância de registos, mutações temáticas, interrupções de sentido e uma permanente oscilação entre ficção e autobiografia. A passagem infra citada parece-nos ilustradora deste paralelismo:

Inquietavam-no as minhas respostas bruscas, o meu temperamento arredoio, o meu silêncio, a certeza de eu viver, não segundo uma linha contínua, mas num tracejado impreciso de caprichos e de saltos de humor, na esperança de inventar uma ilha de absoluto no caos dos dias, desprovido das ferramentas que aos dezassete anos não podia possuir e que, aos cinquenta, não estou certo de haver ganho (*Ibid.*: 181).

De facto, verifica-se na escrita antuniana uma mescla de géneros, de temas, uma constante vacilação entre vida e ficção, dando assim origem a uma característica muito própria da escrita de Lobo Antunes, uma maneira de contar «o real e o tracejado» e que Maria Alzira Seixo designa como «ficção Intervalar» (Seixo, 2010: 169). Entende-se, assim, que

a ficção intervalar procede na articulação narrativa, por descoincidências sequenciais que justapõem assuntos diferentes, e, no seu entendimento ficcional, ela inventa em simultâneo a proposta genológica, a experiência autobiográfica, o relato fictivo e a formulação poética – constituindo, no fundo, a tal escrita *a tracejado*, originada por um sentimento de ser, que recolhemos em «Fantasma de uma sombra» (*Ibid.*: 184).

Regressando, pois, à crónica «Fantasma de uma sombra» (Antunes, 2007b: 181-183), parece-nos possível aplicar o objetivo anunciado pelo autor de «inventar uma ilha de absoluto no caos dos dias» (*Ibid.*: 181) à tendência antuniana para isolar uma palavra, podendo este intento, por analogia, aplicar-se à colocação original da palavra – verdadeira ilha do absoluto – na frase e no texto. Esta técnica de isolamento (ou, por vezes, até, de rasura) da palavra na frase, concentrando nela a atenção e fazendo realçar o seu significado, é bastante comum na escrita de Lobo Antunes. Em jeito de exemplo, destacamos uma passagem da já citada crónica «O Osso», em que se evidencia o isolamento do vocábulo «Filho», seguida de uma outra passagem extraída do romance *Sóbolos rios que vão*, onde ocorre uma situação similar:

Eu. Pinheiros e pinheiros, em alguns pontos tão espessos que o ar custava a entrar. Farejo por aqui e por ali sem achar nada, nem sequer a minha avó a dizer:

- Filho

Sobretudo nem sequer a minha avó a dizer

- Filho

Uma maneira de dizer

- Filho

Que mais ninguém dizia assim.

Filho

- dizia ela, e tudo em paz a seguir (Antunes, 2006: 43-44).

e por favor toque não no senhor Antunes, em mim, diga filho, inclusive antes de falecer quando ainda tratava as pessoas pelo nome não

- Filho

o pai

- Tu

e no forro do
-Tu
porventura um
- Filho (Antunes, 2010: 117-118).

Este «modo de entender a palavra como ilha de sentido» (Seixo, 2010: 199), de a utilizar como «ilha de absoluto» no «caos» da narrativa estilhaçada, porque ditada pela ordem do sentir, que a fragmenta na sequência temporal reforçando-a para um valor em si mesma, é correntemente aplicado tanto nas crónicas como nos romances, tal como salienta ainda Maria Alzira Seixo:

a palavra entendida como ilha, num arquipélago a construir que é afinal, num entendimento metafórico da questão, constituído pelo texto escrito, emerge em toda a sua riqueza e nudez (essa nudez essencial de que ele fala em 1980, em *Conhecimento do Inferno*, p. 34) nas crónicas que se ocupam da metaficção (Seixo, 2010: 201).

O tema da escrita abrange um espaço de reflexão central em várias das suas crónicas, tornando-se evidente que muitas delas são utilizadas como campo de reflexão e análise da sua escrita, dos seus métodos de conceção, das suas técnicas de construção textual. Em «O coração do coração» (Antunes, 2002: 45-47), o romance perfeito é-nos apresentado como o espelho do leitor, ideia esta que é retomada em «Receita para me lerem» (Antunes, 2007b: 113-116), onde o livro ideal é considerado como o espelho em que a imagem do leitor e do escritor possam fundir-se numa só, fazendo uma aventura em conjunto ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana. Nesta última crónica, o escritor manifesta a exigência da participação da voz do leitor entre as vozes do romance, afirmando não existirem nas suas obras sentidos exclusivos nem conclusões definidas: «São, somente, símbolos materiais de ilusões fantásticas, a racionalidade truncada que é a nossa» (*Ibid.*: 114).

Já na crónica «A barriga» (Antunes, 2002: 321-324), o narrador desvaloriza o aspeto exterior da pessoa e a sua vida, sublinhando que o sujeito se dissolve fisicamente naquilo que escreve e que a forma da sua cabeça se altera consoante as ideias que tem. O autor insinua que «os seus romances se constroem, não sobre narrativas de histórias com princípio-meio-e-fim, mas sobre os restos e franjas de existências e de acontecimentos, que

o livro reconstrói de modo lateral e recorrente, insistindo nas coisas muito mais que desenvolvendo factuais...» (Seixo, 2010: 237-237). António Lobo Antunes sugere aqui, então, aquilo que posteriormente, em «A confissão do trapeiro» (Antunes, 2006: 133-135), expressava claramente, confessando que o material dos seus romances é composto por aquilo que outros deitam fora – «despojos, restos, fragmentos, emoções truncadas, sombras baças, inutilidades minúsculas» (Antunes, 2006: 133) – e onde ele descobre «brilhos, cintilações, serventias.» (*Ibid.*: 133). Dito de outra forma, o escritor costura os livros com episódios do quotidiano e com elementos que encontra numa espécie de cesto de costura como o das suas avós em que, segundo afirma, «se acumulavam botões quebrados, linhas, metades de tesoura, as pobres ferramentas de que necessito para construir o mundo» (*Ibid.*: 133-134).

E é costurando os textos com estes restos insuspeitados que António Lobo Antunes procura evitar o «Já escrevi isto amanhã» (Antunes, 2011a: 93-95) e compor livros ou sinfonias que sejam como «uma bela desordem precedida de furor poético» (Antunes, 2007b: 137), onde impera a imprevisibilidade na disposição dos restos. A crónica «Explicação aos paisanos» (Antunes, 2006: 169-172) reforça esta ideia e reitera a condenação do óbvio «no sentido de uma clareza transparente que não oferece resistência, e que, em arte, confunde simplicidade com facilidade, e vai no sentido desta» (Seixo, 2010: 202).

Perante o exposto, consideramos que as crónicas, longe de serem «desenhos distraídos numa toalha de papel» (Antunes, 2006: 20), podem ser encaradas como apuradíssimos campos de ensaio e de reflexão sobre a escrita, como «um magma por baixo do qual está o livro» (Seixo, 2010: 202). Segundo Lobo Antunes, «escrever (ou pintar, ou compor) é ser vedor de água» (Antunes, 2006: 171), descobrir o sítio onde se deve escavar para «trazer para cima» (*Ibid.*: 171) o que está lá no fundo. Se o escritor se limita a apanhar o que está em cima, apresenta apenas o óbvio, que só «tem sucesso enquanto o hoje é hoje» (*Ibid.*: 171). Deste modo, exige-se que o leitor «seja vedor de água também» (*Ibid.*: 171) e que escave em profundidade, numa comunhão sensorial com o escritor, para que lhe seja possível ler aquilo que o autor escreve na escura intimidade da criação, retomando-se, assim, a convicção (enunciada em *Ontem não te vi em Babilónia* e já exposta na crónica «António 56 ½», (Antunes, 2007b: 19-21)) de que o ofício do escritor é nada mais do que

«gravar as palavras tão profundamente que se pudessem ler, como Braille, sem o auxílio dos olhos» (Antunes, 2007b: 20).¹⁵

¹⁵ Na crónica «António 56 ½», o autor associa o ofício de escritor ao ato de gravar profundamente as palavras, defendendo que, para que estas se pudessem ler sem o auxílio dos olhos, seria indispensável «que o dedo corresse pelas linhas e sentisse o fogo e o sangue. Para que sentissem o fogo e o sangue tornava-se necessário que ele ardesse e sangrasses» (Antunes, 2007b: 20) e, sublinhando o sofrimento que isso causa, questiona: «Saberiam os aspirantes a escritores o que se paga por uma única página?» (*Ibid.*: 20).

Capítulo II

A herança pessoana em António Lobo Antunes: (i)legitimidade

1- Fernando Pessoa e António Lobo Antunes: uma convergência divergente

Julgamos ser irrefutável a identificação da influência da geração de «Orpheu» na reinvenção da nova arte de narrar, destacando-se as suas marcas na construção da narrativa contemporânea e, com Eduardo Lourenço, também reconhecemos em Álvaro de Campos a centelha que inflamou a contestação radical «dos comportamentos viscerais da alma portuguesa, dos seus tabus milenares» (Lourenço, 1993: 260), abrindo, conseqüentemente, uma outra dimensão no ato de escrever:

Decerto, só a geração de «Orpheu» e ela só, retomada esotericamente pelos nossos poucos surrealistas, ousou pôr as mãos na tábua da lei da nossa sensibilidade, mas o «escândalo» por escândalo ser, divertia os eternos argos da «Ordem Moral e tudo ficava na mesma. Tudo, excepto a esperança de melhores dias e essa cinza sempre quente, esse terramoto espiritual em contínua expansão que se chamou Álvaro de Campos. Nele e só nele teve lugar a contestação radical, não de nomes ou ideias, que são máscara, mas dos comportamentos viscerais da alma portuguesa, dos seus tabus milenares, do seu medo de si mesma (*Ibid.*: 260).

Não ignorando, pois, a seiva vital que o «*coração revelador*» (*Ibid.*: 260) de Álvaro de Campos injetou na literatura portuguesa, fazendo germinar uma nítida constelação de estrelas iluminadas pela mesma luz literária,¹⁶ também defendemos, com Isabel Cristina Rodrigues, que

¹⁶ Esta metáfora da nítida constelação, utilizada por Eduardo Lourenço, que sugere o conjunto de autores iluminados pela luz literária de Álvaro de Campos, foi assim destacada por Isabel Cristina Rodrigues: «Num dos seus textos mais justamente célebres (“Uma literatura desenvolva ou os filhos de Álvaro de Campos”, publicado inicialmente, em 1966, na revista *O Tempo e o Modo*), Eduardo Lourenço escreve o seguinte: O que há meia dúzia de anos era nebulosa, tornou-se nítida constelação. Qualquer a pode ver e examinar a olho nu. É um fenómeno digno de atenção e, à primeira vista, inesperado. Num certo sentido, também anacrónico, de um grato e magnífico anacronismo. É no exacto momento em que por toda a parte a Literatura e o acto de fê e esperança que a suportam se autodestroem que entre nós germina uma floração já extensa e qualitativamente preciosa (Lourenço, 1993: 285). Claro que estas palavras de Lourenço têm como direcção

a globalidade da produção literária de Fernando Pessoa (e não só o “terramoto espiritual” de Álvaro de Campos) parece ter-se convertido num poderoso ascendente estético-literário no seio do universo literário português, a cuja influência não puderam escapar escritores como, por exemplo, José Saramago, António Lobo Antunes, Vergílio Ferreira ou Augusto Abelaira, todos eles filhos mais ou menos confessos da sua herança poético-doutrinária» (Rodrigues, 2008: 180).

Neste sentido, não ilegitimando, de forma alguma, os filhos de Álvaro de Campos, também nos parece, na linha de Isabel Cristina Rodrigues, poder ir hoje um pouco mais longe, reconhecendo nesta herança estético-literária uma filiação mais ampla, adotando «os filhos de Pessoa» (*Ibid.*: 180). Neste sentido, perfilhamos inteiramente a opinião da referida ensaísta ao sublinhar a grandeza do legado de Fernando Pessoa às gerações futuras no que concerne à sua forma de pensar e de escrever, através das seguintes palavras: «De facto, talvez a grandeza última de Pessoa esteja no facto de ele ter sabido, como poucos antes dele, legar às gerações futuras a sua forma de pensar e o seu modo de entender o labor oficial da poesia, inaugurando assim uma nova escala de pensamento e escrita que nunca mais foi possível expurgar da memória colectiva da nação» (*Ibid.*: 181).

Contudo, o reconhecimento deste legado não congrega unanimidade no seio dos filhos de Pessoa, pois, se alguns admitem esta ascendência, outros parecem recusá-la. Augusto Abelaira, por exemplo, no seu livro *Outrora Agora* (1996), insinua o papel desta herança, admitindo que os escritores portugueses como que interiorizaram um modo de escrever de ascendência pessoana sem o qual seriam outros, como refere Isabel Cristina Rodrigues no seu artigo «O que não: obliquidade e possibilidade ficcional em *Outrora Agora*, de Augusto Abelaira» (*Ibid.*: 175-187).¹⁷ Assumindo posição contrária, António Lobo Antunes, longe de admitir qualquer ligação genealógica (sob o ponto de vista literário) à geração de «Orpheu», não só recusa a herança pessoana da sua escrita, como

certeira a produção literária de autores como Cardoso Pires, Agustina, Almeida Faria e o próprio Abelaira, cuja originalidade e capacidade de contestação parecia ao ensaísta inspirada e, porque não dizer, iluminada pela “cinza sempre quente” (*ibid.*: 260) do referido heterónimo pessoano» (Rodrigues, 2008: 180).

¹⁷ Ainda no tocante ao reconhecimento da herança pessoana em Augusto Abelaira, Isabel Cristina Rodrigues salienta que «o próprio narrador de *Outrora Agora* de certo modo o sugere, a propósito de um diálogo de Jerónimo com Filomena: “Certos sentimentos do Pessoa, nós interiorizámo-los. Sem o Pessoa seríamos outros e é essa a diferença entre um grande escritor e um escritor simplesmente bom”» (Rodrigues, 2008:180-181).

também tem manifestado publicamente o seu despreço em relação à obra de Fernando Pessoa, opinião claramente expressa em vários registos: considera-o «um chato» (Apud Tavares, 2008: 102), confessa que fica frio com Pessoa e afirma que «se Álvaro de Campos é aquilo, é melhor ler o Walt Whitman. O Ricardo Reis são aquelas odes pindéricas. *O Livro do Desassossego*... deve ser um crime o que eu estou a dizer, mas aquilo é uma série de lugares-comuns.» (Apud Silva, 2009: 295). Na sequência destas afirmações, numa entrevista concedida a Alexandra Lucas Coelho e opinando acerca de poetas, António Lobo Antunes lembra que Pessoa está muito sobrevalorizado e que a sua prosa é miserável (Cf. Coelho, 2008: 339), insistindo na ideia que o *Livro do Desassossego* é «uma porcaria» (*Ibid.*: 339), e conclui: «Não devo nada a ninguém já. Enquanto escritor, só devo a mim próprio» (*Ibid.*: 339). Contudo, apesar desta declarada desvalorização da produção literária de Fernando Pessoa, é possível descobrir, com relativa facilidade, várias projeções do estilo pessoano na escrita de Lobo Antunes. Ressaltam, desde logo, na obra antuniana, influências do interseccionismo pessoano, sendo evidentes as marcas que caracterizam esta corrente literária e inúmeros os seus pontos de contacto com o estilo de Pessoa.

Comecemos, então, por destacar alguns princípios teóricos do interseccionismo, que possam orientar e sustentar uma breve abordagem comparativa entre estes dois escritores: Fernando Pessoa e António Lobo Antunes. Importa considerar que este movimento literário criado por Pessoa traduz a preocupação modernista com a perceção do real e com a sua representação, em função do olhar e das sensações do sujeito que com ele se relaciona, «regida por um dinamismo que anuncia um **tema** fundamental do Modernismo: o da crise da unidade do sujeito» (Reis, 2008: 458). Deste modo, este estilo permite «trabalhar a aparente velocidade com que as imagens se sucedem aos nossos olhos/consciência e, num perfeito prisma de interseções, apresentá-las já fundidas, por vezes de um modo aparentemente não-lógico, motivando e provocando quem as lê a encontrar lugares de sentido diversificados» (Martins, 2008: 363 – 364). Assim, podemos considerar vários níveis de interseccionismo seguidos pelos poetas de *Orpheu*: o do estilo e da técnica utilizados quer pela pintura de Santa Rita Pintor quer pela poesia de Fernando Pessoa ou de Mário de Sá-Carneiro; o interseccionismo heteronímico, evidente nas interpenetrações de planos entre o eu e outros de si mesmo, criado e desenvolvido por Pessoa e, ainda, num âmbito mais geral, o interseccionismo teorizado pelos futuristas

italianos (na linha de Marinetti) e, entre nós, por Pessoa e que «tenta classificar as várias artes (literatura, pintura, música) através de sucessivas intersecções de planos do objecto com a nossa sensação, do físico com o psíquico, do espaço com o tempo e a ideia» (*Ibid.*: 365).¹⁸

Compreende-se, pois, como esta visão ampla do interseccionismo influenciou Pessoa e a geração modernista, na medida em que permitiu ampliar o conceito de interseção a outros campos, a outros planos e níveis, onde as várias artes se encontram e se fundem e onde a complexidade de sentir e de pensar se interpenetra e possibilita o desenvolvimento de infundáveis cadeias analógicas. Reconhece-se, assim, a relevância que esta corrente literária adquiriu no que concerne ao abandono de «uma visão de arte autista» (*Ibid.*: 365), enclausurada no seu próprio espaço e, conseqüentemente, na abertura ao diálogo *interartes* e ao acompanhamento da complexidade do mundo e do sonho. Este diálogo *interartes*, evidado de influências interseccionistas, encontra-se também presente na obra de Lobo Antunes, não só porque ele o assume no que respeita à influência que a música teve na sua arte de escrever¹⁹, mas também porque o concretiza, implementando-o na sua escrita.

Na linha do que foi dito e centrando-nos no romance em análise – *Sóbolos rios que vão* -, podemos constatar não só uma interpenetração entre música e literatura a nível de estrutura compositiva (aspeto que aprofundaremos no capítulo III – «Do Jazz ao texto – silêncio e imprevisibilidade narrativa» – pp. 78-86), como também uma presença constante da música ao longo de todo o texto. A harpa da dona Irene acompanha constantemente o eu enunciador, ora nas suas *viagens* ao passado (por exemplo, «a trazer-lhe à lembrança o

¹⁸ Relativamente a este assunto, Fernando Cabral Martins sublinha o seguinte: «Aqui se esboçava também a grande inovação do pensamento modernista de Pessoa, quando o surpreendemos a reflectir e tentar esquematizar o seu projecto *interartes* dando uma continuidade teórica a alguns projectos de outros modernistas, do diálogo entre pintura e literatura, nomeadamente às Expositions Mouvantes, imaginadas em 1917, que previam colaboração dos Delaunay – então a residir em Portugal -, Amadeo, Almada, Eduardo Viana, D. Rossine, Blaise Cendrars e Apollinaire» (Martins, 2008: 365).

¹⁹ António Lobo Antunes tem expressado, com bastante frequência, a importância que a música adquiriu na criação do seu estilo narrativo, assumindo reiteradamente a influência da composição musical na composição da sua escrita. Leia-se, a este propósito e a título exemplificativo, a crónica «De Deus como apreciador de Jazz» (Antunes, 2007b:137-139), em que o escritor confessa ter compreendido o que fazer: «utilizar as personagens como os diversos instrumentos de uma orquestra e transformar o romance numa partitura. Beethoven, Brahms e Mahler serviram-me de modelo para *A Ordem Natural das Coisas*, *A Morte de Carlos Gardel* e o *Manual dos Inquisidores*, até me achar capaz de compor por conta própria juntando o que aprendi com os saxofonistas de jazz...» (*Ibid.*: 137 – 138). Sobre esta matéria, em entrevista concedida a Rodrigues da Silva, Lobo Antunes afirma: «percebi que o meu caminho era fazer do livro uma peça sinfónica e usar as personagens como se usam os instrumentos (violino, viola, fagote, oboé), utilizando-as como espelhos» (Apud Silva, 2008b: 306).

senhor vigário então novo cantando em latim...» (Antunes, 2010: 28)), ora numa fusão de passado-presente, quando o narrador solicita ao doutor que «repare na música da harpa cercada de aparelhos, radiografias e instrumentos cromados» (*Ibid.*: 28), incorporando-se, assim, a harpa, pertencente a um tempo e espaço do passado, no sítio e no momento do presente da enunciação. Seguido pela música, o narrador penetrava o passado «enquanto ia caminhando com os rios sem nada que o estorvasse, acompanhado pelo pasodoble de um saxofone remoto, na direcção do mar» (*Ibid.*: 23) e, num jorro de interseções de planos temporais e espaciais, perfeitamente abrigado e resguardado pelas lembranças, sentia que «a morte não o apanhava no interior da música porque as gotas o escondiam como escondiam os castanheiros...» (*Ibid.*: 19).

Lobrigamos, também, vestígios de interseccionismo na interpenetração estabelecida entre literatura e pintura, nos diversos momentos em que Lobo Antunes se dedica a «escrepintar»²⁰ e, utilizando simultaneamente «as paletas literária e pictórica» (Arnaut, 2002: 156), pinta telas com palavras, facultando-nos a sensação de estarmos perante uma pintura cubista. Pretendendo ilustrar o diálogo entre estas duas artes, apresentaremos, como amostra, apenas duas passagens das várias que é possível detetar no romance em estudo. A descrição do despertar da anestesia, após a operação do protagonista, revela traços de uma pintura cubista, conforme sugere a seguinte passagem: «como se falar pusesse em causa uma harmonia complicada e as formas se multiplicassem à roda dele estrangulando-o, cubos, pirâmides, esferas, a segunda perna junto à primeira e o pássaro do galho completo, enfermeiros, cama, a brancura de uma manhã sem limites...» (Antunes, 2010: 38). O mesmo geometrismo analítico, os mesmos laivos cubistas podem ser identificados em momentos que comunicam o esforço do regresso à consciência, após a cirurgia, traduzido através da luta do homem contra as figuras geométricas: «porque se soubesse não morria e mais cubos, mais pirâmides, mais esferas a impedirem-lhe a vida, julgou enxotar as formas com o braço do soro e em lugar de se arredarem cresceram...» (*Ibid.*: 41-42). Estas passagens, entre outras, resultam da incontestável interação de linguagens, nos casos destacados, entre literatura, música e pintura, ou seja, de uma interseção entre artes, que é também marca do interseccionismo pessoano.

²⁰ Este termo foi utilizado por Saramago em *Manual de Pintura e Caligrafia* e citado por Ana Paula Arnaut em *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo* (Arnaut, 2002: 156).

Neste diálogo *interartes*, onde se vislumbra um ponto de contacto com Pessoa, converge a intenção de transmitir uma sensação dinâmica através de sucessivas interseções de locais, de tempos, de estados de espírito, que permitem a António Lobo Antunes, tal como possibilitaram a Fernando Pessoa, trabalhar a velocidade com que as imagens invadem a mente e, num caleidoscópio de interseções, projetá-las já fundidas, por vezes de forma algo desconexa, mas suscitando aos leitores sentidos diversificados. E, neste jogo de interseções, emanam de ambos os escritores diversos pontos comuns traduzidos nos modos desassossegados de sentir, no impulso de revisitar o passado, de o fundir com o presente e na necessidade imperiosa de regressar à infância, trazendo-a em sucessivas deslocações rememorativas, como infusões vitais, ao presente. No que concerne a Lobo Antunes, com Maria Alzira Seixo, somos de opinião que a infância é um «tempo que a memória convoca obsessivamente, revelando-o estruturante no presente das personagens» (Seixo, 2008: 301) e apresentando-se relevante em todos os romances, apesar de atingir um destaque maior em alguns deles²¹. Na linha do que foi dito e focando, novamente, *Sóbolos rios que vão*, verificamos que a infância é repetidamente convocada juntamente com os lugares, objetos e pessoas que povoam essa época. Assim, constatamos que o protagonista, na cama do hospital em que se encontra, quando o comprimido escorregou para uma prega do lençol, «lembrou-se dos lençóis com ursinhos que tivera em catraio, todos os ursinhos de gorro e cachecol felicíssimos...» (Antunes, 2010: 18). Ainda no mesmo espaço, a referida personagem, enquanto os enfermeiros se ocupavam de si, «habitava» um outro sítio com vinhas, jornais na varanda, o avô e sentia-se feliz ao encontrar-se «criança a brincar com botões e os carrinhos de linhas, cada botão uma criatura viva, cada carrinho de linhas uma alma...» (*Ibid.*: 85). No entanto, de um ou outro romance emergem recordações que evidenciam carências afetivas, que expressam reivindicações de ternura ou a nostalgia da distância do relacionamento paternal (Cf. Seixo (II), 2008: 301 – 302).

Do mesmo modo, as crónicas de António Lobo Antunes atestam um recurso acentuada à infância, entendendo-a como um estado com o qual o narrador mais se identifica, conforme nos é revelado no *Livro de Crónicas*, em «A Velhice» (Antunes, 2002: 39-40): «não sou um senhor de idade que conservou o coração menino. Sou um

²¹ Para um aprofundamento de conhecimentos sobre este ponto, recomenda-se a leitura do verbete «Infância», da autoria de Maria Alzira Seixo, inserido no *Dicionário da obra de António Lobo Antunes* (Seixo (II), 2008: 301 – 305).

menino cujo envelope se gastou» (*Ibid.*: 40). Muitas outras crônicas são palco de cenas de infância ou lugares de abundantes referências a esta época.²²

Estabelecendo um paralelismo com Fernando Pessoa, curiosamente, também constatamos que este escritor evocava frequentemente a infância na sua escrita, lançando um olhar retrospectivo àquela época, eivado quer de felicidade, quer de nostalgia, na busca de algo que perdeu, que não tem no presente de enunciação e que precisa de encontrar para a reconstrução da sua identidade fragmentada. Sem pretendermos ser exaustivos e com o mero objetivo de ilustrarmos estas asserções, apresentaremos alguns breves exemplos. Neste sentido, podemos encontrar referências à infância no poema «Notas sobre Tavira» (Campos, 2002: 452-453), em que o eu poético relembra a sua estada em Tavira – vila da sua infância - com a família, após o regresso de Durban²³, em «Ode Marítima» (*Ibid.*: 131), quando apela ao passado acordado que lhe restitua a felicidade que nunca mais voltou a ter,²⁴ no poema «Pobre Velha Música!» (Pessoa, 2012: 64), em que a recordação da infância o torna feliz numa fusão de tempos, num «outrora agora»²⁵, em «A criança que fui

²² A este propósito, parecem-nos assaz significativas, entre outras, as crônicas «Carta ao meu tio João Maria» (Antunes, 2002: 92-93), «Descrição da infância» (*Ibid.*: 343-346) e «O Osso» (Antunes, 2006: 43-46), por serem costuradas, exclusivamente, com retalhos da infância e denotarem a importância atribuída pelo autor a este período da sua vida. «Carta ao meu tio João Maria» começa com a evocação de Nelas (vila onde o autor passou muito tempo da sua infância), através da expressão «O que me lembro de Nelas» (Antunes, 2002: 92), expressão essa que é repetida, em forma de refrão, ao longo de um texto que sai de um só fôlego, onde a inexistência de qualquer sinal de pontuação indicador de paragens parece sugerir a torrente contínua e infindável das lembranças da infância. Desta crônica, parece emergir a vila de Nelas com tudo o que a povoava e a fazia pulsar de vida, na sua infância. «Descrição da infância» (*Ibid.*: 343 – 346) relembra hábitos e rituais da infância (as visitas à nascente do Mondego todos os agostos; os jogos de ténis do pai na Urgeiriça; o avô, que lia o jornal enquanto os sinos dobravam a finados; o senhor vigário, que jogava às cartas com o farmacêutico; a D. Irene, que tocava harpa...), situações essas que são retomadas nos romances do autor. «O Osso» sublinha a necessidade crescente, por parte do autor, de regressar à Beira Alta, para procurar «um osso enterrado» (Antunes, 2005: 43), um osso que se parece com a avó, com olhos azuis e que «usa roupão de dragões e diz – Filho» (*Ibid.*: 45). E nessa busca, vão surgindo locais, pessoas e episódios enraizados na Beira Alta da sua infância.

²³ Apresentamos um extrato do poema referido, da autoria de Álvaro de Campos, um dos heterónimos de Fernando Pessoa: «Cheguei, finalmente, à vila da minha infância/ Desci do comboio, recordei-me, olhei, vi, comparei/ (tudo isto levou o espaço de tempo de um olhar cansado)/ Tudo é velho onde fui novo./ (...) Esta vila da minha infância é afinal uma cidade estrangeira./ Sou forasteiro, tourist, transeunte/ É claro: é isso que sou./ Até em mim, meu Deus, até em mim.» (Campos, 2002: 452-453).

²⁴ Vamos recordar alguns versos desse poema em que a infância é evocada: «E a minha infância feliz acorda, como uma lágrima em mim./ O meu passado ressurge, como se esse grito marítimo/ Fosse um aroma, uma voz, o eco duma canção/ que fosse chamar ao meu passado/ Por aquela felicidade que nunca mais tornarei a ter.» (*Ibid.*: 131).

²⁵ Atentemos em alguns versos desse poema: «Pobre Velha Música!/ Não sei por que agrado,/ Enche-se de lágrimas/ Meu olhar parado./ Recordo outro ouvir-te./ Não sei se te ouvi/ Nessa minha infância/ Que me

chora na estrada»²⁶, exprimindo o forte desejo de ir buscar à infância quem tinha sido e, ainda, no poema VI de «Chuva Oblíqua» (Pessoa, 2005: 217-218), do qual nos ocuparemos mais detalhadamente no capítulo III do nosso trabalho (pp. 68-78).

Também se nos afigura perceptível uma convergência entre Lobo Antunes e Pessoa a nível do interseccionismo ontológico, visível nas diversas interpenetrações de planos entre o eu e os outros de si mesmo. Essa fratura do eu que se desdobra em vários está claramente expressa em vários poemas do autor, sendo pertinente referir, a este propósito, alguns versos do poema «A criança que fui chora na estrada» (Pessoa, 1993: 90), de Fernando Pessoa e o poema 154 de «Odes e outros poemas» (Reis, 2007: 225), de Ricardo Reis, um dos seus heterónimos. Julgamos oportuno relembrar alguns versos do primeiro poema referido, onde esse desdobramento se encontra exemplarmente retratado:

Dia a dia mudamos para quem
Amanhã não veremos. Hora a hora
Nosso diverso e sucessivo alguém
Desce uma vasta escadaria agora.

E uma multidão que desce, sem
Que um saiba de outros. Vejo-os meus e fora.
Ah, que horrorosa semelhança têm!
São um múltiplo mesmo que se ignora.

Olho-os. Nenhum sou eu, a todos sendo.
E a multidão engrossa, alheia a ver-me,
Sem que eu perceba de onde vai crescendo.

Sinto-os a todos dentro em mim mover-me,
E inúmero, prolixo, vou descendo
Até passar por todos e perder-me. (Pessoa, 1993: 90)

lembra em ti./ Com que ânsia tão raiva/ Quero aquele outrora!/ E eu era feliz? Não sei:/ Fui-o outrora agora» (Pessoa, 2012: 64).

²⁶ Deste poema, transcrevemos, apenas, alguns versos expressivos desse desejo do eu poético: «A criança que fui chora na estrada. /Deixei-a ali quando vim ser quem sou;/ Mas hoje, vendo o que sou é nada,/ Quero ir buscar quem fui onde ficou./ Ah, como hei-de encontrá-lo? Quem errou/ A vinda tem a regressão errada./ Já não sei de onde vim nem onde estou./ De o não saber, minha alma está parada...» (Pessoa, 1993: 90).

Atentemos, ainda, em alguns versos do segundo poema supra mencionado, de Ricardo Reis, que evidencia a multiplicidade de «eus» que habitam o eu poético, bem como o questionamento da identidade entre os inúmeros moradores:

Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar
onde se sente ou pensa.

Tenho mais almas que uma.
Há mais eus do que eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos.
Faço-os calar: eu falo.

Os impulsos cruzados
Do que sinto ou não sinto
Disputam em quem sou.
Ignoro-os. Nada ditam
A quem me sei: eu escrevo (Reis, 2007: 225).

Ora, a cisão do eu reflete-se igualmente na escrita de António Lobo Antunes, conduzindo, por vezes, ao irreconhecimento identitário, como ocorre em *Sôbolos rios que vão*, durante o internamento da personagem no hospital: «Faltava uma cara e não era a dele dado que a percebia na almofada, não a de dantes pela qual o conheciam na vila, a de hoje pela qual o conheciam na enfermaria e portanto não o Antoninho que perdera, o senhor Antunes que ganhou ali...» (Antunes, 2010: 73). A mesma personagem, após a cirurgia, ainda no hospital, estranhava a multiplicidade de «eus» que o habitavam: «...cada porção sua uma linguagem diferente e todas incompreensíveis para ele, o facto de ser muitos

espantava-o, como se junta tanto frenesim num só corpo e como conseguem habitar um espaço tão pequeno...» (*Ibid.*: 73).²⁷

A este propósito, parece-nos oportuno referir a crónica «O que é feito da tua irmã gémea que abandonaste ao nascer?» (Antunes, 2012: 14-15), publicada na revista *Visão* e ainda não compilada em livro, em que Lobo Antunes, convocando o Minho como província do seu sangue, das suas raízes ancestrais, faz uma viagem pelos seus antepassados remotos, em busca, mais uma vez, do conhecimento de si próprio. Em movimentos oscilatórios entre o passado e o presente fala-nos de cenas longínquas e de ações presentes, de conversas com os mortos que andam por aí e que são vários, enquanto que ele é só um. Entretanto, dubitativo, questiona-se: «Eu só um?» (*Ibid.*: 15). E ocupa a parte final da crónica com interrogações sobre o que teria feito à sua irmã gémea que tinha abandonado ao nascer, qual deles (ele ou ela) teria escrito aquilo e, procurando justificação para esta perda, usando uma figura de retórica, pergunta: «Que homem não abandonou a sua irmã gémea ao nascer?» (*Ibid.*: 15). Seguindo a linha destas divagações, o autor afirma ainda: «Se olharem com atenção vêem-na espreitar por cima do meu ombro. Que estranho: eu à sua procura e ela aqui, comigo desde sempre» (*Ibid.*: 15).

Reconhece-se, pois, mais uma vez, a análise obsessiva da identidade e a cisão do eu, a vivência desagregada das duas componentes: masculina e feminina. Neste sentido, consideramos a hipótese de ver esta alma gémea como um duplo feminino, como a busca da componente feminina cindida, numa revisitação do mito da androginia. E estabelecendo uma ligação com o poema «Eros e Psique» (Pessoa, 2012: 95-96) de Fernando Pessoa, não podemos deixar de ponderar se, na busca da sua alma gémea que abandonou à nascença, Lobo Antunes, qual «Infante, que viria/De além do muro da estrada» (Pessoa, 2012: 95), não teria despertado do seu sono «A Princesa Adormecida» (*Ibid.*: 96) «e vê que ele mesmo era/A Princesa que dormia» (*Ibid.*: 96). Desta forma, não se nos apresenta inoportuno vislumbrar nesta «alma gémea» uma figuração do feminino, que se configura como um duplo de si próprio, muito próxima do representado nos textos pessoanos. Julgamos identificar, aqui, «uma encenação do próprio eu discursivo» (Magalhães, 1996:

²⁷ Também nos parece importante recordar que Fernando Pessoa, em *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, refere a multiplicidade de «eus» que vivem dentro de si como base para a explicação da heteronímia, afirmando o seguinte: «Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas» (Pessoa, s/d: 93).

40) presente em Bernardo Soares: «Quem éramos? Seríamos dois ou duas formas de um? (frag. 253, 1932)» (Apud *ibid.*: 40). Desenham-se, então, em nosso entender, os contornos de um feminino estetizado, como um outro do eu masculino, numa encenação evocativa do feminino projetado por Bernardo Soares e assim sublinhado por Isabel Allegro de Magalhães: «"cada um de nós é dois", "[...] duplo de ser eu e essa mulher", diz Bernardo Soares» (Apud *ibid.*: 40)²⁸.

Desta forma, tendo em conta as opiniões emitidas por Lobo Antunes em relação a Pessoa, em contraponto com este leque de características da escrita antuniana, que são, também, pilares estruturantes da escrita pessoana, podemos considerar que, de facto, estamos perante uma convergência divergente, pois, apesar de ser possível identificar, na escrita antuniana, inúmeros pontos de contacto com a escrita pessoana, emergindo daí, pois, uma nítida convergência, o romancista, adotando uma postura divergente, longe de se considerar um dos «filhos de Pessoa» (Rodrigues, 2008: 180), não reconhece qualquer influência deste poeta na sua escrita, manifestando não só o seu distanciamento em relação ao autor de «Chuva Oblíqua», como até o desapareço que a sua obra lhe merece.

2- Polifonia romanesca e interseccionismo discursivo

Como já foi referido no capítulo anterior²⁹, António Lobo Antunes introduziu arrojadas transformações no romance português contemporâneo, impregnando-o de características (como a quebra da narratividade) que se apresentam como evidentes marcas do seu estilo de escrita. A perda de narratividade é, sem dúvida, uma chancela dos seus textos, onde não se encontra o tradicional travejamento diegético, sendo a linearidade na

²⁸ Consulte-se, a este propósito, o artigo «O gesto e não as mãos – A figuração do feminino na obra de Fernando Pessoa: Uma gramática da mulher evanescente», de Isabel Allegro de Magalhães, e do qual passamos a transcrever a seguinte passagem, em articulação com a ideia expressa: «Nos textos pessoanos, a mulher, surgida quase sempre pelo acto de a visionar, desencadeia no eu masculino esse efeito sedutor, revelando de certo modo o seu desejo de dissolução, ou de amplificação: "cada um de nós é dois", "[...] duplo de ser eu e essa mulher", diz Bernardo Soares (frags. 273, "O Rio da Posse, s.d., e 251 [1913]); nessa medida, ela é sobretudo uma encenação do próprio eu discursivo: "Quem éramos? Seríamos dois ou duas formas de um?" (frag. 253, 1932)» (Magalhães, 1996: 40).

²⁹ Veja-se "Romance e Polifonia" – Capítulo I (pp. 13-19).

apresentação do relato substituída por cruzamentos de micronarrativas provenientes de várias vozes, ou seja, secundando a explicitação de Ana Paula Arnaut, «ao invés de optar por uma autoridade narrativa tradicional, o autor recorre a constelações de vozes cujas intervenções narrativas progressivamente se intensificam, interseccionando-se e misturando-se por vezes de forma (propositadamente?) indecidível, ou quase indecidível, e, por consequência, dando azo a diferentes leituras de algumas cenas – quadros dos romances» (Arnaud, 2011c: 76). Esta estratégia resulta do facto de António Lobo Antunes defender a inexistência, nas suas obras, de um sentido único, convicto que está de que um livro bom, segundo afirma a Rodrigues da Silva, «é aquele em que cada leitor pensa que foi escrito só para ele, como se pensasse que os outros exemplares tinham palavras diferentes» (Apud Silva, 2008b: 307). A mesma convicção leva-o a atestar em «Crónica ao espelho» (Antunes, 2011: 245-247) que tenta fazer um livro diferente para cada pessoa que o lê, «do mesmo jeito que um alfaiate trabalha por medida, porque a vida de cada um é única, nunca existiu ninguém antes» (*Ibid.*: 246). Deste modo, Lobo Antunes confessa atingir uma comunhão quase osmótica com essas pessoas que, num claro processo de interseção, como o próprio autor sublinha, «são eu e eu sou elas, falando para elas, por elas» (*Ibid.*: 246).

Inevitavelmente, fluindo no rio da memória, atravessa a nossa mente a «Saudação a Walt Whitman», em que Álvaro de Campos, dirigindo-se ao poeta americano, exclama: «Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!» (Campos, 2002: 163). Num testemunho de identificação total com o poema e de transformação do «eu» em «tu», acrescenta ainda Campos: «Nos teus versos, a certa altura não sei se leio se vivo/ Não sei se o meu lugar real é no mundo ou nos teus versos» (*Ibid.*: 163). Podemos, pois, constatar no exemplo apresentado, tal como em vários outros poemas de Pessoa, uma postura idêntica à defendida por Lobo Antunes. Este entendimento da escrita como um espelho poliédrico em que cada leitor se revê é um aspeto comum entre Pessoa e Lobo Antunes e que ambos os escritores abordam de forma recorrente.

Regressando, ainda, à «Crónica ao espelho», verificamos igualmente que Lobo Antunes se vê plasmado na poesia de António Nobre, que, em palavras do autor, «me retratou inteiro nos seus versos» (Antunes, 2011a: 246), sugerindo assim, como refere Paula Morão, que «quem lê outro autor nele se relê» (Morão, 2011: 33), da mesma forma

que Fernando Pessoa reconhecia, conforme sustenta Eduardo Lourenço, «que os poemas dos outros eram dele» (Lourenço, 2006: 8).

Decorre do exposto que, em António Lobo Antunes, a voz narrativa adquire características peculiares, pois, despojado o narrador da sua soberania tutelar, apresenta-se numa versão plural, transmissora de uma multiplicidade de perceções, de visões, de ideias, dissolvendo-se, assim, na dimensão coletiva de várias vozes, de vários pontos de vista que parecem atuar em coro, ora de forma consonante, ora dissonante, numa interação constante entre processos pluridiscursivos. Nas primeiras obras deste escritor, o narrador oscila entre a primeira e a terceira pessoas, «sugerindo que o eu que narra se objectiva por vezes em alguém que ele próprio vê a agir, colocando-se de fora» (Seixo, 2008 (II): 596)³⁰. Esta instabilidade, esta oscilação entre a primeira e a terceira pessoas é uma constante em toda a sua obra, no entanto, é a partir de *Explicação dos Pássaros* (1981) que «a narração se desdobra em vários «eus», numa pulverização de vozes e de focalizações que se transformam pontualmente num «ele», sem nunca pôr em causa a centralidade do sujeito narrativo» (*Ibid.*: 421)³¹.

Ainda na linha do afirmado por Maria Alzira Seixo, partilhamos a opinião de que a utilização desta estratégia retórica permite um desdobramento de pontos de vista expressivos da «consciência da relatividade da história, diferente segundo a personagem que a apreende» (*Ibid.*: 421)³². Desta forma, torna-se perceptível a articulação entre polifonia e pluriperspetivismo, na medida em que, dando-se voz a múltiplas vozes ou a vários «Eus» de uma única voz (Cf. Gastão, 2008: 487) se exprimem pontos de vista

³⁰ Julgamos pertinente uma breve referência ao conceito de polifonia em Bakhtine, exposto por Alexandre Dessingué do seguinte modo: «La polyphonie intentionnelle dans la conception bakhtinienne s'oriente donc selon deux axes: un premier axe général exotopique qui est applicable à toute littérature selon le quel le "soi" de l'auteur s'ouvre à "l'autre" jusqu'à devenir le "soi-autre" (dans lequel intervient la dimension intérieure), pour enfin revenir à "soi". Bakhtine décrit donc ici un double processus complexe *d'identification-intégration* du processus créatif» (Dessingué, <http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonisme%2cdeBakhtine%26agrave%3BRicoeur>, 19 de outubro, 2012).

³¹ A este propósito, Maria Alzira Seixo lembra ainda que «esta perspetivação narrativa (processo que se vai tornar numa das marcas distintivas da escrita antuniana) é particularmente expressiva a partir de AD, romance onde a narração de cada capítulo é atribuída sucessivamente a personagens diferentes, dando origem ao confronto de versões assim como ao questionamento do conceito, por excelência fugaz e dúbio, de verdade» (Seixo, 2008 (II): 421).

³² Esta ideia também é apresentada por Bakhtine em *La poétique de Dostoïevsky* quando, por exemplo, se afirma o seguinte: «Ainsi donc la nouvelle attitude artistique de l'auteur à l'égard du personnage, dans le roman polyphonique de Dostoïevski, est un dialogisme qui va au *fond des choses*, qui affirme l'autorité, la liberté, l'inachèvement et l'absence de solution du personnage» (Bakhtine, 1970: 108).

diversos, propiciadores de uma pluralidade de ressonâncias, de leituras, ou seja, retomando a metáfora utilizada por Lobo Antunes, confeccionam-se fatos à medida de cada leitor.

Considerando a hipótese de existir, na obra antuniana, apenas uma voz com vários «Eus»³³, limitando-se o autor a escrever o que lhe é «ditado por um anjo, por uma entidade misteriosa» (Antunes, 2006: 71)³⁴, também nos parece surgir aqui, a nível da conceção da escrita (em contradição com o próprio Lobo Antunes, mas em sintonia com Eduardo Lourenço), uma convergência com o seu «não caro Pessoa» (*Ibid.*: 73): «emissário de um rei desconhecido/ eu cumpro informes instruções d'Além» (Apud *ibid.*: 73)³⁵. Ora, em nosso entender, estas «instruções d'Além» correspondem ao exterior de si, à pluralidade de vozes que o escritor deve escutar, tendo em conta que «escrever é ouvir com força» (*Ibid.*: 282), ouvir atenta e perpetuamente, esvaziando-se de tudo para poder encher-se de todas as vozes e, só assim, na diversidade, encontrar sentido para a unidade. Neste sentido, parecemos que este “Além” é, afinal, o passado, um país estrangeiro que continua a existir paralelamente ao presente e de onde saltam caras usadas pelo tempo, não pessoas, gestos, fragmentos de pessoas, defuntos, ruínas de emoções, de entusiasmos, de alegrias, de sensações, de onde surge, de vez em quando, uma voz que pergunta: “Lembras-te de mim?” (Cf. *Ibid.*: 281-283). Não se nos afigura inoportuno vislumbrar uma certa correspondência entre o «País estrangeiro» antuniano e o «Além» pessoano, para onde ambos parecem deslocar-se em sucessivas viagens para, em contraponto com o presente e a vida, descobrirem «o intento/ do gesto que o[s] faz viver./ E então encontra[m] o sentido/ e volve[m] ao[s] seu[s] corpo[s] ido[s],/ Imaginado[s]» (Pessoa, 1995: 195).

O questionamento identitário, em correlação com o conceito de alteridade, é um tópico centralizador dos dois autores, cuja escrita se torna palco de uma problematização

³³ Este argumento (também aventado pelo autor) já foi referido no capítulo I, p. 15.

³⁴ Esta conceção de escrita como tributária da escuta de vozes tem sido exposta, frequentemente, por Lobo Antunes. Apresentamos, como exemplo, a crónica “O passado é um país estrangeiro” do *Terceiro Livro de Crónicas* (Antunes, 2006: 281-283), onde o autor atesta que escrever é ouvir com força e perpetuamente (Cf. Antunes, 2006: 282-283).

³⁵ Esta associação de Eduardo Lourenço foi apresentada por Lobo Antunes na crónica «Um terrível, desesperado e feliz silêncio» (Antunes, 2006: 71-74): «Não se escreve com ideias, não se escreve com a cabeça: é o livro que tem de ter ideias, que tem de ter a cabeça. Eduardo Lourenço chamava-me a atenção para um verso do meu não caro Pessoa, “emissário de um rei desconhecido/ eu cumpro informes instruções d'Além”, e isto é o contrário do patetinha iluminado» (Antunes, 2006: 72-73). Este paralelismo é também apontado pelo autor de *Sóbolos rios que vão* a Adelino Gomes através das seguintes palavras: «Há uns tempos estava a falar sobre isso com Eduardo Lourenço. Ele gosta muito do Pessoa. Dizia-me ele que o fazia lembrar aquele do Pessoa: “Emissário de um rei desconhecido./ Eu cumpro informes instruções de além”. É como se uma pessoa fosse um médium entre duas instâncias que lhe escapam”» (Apud Gomes, 2008a: 446).

de sentidos da vida. O passado reverte-se em local de busca incessante de sentido para a vida presente, de aprendizagem do mundo, de procura frenética de reconstrução da identidade no convívio com o batalhão de figuras que povoaram a infância. Referindo-se às idas ao passado, Lobo Antunes confessa: «Eu, às vezes» (Antunes, 2011a: 145) [nós diríamos muitas vezes], «convoco os meus mortos, os meus vivos, aqueço as mãos na saudade de ti» (*Ibid.*: 147) e, questionando a identidade, pergunta: «Qual o meu nome verdadeiro por trás do António que as pessoas conhecem?» (*Ibid.*: 147); reconhecendo as marcas que o tempo inscreve inevitavelmente na mente e nos corpos, o autor lembra que «sou sempre outro» (Antunes, 2005: 28). Verificamos, assim, que, desse «país estrangeiro» que coexiste com o presente, surgem outros que parecem habitar o eu do escritor («o da escola ou do liceu ou da faculdade ou da tropa é um parente vago, um antepassado difuso entre criaturas difusas» (Antunes, 2006: 282)) e ecoam vozes, várias vozes: a da mãe, que lhe conta episódios da infância, do seu nascimento compulsivo com ferros (o que o fez compreender-se), a do Sr. João, um velhote acompanhado pela sua solidão, a da Mãe Clara, a do avô da Mãe Clara, a da empregada, a do poeta Dimu Flamond, a das árvores da noite, falando, murmurando sem fim. Por vezes, tentava trespassar as cortinas, imaginando as vidas do outro lado (Cf. Antunes, 2011a: 145-148). E é nestas constantes incursões ao passado, neste frenético vaivém entre o passado e o presente que se regista o cruzamento de planos temporais e espaciais, de emoções e sensações, onde as múltiplas vozes que ora surgem de forma alternada, ora intersetada ou oblíqua, se entrelaçam urdindo uma teia intrincada que suporta o intersecionismo discursivo estruturante dos seus textos.

Por coincidência (ou não), também Fernando Pessoa elegia o passado como contínuo espaço de revisitação, acompanhado sempre dos seus outros «Eus», e desses trajetos, curiosamente, também nos deixa alguns registos dos quais, insistentemente, se insinua afinidades com António Lobo Antunes, pois, como sustenta Jacinto Prado Coelho, «Pessoa chega a pensar que não passa de ponto de convergência de vários *tempos-eres*, de tal modo se sente *vivido* pelo tempo» (Coelho, 2007: 59), discorrendo que «o nosso “alguém” é “diverso e sucessivo”» (*Ibid.*: 59). Dando testemunho das opiniões dos outros-de-si, Fernando Pessoa acrescenta que Bernardo Soares se julga «o palco de sonhos independentes dele, cousificados, que lhe surgem de fora» (Apud *ibid.*: 59), ao passo que Álvaro de Campos fala do que foi vinte anos atrás, como se fosse *outro* e diverte-se a imaginar o Campos antigo e o moderno (Cf. *ibid.*: 59). Por fim, Ricardo Reis confessa: «Se

recordo quem fui, outrem me vejo [...] / Minha mesma lembrança é nada, e sinto / Que quem sou e quem fui somos sonhos diferentes» (Reis, 2007: 178). Está, pois, subjacente aos versos citados a ideia de que a infância recordada não corresponde à infância vivida, mas a uma representação atual desse tempo (Cf. Coelho, 2007:59). O caráter predador e enganador do tempo impõe-se, deste modo, como um ponto comum entre Fernando Pessoa e Lobo Antunes, que reconhecem na fluidez do tempo um impedimento da nossa identificação real, sempre fugidia, com os outros. A necessidade do desdobramento em vários, da (des)multiplicação do «eu» e do esvaziamento total que permita sentir tudo de todas as maneiras, para que os textos possam ser espelhos dos leitores, está latente na obra dos autores em confronto. Se Álvaro de Campos afirma «Pertença a tudo para pertencer cada vez mais a mim próprio/E a minha ambição era trazer o universo ao colo» (Campos, 2002: 98), acaba por abraçar todos os sujeitos no mesmo abraço comovido, para, entregando cada canto da sua alma a um deus diferente, «poder sentir tudo de todas as maneiras» (*Ibid.*: 196)³⁶. Como escritor, Lobo Antunes compara-se a um cego percorrendo sombras, alguém que se concentra unicamente no registo perpétuo das vozes e no esvaziamento total de si próprio para se poder encher com as vozes dos outros, admitindo o seguinte:

durante toda a minha existência não fiz mais nada para além de ser um cego percorrendo sombras. Escrever é ouvir com força. Continuar a ouvir o já ouvido. Continuar a ouvir o já já ouvido. E o já já já ouvido. E assim por diante. Esvaziar-me do que não seja isto para poder encher-me. Não se me afigura uma tarefa por aí além, esta escuta perpétua. Quando não estamos vazios não acontece nada (Antunes, 2006: 282-283).

³⁶ Relembramos os versos do poema «Passagem das horas», de Álvaro de Campos, onde se encontram estas ideias: «Sentir tudo de todas as maneiras,/ Viver tudo de todos os lados,/ Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,/ Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos/ Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo./ (...) Estreito ao meu peito arfante, num abraço comovido/ (No mesmo abraço comovido)/ O homem que dá a camisa ao pobre que desconhece,/ O soldado que morre pela pátria sem saber o que é a pátria,/ E.../ E o matricida, o fraticida, o incestuoso, o violador de crianças,/ O ladrão de estradas, o salteador dos mares/ (...) Todos são a minha amante predilecta pelo menos a um momento na vida» (Campos, 2002: 196-197); «Multipliquei-me para me sentir,/ Para me sentir, precisei sentir tudo,/ Transbordei, não fiz senão extravasar-me,/ Despi-me, entreguei-me,/ E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente,/ Os braços de todos atletas apertaram-me subtilmente feminino» (*Ibid.*: 198).

Se, com Eduardo Lourenço, consideramos que aquilo que Pessoa «desejou a vida inteira foi estar nu, nu culturalmente» (Lourenço, 2006: 217), também nos parece incontestável que Lobo Antunes pretende continuamente despojar-se das suas vestes para talhar as dos outros à medida de cada um. Subjaz, portanto, a ambos os autores um entendimento da literatura muito próximo, segundo julgamos, do conceito manifestado por João Gaspar Simões, citado por Fernando Guimarães, quando refere que «a literatura é uma *transposição* da vida: dos sentimentos, das sensações, da inteligência que o homem tem dela quando é artista. É uma *transposição* porque entre os sentimentos, as sensações, as ideias *vividas* e a sua expressão formal há uma verdadeira transição (...) De modo que um artista recebe a vida como é, e devolve-a como ela lhe é» (Apud Guimarães, 1982: 81). Parece-nos que cada um dos dois escritores, consciente desta «transposição», pretende diluir a subjetividade que acompanha este mesmo processo, devolvendo a vida como ela lhes é, num espelhamento plural e diversificado. Vale a pena, segundo julgamos, atentar de novo nos versos do poema «Passagem das Horas»:

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo. (Campos, 2002: 196)

Efetivamente, julgamos reconhecer este mesmo propósito na escrita de Lobo Antunes, que, tal como Pessoa, a fim de poder cumprir este objetivo, procura captar sensações e pontos de vista provenientes de fontes diversas, intersetando-os e dotando-os de um movimento tão rápido quanto o da captação pela mente. Surge, então, no texto antuniano, um dinamismo acentuado decorrente do movimento, marcado por um ritmo entrecortado, proveniente da fusão de planos e sensações.

Como é sabido, os textos pessoanos têm a marca da fragmentação, decorrente da cisão do «eu», contrapondo incessantemente o dentro e o fora, o perto e o longe, o real e o sonhado, o presente e o passado, fragmentação esta que parece ditada pela busca incessante de tudo em todo o lado, num questionamento permanente: «Ou somos, todos os Eu que estive aqui ou estiveram,/ Uma série de contas-entes ligadas por um fio-memória,/ Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?» (Campos, 2002: 301). Por seu turno, e

ainda a título exemplificativo, a «Ode Marítima», de Álvaro de Campos, (*Ibid.*: 107-142) assenta numa estrutura dicotómica, num ritmo balanceado entre pólos opostos: o dentro e o fora («E vós ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho!/ Componde fora de mim a minha vida interior!») (*Ibid.*: 113); o entrar e o sair («Os navios que entram a barra,/ Os navios que saem dos portos») (*Ibid.*: 112), numa profusão de emoções que se interpenetram em jogos de oposições («Uma névoa de sentimentos de tristeza/ que brilha ao sol das minhas angústias relvadas») (*Ibid.*: 108). Neste longo poema, transbordante de vitalismo e sensibilidade, irrompem variadíssimos temas que se sucedem a um ritmo vertiginoso e nele sobressai, como refere Manuel G. Simões, «uma enorme capacidade de desenvolvimento através da interposição de planos: espaço (longe/perto), tempo (passado/presente), existencial (realidade/sonho-fuga), psicológico (desejo/apatia), dinâmico (movimento/imobilidade)» (Simões, 2011: 106). O poema em destaque reflete dinamismo, interseção e polifonia e estabelece, como salienta Manuel Gaspar Simões, «uma ruptura com a tradição e empreende a introdução da poesia «moderna» na área portuguesa, alinhando-a com a vanguarda poética europeia» (*Ibid.*: 106), como que simbolizando o papel tutelar que a poética pessoana viria a desempenhar na construção do romance português contemporâneo.³⁷

Em Lobo Antunes, as marcas do interseccionismo são bem evidentes no seu estilo de narrar, como já expusemos anteriormente. Todavia, centremo-nos no romance em análise – *Sóbolos rios que vão* – e tomemos como referência o seguinte extrato:

a cozinheira igual, que intrigante a memória, a tirar-lhe uma caixa onde pulavam sons
- Se brinca com os fósforos faz chichi na cama
no quarto da cozinheira uma boneca com uma pupila apenas e as botas de acompanhar
os enterros cheias de quilómetros de desditas, se calhar ele um único olho também porque
metade do tecto impreciso, perguntou como se chamava a boneca e a cozinheira

³⁷ A este propósito, apresentamos, apenas, alguns exemplos que consideramos significativos, para não nos desviarmos do objeto do nosso estudo. Referimos o romance «Até ao fim» de Vergílio Ferreira (2009), onde se regista uma aposta no cruzamento de planos, de tempos, de espaços, de entradas e saídas de personagens em tempos insuspeitados, entrecortados, o que impregna a narrativa de um caráter fragmentado e de uma permanente imprevisibilidade. O narrador autodiegético, através do fenómeno da presentificação, conta episódios passados, misturando-os intrinsecamente com acontecimentos do presente. Numa malha textual fragmentada, toda uma vida aparece encaixada por fragmentos que se interseccionam numa noite. Exemplificando, ainda, verificamos que a técnica interseccionista também atravessa algumas páginas do romance *O Delfim* de José Cardoso Pires (para aprofundamento desta referência, consulte-se a obra de Ana Paula Arnaut - *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo* (Arnaud, 2002: 115-116).

- Aos domingos Aurélia nos outros dias Suzete

o enfermeiro mudou-lhe a posição e deu por um joelho emagrecido e uma compressa na barriga feita para um homem maior que o seu tamanho e portanto não o Antoninho que continua na vila à mercê das gralhas que lhe berravam em cima, decidiu

- Este joelho não é meu

e no entanto dobrava-o, o enfermeiro dava-lhe sumo num copo

- Eu seguro senhor Antunes (Antunes, 2010: 74).

Note-se como, nesta passagem, as falas, ao intersetarem a narração, ocasionam a fragmentação dos tempos: a primeira voz da cozinheira («- Se brinca com os fósforos faz chichi na cama») transporta o protagonista para a infância; seguidamente, a voz do narrador («O enfermeiro mudou-lhe a posição») devolve-o à enfermaria. Todavia, regressando o Antoninho novamente à vila, é a voz das gralhas que o faz regressar ao corpo do presente que não reconhece como seu («- Este joelho não é meu»), denotando irreconhecimento identitário. De novo, uma outra voz, a do enfermeiro, trá-lo para o presente de enunciação, o hospital: «- Eu seguro senhor Antunes». Afigura-se-nos assaz significativo o facto de a boneca, também ela, refletir a cisão do eu, apresentando uma dupla identidade («Aos domingos Aurélia nos outros dias Suzete»), numa sugestão heteronímica de previsível ascendência pessoal. Podemos, ainda, constatar que a rutura na estrutura da frase acompanha a fragmentação dos tempos, formando um corpo textual fracionado e desarticulado.

Num outro momento, a voz de uma cara que se dobrava sobre o protagonista («- Começa a dar por nós» (Antunes, 2010: 37)) trouxe-o de Nelas para o hospital, onde observou as linhas no ecrã de um aparelho; contudo, uma outra voz, a do Virgílio, voltando-se para trás na carroça («- Chegámos menino» (*Ibid.*: 37)), reconduziu-o ao passado, a Nelas, e a fusão do espaço (Lisboa/Mondego) e dos objetos fê-lo sentir o ouriço do cancro fundido nas vísceras, o qual, transformando o narrador numa presa da doença, possibilitou o seu outramento em coelho: «Sou um coelho meu Deus» (*Ibid.*: 38). Mais uma vez, a voz do narrador conduz a diegese ao hospital e a fala do médico do pingo no sapato faz emergir momentaneamente este espaço. Atentemos na passagem utilizada como amostra:

- Começa a dar por nós

e não dava pela cara mas dava por um aparelho onde avançavam linhas num traçado monótono, ele nem sequer uma forma, linhas que atingiam o limite do ecrã e recomeçavam sem fim, apeteceu-lhe dizer como a mãe

- Se falares sei quem és

e desta feita um sopro, um cochicho, um punhado de cartilagens, órgãos que despertavam cada qual com a sua alma e o seu timbre próprios, um músculo a contrair-se e era o braço inteiro sem que lhe fosse claro que um braço, o Virgílio voltando-se para trás na carroça

- Chegámos menino

não com palavras, formas de palavras e as árvores e o céu, as batatas magoavam-no, a cozinheira recolhia nozes na saia mas faltavam-lhe o avô com o jornal e o perfume, não cheiro, as batatas cheiro e os eucaliptos perfume e portanto não se encontrava na casa dos verões, em agosto, estava em Lisboa onde o Mondego não nasce nem penedos e líquenes, nascem ouriços e não sentia os espinhos apesar de saber que continuavam consigo emboscados nas vísceras na tensão das raposas e ele convencido que um salto, presas, unhas

- Sou um coelho meu Deus

o médico do pingo no sapato ou antes o médico que não sabia se pingo no sapato porque começava a partir da cintura

- Não fale (*Ibid.*: 37-38).

Por vezes, não deparamos, na obra antuniana, com uma cisão de tempos surgindo de forma alternada na teia da narrativa, mas antes com uma mescla simultânea de tempos que decorre do movimento pendular entre o passado e o presente (entre a casa/vila de Nelas e o hospital) e de um cruzamento de planos plasmado na fusão interseccionista de tempos e de espaços, gerando assim um terceiro tempo (passado-presente) e um terceiro espaço (Nelas-hospital):

-Sinto-me bem

para que o deixassem a medir-se e sentia-se bem, decidiu se calhar curei-me sem acreditar que se tivesse curado e a indignidade da doença ofendeu-o, os homens da serra mal uma febre ou isso sepultavam-se vivos, quer dizer cavavam um buraco, estendiam-se no fundo e ficavam a olhar quem lhes lançava os torrões, talvez o Virgílio tivesse razão, apenas defuntos nas fragas e as luzes no escuro o que sobeja das aldeias desertas, devido à ausência de janelas não sabia se a chuva continuava lá fora, o mês ainda março e qual o ano em que estava visto que um tempo contínuo onde lembranças não dele, das criaturas

das restantes camas como se calhar as suas lembranças nos outros parentes que não conhecia, um fulano a entregar-lhe um cestinho de peros (*Ibid.*:39-40).

Como facilmente se constata, neste extrato os fios dos dois tempos e dos dois espaços aparecem indistintamente entrelaçados, formando uma teia quase indestrinçável. Julgamos, também, ser digna de nota a sugestão da porosidade das lembranças de uns nos outros, numa verdadeira comunhão do eu com os outros, de cariz marcadamente pessoano. Deste modo, neste estilo estilizado de narrar, não raras vezes a entrada insuspeitada das falas origina cortes e ruturas no discurso, produzindo a interseção de modos de representação discursiva, como ilustra o exemplo que a seguir apresentamos:

- Artur
a notar que se enganava e a atirar o cestinho
- Desculpe
a insistir, arrependido, que aceitasse uma fruta
- Faço questão
esfregando-a na manga a melhorar as cores
- O meu cunhado não se importa fique com o pêro
a mãe a insistir com o tio
- A sério que não ouves?
explicando-lhe o gato e o tio a duvidar
- Faz barulho com o rabo? (*Ibid.*: 40)

Numa busca constante de compreensão da situação e do sentido para a vida presente, o sujeito hospitalizado, «sem realizar o que lhe acontecera nem de onde tinha voltado, entrava e saía do corpo num vapor de memórias truncadas» (*Ibid.*: 38). Ora, este movimento sucessivo de entrada e saída do corpo, numa tentativa de compreensão de si e da vida, é também uma das marcas indeléveis do intersecionismo pessoano, tal como ilustram diversos poemas de Pessoa («Componde fora de mim a minha vida interior!» (Campos, 2002: 113)), atitude esta alicerçada no reconhecimento de que «o real objectivo, a coisa vista de fora, seria o padrão da verdade» (Coelho, 2007: 123). Deste modo, a narrativa apresenta-se como um jogo de interseções de vários níveis simultâneos da realidade: a interior e a exterior, a objetiva e a subjetiva, o sonho e a realidade, o presente e o passado, o eu e o(s) outro(s). O texto aparece-nos, assim, como uma tela de imagens em

constante movimento, projetadas simultaneamente e a um ritmo de tal modo alucinante que, por vezes, se sobrepõem e se fundem.

Do exposto, podemos constatar que um coro de vozes dispersas que se entrecruzam, originando a fragmentação de planos, a fusão de tempos e de espaços, conduz a narrativa a um fracionamento de pontos de vista, o qual, por sua vez, espelha a ideia da relatividade da história, história esta que se mostra diferente consoante a perspetiva da personagem que a filtra, ilustrando, por isso, o estilhaçamento do conceito de verdade absoluta (cf. Seixo, 2008: 421). Também nos parece irrefutável o reconhecimento da sombra pessoana obstinadamente insinuada nas malhas dos textos antunianos, os quais, ao proporem justamente a criação de um novo paradigma da arte de narrar, não podem rejeitar, no fundo, o peso desse legado.

Capítulo III

Sóbolos rios que vão: incisões oblíquas

1- *Sóbolos rios que vão* e “Redondilhas de Babel e Sião”: confluências

António Lobo Antunes já nos habituou à singularidade dos títulos dos seus textos, que, em nosso entender, parecem sugerir o estabelecimento de um pacto com a imprevisibilidade da escrita e começam por nos reter nos labirintos da sua decifração. O título do romance em apreço - *Sóbolos rios que vão*³⁸ - também não foge à regra e convidamos a uma viagem *Super Flumina*³⁹, sobre os rios camonianos e antunianos, num trajeto que vai das «Redondilhas de Babel e Sião» a *Sóbolos rios que vão*, de Camões a Lobo Antunes, para recolhermos dados que nos permitam estabelecer um diálogo mais rico com o texto narrativo e, por conseguinte, potenciador de leituras diversificadas. Desta forma, sem pretendermos proceder exaustivamente a uma análise comparativa dos dois textos, procuraremos, apenas, identificar alguns pontos de contacto entre os mesmos. Assim, iniciada a viagem da leitura de *Sóbolos rios que vão*, «por Babilónia m’achei» (Camões, 1980: 273), quer dizer, por Babilónia nos achámos, junto a um eu poético que, metaforicamente exilado, vivendo a amarga experiência da vida presente, chorava «as

³⁸ «Sóbolos rios que vão» é o primeiro verso das «Redondilhas de Babel e Sião», de Luís Vaz de Camões, nas quais o poeta glosa o salmo 136, atribuído a David. (Cf. Ferreira, s/d: 326).

³⁹ Maria Ema Tarracha Ferreira salienta que o primeiro verso desta composição aparece com a forma «Sobre os rios» na 1ª edição, mas surge a expressão “Sóbolos rios» na 2ª. (Cf. Ferreira, s/d: 326). Acrescenta, ainda, que «Super Flumina Babylonis» são as «palavras iniciais do Salmo 136, atribuído a David e inspirado numa situação histórica: no cativo de Babilónia, os Judeus choram o tempo em que viveram na pátria, Sião ou Jerusalém. Sobre este salmo, Camões compôs a poesia mais representativa da sua obra lírica: compara-se metaforicamente ao povo judeu, exilado em Babilónia, mas dá uma interpretação psicológica aos símbolos bíblicos» (Ferreira, s/d: 326). *Super Flumina Babylonis* é também o título de um conto de Jorge de Sena em que o autor se dedica à interpretação das redondilhas camonianas e à discorrência sobre a organização mental que teria precedido a sua escrita. Segundo Manuel G. Simões, «a ficção baseia-se, porém, em documentos inspiradores, o mais importante dos quais é o texto de Pedro de Mariz (1551-1615), que constitui a primeira biografia de Camões, impresso na edição de *Os Lusíadas* de 1613 e reproduzido, com adaptações, na *Segunda Parte das Rimas*, de 1616» (Simões, 2011: 35-36). Ainda de acordo com o autor citado, «na reconstrução da atmosfera que teria conduzido ao momento da criação poética, Camões é pois visto por Jorge de Sena “envelhecido e doente” (p. 180), a quem a vida destruíra” (p. 180), “alquebrado e impotente” (p. 182), “muito acabado” (p. 190), farrapo imundo que era agora” (p. 184). A tão grande abatimento físico corresponde um não menor esgotamento anímico» (*Ibid.*: 36).

lembranças de Sião» (*Ibid.*: 273), de tempos idos e, na corrente do rio da memória, as «cousas ausentes» (*Ibid.*: 273) fluíam com tamanha nitidez que se tornavam presentes. Continuando o curso de *Sóbolos rios que vão*, num hospital de Lisboa nos achámos, na presença de um protagonista que, vivenciando o doloroso alojamento de um «ouriço de um castanheiro dantes à entrada do quintal e hoje no interior de si a que o médico chamava cancro» (Antunes, 2010: 11), trazia até ao quarto onde se encontrava as recordações de locais e tempos passados, com tal veemência que, da janela do hospital, o que via era «o comboio a seguir aos pinheiros, casas, mais pinheiros e a serra» (*Ibid.*: 11) da sua infância e adolescência e, «estendido na maca à saída do exame» (*Ibid.*: 11), não eram os tradicionais odores hospitalares que o envolviam, mas «o cheiro das compotas na despensa» (*Ibid.*: 11), que ele não queria deixar sumir, pedindo: «- Fica comigo cheiro» (*Ibid.*: 13).

Neste sentido, em paralelismo com o eu poético camoniano que, num movimento bipolar, se deslocava da Babilónia, local de desterro e de sofrimento, a Sião, «pátria» da felicidade terrena vivida na mocidade (Cf. Ferreira, s/d: 33), o protagonista antuniano, em constantes movimentos pendulares, movia-se entre o hospital de Lisboa e Nelas, entre o presente e o passado. Em trajetos repetidos no rio da memória, ora da foz para a nascente do Mondego ora, ao invés, descendo com o rio, trazia até ao seu exílio (o compartimento hospitalar) a pátria da sua infância (Nelas) e as pessoas que a povoavam, criando, deste modo, um porto seguro, o galho onde poisava o «pássaro do seu medo» (Antunes, 2010: 11) e se abrigava enquanto a morte o cercava, sentindo-se protegido, pois «a morte não o apanhava no interior da música porque as gotas o escondiam como escondiam os castanheiros e a casa disfarçada na hera» (*Ibid.*: 19), com as copas dos áceres a garantirem-lhe: «- Estás vivo» (*Ibid.*: 42). Da mesma forma que Babilónia – «o mal presente» camoniano (Camões, 1980: 273) – fazia despoletar as lembranças do passado, servindo ao eu poético de mote de reflexão sobre a mudança do tempo e o «desconcerto do mundo»⁴⁰,

⁴⁰ Transcrevemos alguns versos do poema «Sobre os rios que vão» que referem essa mudança: «E vi que todos os danos/ se causavam das mudanças/ e as mudanças dos anos;/ onde vi quantos enganar/ faz o tempo às esperanças./ Ali vi o maior bem/ quão pouco espaço que dura,/ o mal quão depressa vem,/ e quão triste estado tem/ quem se fia da ventura./ Vi aquilo que mais val,/ que então se entende melhor/ quanto mais perdido for;/ vi o bem suceder mal,/ e o mal, muito pior.» (Camões, 1980: 273-274). Recordamos também a esparsa camoniana ao desconcerto do mundo: «Ao desconcerto do mundo/ Os bons vi sempre passar/no mundo graves tormentos;/ e para mais m'espantar,/ os maus vi sempre nadar/ em mar de contentamentos./ Cuidando alcançar assim/ o bem tão mal ordenado,/ fui mau; mas fui castigado./ Assim que só para mim/ anda o mundo concertado» (*Ibid.*: 260).

impulsionando-o a atitudes de caráter platónico e místico⁴¹, também a catástrofe da súbita doença, no hospital, desencadeava no Sr. Antunes recordações de tempos pretéritos mais felizes, os da infância e da adolescência, que serviam de esteio a dilucidações sobre a (sua) condição humana, a construção da sua identidade e os seus medos, ou seja, serviam, no fundo, de contraponto eufórico (mitigando o seu sofrimento) a um presente carregado de notações disfóricas. No entanto, é possível vislumbrar uma certa dissemelhança no tocante ao recurso ao passado entre os dois escritores em confronto, pois, com Ana Paula Arnaut, consideramos que, se «em Camões as memórias recuperadas contribuem para o ensombramento do seu mundo interior, em António Lobo Antunes, pelo contrário, elas parecem ser, apesar de algumas notas dissonantes, aquilo que o consola e tranquiliza» (Arnaut, 2011b: 392). Ainda na mesma linha de análise comparativa, se Camões encontra na religião uma via de expiação do sofrimento⁴², o mesmo não acontece com o eu do romance *Sóbolos rios que vão*, que não descobre na religiosidade um alívio para os males da vida (Cf. *Ibid.*: 391). Excetuando casuais invocações a Deus resultantes da utilização maquinal de algumas expressões,⁴³ as referências a entidades divinas estão, no romance de António Lobo Antunes, impregnadas de mordacidade, sobrançeria e ironia.⁴⁴ Portanto, face

⁴¹ Note-se o caráter platónico e místico que emerge dos seguintes versos: «Ouça-me o pastor e o Rei,/ retumbe este acento santo,/ mova-se no mundo espanto,/ que do que já mal cantei/ a palinódia já canto./ A vós só me quero ir,/ Senhor e grão capitão/ da alta torre de Sião,/ à qual não posso subir/ se me vós não dais a mão.» (Camões, 1980: 282). Segundo Maria Vitalina Leal de Matos, em anotações à *Lírica de Luís de Camões*, a Palinódia corresponde a um «canto de sentido contrário ao anterior», «à semelhança do que sucede no diálogo Fedro de Platão, onde surgem vários hinos sobre o amor, um deles palinódico, de sentido contrário ao anterior» (Camões, 2012: 113).

⁴² Atente-se, a título exemplificativo, nos versos 251 a 260: «Fique logo pendurada / a fruta com que tangi, / ó Hierusalém sagrada, / e toque a lira dourada / para só cantar de ti! / Não cativo e ferrolhado / na Babilónia infernal; / mas dos vícios desatado, / e cá desta a ti levado, / Pátria minha natural» (Camões, 1980: 281). Conforme as notas de Maria de Lurdes Saraiva, citada por Ana Paula Arnaut, «até ao verso 200, Sião é a felicidade passada, um tempo psicológico irremediavelmente perdido, e está ligado ao amor de uma mulher, que foi a causa do canto do Poeta (vv. 109-110 e 114-115). A partir do verso 201, “confissão de fé em Deus, único valor que reconhece”, Sião é a «terra da glória», a vida eterna junto de Deus; e Babilónia é o mundo terreno, o amor profano, a vida humana» (Apud Arnaut, 2011b: 391).

⁴³ Ana Paula Arnaut sublinha esta ideia no artigo «*Sóbolos rios que vão* de António Lobo Antunes: Quando as semelhanças não podem ser coincidências» (Arnaut, 2011b: 385-394). Eis alguns exemplos: «meu Deus como tudo se repete» (Antunes, 2010: 13); «Deus queira que ainda hoje o escorrega» (*Ibid.*: 53); «e tudo tão parado meu Deus, nem o rabo do gato se escutava» (*Ibid.*:141).

⁴⁴ Em *Sóbolos rios que vão*, podemos verificar que as referências a entidades divinas transbordam de mordacidade quando, perante a constatação de tanta desgraça humana, o sujeito comenta que «chega a duvidar-se que Deus existe e se existe não se preocupa» (Antunes, 2010: 198), «está na Austrália ou na China, não aqui» (*Ibid.*:78). As alusões a Deus fazem ainda prova de alguma sobrançeria do sujeito enunciador em relação à esfera do divino («e o pai direito sem cerimónias com Deus, na altura da Elevação

a este descrédito no valor divino, o protagonista antuniano parece encontrar alívio para o sofrimento na memória do passado, no virtuosismo de tempos longínquos e, por isso, traz a infância que lhe pertence para o hospital (Cf. Antunes, 2010: 40), abrigando-se nela, no interior da música e nos castanheiros que a povoam. A evocação do passado protege-o da morte (Cf. *Ibid.*: 19) e, assim, o sujeito encontra conforto para a dor nas memórias da ternura da mãe, lembrando momentos em que adormecia ao seu colo («não lhe apetecia ser ele, apetecia-lhe fazer parte daquele pescoço, daqueles braços, da nuca que a sua palma agarrava» (*Ibid.*: 181)), colo este que a personagem bem gostaria de trazer para o hospital: «sentir as rendas e o pescoço da mãe na almofada do hospital» (*Ibid.*: 183).

A figura constante da mãe, que a força do rio da memória permanentemente convoca e presentifica, ajuda-o a dissipar os temores que o invadem, pois vê no «peito dela o sítio onde ancorar o seu medo do mundo» (*Ibid.*: 191) e, deste modo, sobre os rios, já a caminho da foz, é no canto da mãe que busca segurança, serenidade, enrolando-se-lhe nas pernas para a ouvir cantar (*Ibid.*: 199). Embora de cariz diversificado e de uma movência imprevisível, são sempre as recordações da infância que, interseccionando o presente, o tranquilizam e lhe injetam alguma alegria («e neste momento lembrei-me dos comboios e sorri, haja alguma coisa na vida que me faça sorrir» (*Ibid.*: 183)) ou o salvam de perigos iminentes, dos precipícios da vida («e eu satisfeito por o passado continuar a existir salvando-me da ravina do colchão» (*Ibid.*: 175)), permitindo-lhe, até, evadir-se do fantasma da morte: «flutuava no quarto entre Lisboa e a serra com um bando de corvos a escaparem aos gritos, os tubos não me atavam, os fios dos ecrãs não me prendiam e a morte impossível» (*Ibid.*: 176). Efetivamente, a presença do passado assume um carácter tão imprescindível, tão vital que impele o narrador de primeira pessoa a questionar, lembrando os comboios da sua infância em Nelas, «como se respira sem comboios senhor Liberto conte-me» (*Ibid.*: 191).

Ora, assim como no poema camoniano as lembranças do passado fluem pelos rios da Babilónia até ao local de exílio, também no romance antuniano as iterativas viagens à

não baixava a cabeça, fixava a hóstia de igual para igual» (*Ibid.*: 45)), até mesmo de explícitas acusações ao ódio de Deus («sobre o crucifixo a odiar-nos porque nascemos e morremos sob o ódio de Deus» (*Ibid.*: 30)), denotando ironia acutilante, ao lobrigar, nos eucaliptos, «anjos enviados por Deus para nos conferirem os erros» (*Ibid.*: 103). Parece-nos ainda pertinente referir que António Lobo Antunes, não se assumindo ateu, por vezes, prefere deslocar o seu ceticismo para o lugar de Deus, como admite em entrevista concedida a Maria Augusta Silva: «Sou um homem religioso. Há um provérbio húngaro muito velho que diz “Na cova do lobo não há ateus”. O nosso problema é se Deus acreditará em nós» (Apud Silva, 2008: 454).

infância se realizam através dos rios que metaforicamente constituem o Mondego, revestido, aqui, de um simbolismo vital, visto ser a única via de saída do sujeito exilado. Imobilizado numa cama, só o rio lhe permite essa fuga ao longo de toda a permanência no hospital, ora recém-nascido, sob a forma de «três quilos e duzentas que embrulham em linho e ele a ir sobre os rios» (*Ibid.*: 194), ora outrando-se em «senhor Antunes sobre os rios a caminho da foz» (*Ibid.*: 199), em constantes trajetos de ida e volta, dado que «a nascente do Mondego ia e vinha» (*Ibid.*: 188). Deste modo, em consonância com as ideias apresentadas por Maria Alzira Seixo no seu artigo «“Os rios de Lobo Antunes” [*Sóbolos rios que vão*]» (Seixo, 2011: 467-470), somos de opinião que o rio, nesta narrativa de Lobo Antunes, é utilizado como um meio de comunicar um percurso de vida, com destaque para determinadas situações, locais ou pessoas, salientando-se a tutela do pai, junto à nascente, e a visão protetora da mãe e também consideramos que a recordação da nascente do Mondego frequentemente convocada no espírito do narrador «vem sempre afirmar a Vida ante a iminência da Morte que espreita e atemoriza» (Seixo, 2011: 468). No tocante à tensão emocional que acompanha os textos, salientamos que, se nas redondilhas de Camões se regista «uma mudança de tom na expressão poética: ao tom melancólico da primeira sucede a serenidade própria da ascese, que caracteriza este segundo momento» (Ferreira, s/d: 334), no romance de António Lobo Antunes também se regista uma passagem da agitação, que contamina a maior parte da permanência hospitalar do sujeito, para a aceitação da doença e da efemeridade da vida, na parte final do romance.

Podemos, ainda, identificar uma certa convergência, a nível da presença constante e da função do canto, no que concerne aos seus efeitos terapêuticos, entre a primeira parte das «Redondilhas de Babel e Sião», de carácter amoroso e profano⁴⁵, e o romance *Sóbolos rios que vão*. Nos versos 131-140 das «Redondilhas» (Cf. Camões, 1980: 277), deparamos com a exposição dos efeitos benéficos do canto, em sucessivas anáforas ilustradoras de situações em que o canto mitiga a dor, ilude o cansaço e refreia o medo, palavras estas que, em certo momento, também encontram eco no romance em análise, podendo apresentar-se,

⁴⁵ De acordo com Maria de Lurdes Saraiva, «até ao verso 200, Sião é a felicidade passada, um tempo psicológico irremediavelmente perdido, e está ligado ao amor de uma mulher, que foi a causa do canto do poeta (v. 109-110 e 114-115). A partir do verso 201, Sião é a “terra da glória”, a vida eterna junto de Deus; (...) O seu cantar muda então completamente de inflexão: aos cantares de amor profano seguem-se versos de amor divino. A 2ª parte do poema é a palinódia (v. 275) não só da 1ª, mas de toda a anterior obra poética consagrada aos amores do mundo» (Camões, 1980: 285).

a título de exemplo, a serenidade que invadia o protagonista da narrativa sempre que lembrava «a mãe sentada à máquina de costura a cantar e ao ouvi-la a dor adormecida e o coração tranquilo» (Antunes, 2012: 166). Relativamente a este aspeto, o sujeito recordava ainda que, enquanto a mãe ajeitava a máquina de costura, ele se lhe enrolava nas pernas «para a ouvir cantar» (*Ibid.*: 199). Na segunda parte do poema camoniano, de cariz místico e platónico, o canto desloca-se do profano para o divino, estando unicamente ao serviço do sagrado, embora continue ainda a exercer uma função pacificadora⁴⁶. A «Fruta» camoniana que, tangendo, fazia vir os montes e subir as águas e, numa velada alusão ao mito de Orfeu, atraía as lembranças do passado consubstanciadas na natureza,⁴⁷ talvez encontre ressonância na harpa da dona Irene que, na narrativa antuniana, acompanhava a personagem principal em segredo, trazendo-lhe à lembrança cenas da sua infância. Repetidamente, a harpa da dona Irene tangia nas malhas do romance e, imbuída do mesmo poder encantatório da «Fruta» camoniana, «rompia a surdez» (Antunes, 2010: 29) do protagonista e trazia-lhe à lembrança o «senhor vigário então novo cantando em latim e as velhas durante a missa» (*Ibid.*: 28). Surgindo ainda em acordes de vitalidade, transformava-se a mesma harpa «num jorro de gotas que desciam sobre ele» (*Ibid.*: 19), resgatava-o da morte (qual Orfeu libertando Eurídice) e dava-lhe alegria, pois «a morte não o apanhava no interior da música» (*Ibid.*: 19). Detentora do mesmo fascínio do som da «fruta», a «música da harpa cercada de aparelhos, radiografias e instrumentos cromados» (*Ibid.*: 28) trazia até ao hospital de Lisboa (onde o sujeito estava internado) «o sítio onde nasce o Mondego» (*Ibid.*: 28), «o relento das tranças de cebola» (*Ibid.*: 28), o sacristão que «aferrolhava a porta» (*Ibid.*: 28), o «avô no bojo do silêncio» (*Ibid.*: 28), as «tábuas da carroça» (*Ibid.*: 28) e uma série interminável de personagens, sítios e episódios do passado que suavizavam as vivências do presente.

Reconhece-se, também, uma certa afinidade na rejeição do alívio da dor, entre o texto camoniano e o romance de António Lobo Antunes, embora os motivos determinantes para essa atitude sejam divergentes. No poema de Camões, segundo Maria de Lurdes Saraiva, renuncia-se à poética confessional que procura alívio no desabafo apassivante, na

⁴⁶ Na segunda parte do poema, o canto ergue-se em louvor do divino («ó Hierusalém sagrada,/ e tome a lira dourada,/ para só cantar de ti!» (Camões, 1980: 281)), mas continua a assumir um carácter pacificador («E tomando já na mão; a lira santa e capaz/ doutra mais alta invenção,/ cale-se esta confusão,/ cante-se a visão da paz» (Apud *ibid.*:281)) ou de exaltação de valores contrários: «que do que já mal cantei/ a palinódia já canto» (Apud *ibid.*: 282).

⁴⁷ Recordem-se os versos que referem essa situação: «Fruta minha que, tangendo,/ os montes fazíeis vir/ para onde estáveis, correndo;/ e as águas, que iam decendo,/ tornavam logo a subir:» (Camões, 1980: 275).

convicção de que importa manter o estado de inquietude que ateia a ação transformadora, libertadora, o «voo» (Cf. Camões, 2012: 49-50), atitude esta visível no sujeito poético que rejeita o alívio dado pela poesia e prefere sofrer⁴⁸. No narrador de *Sóbolos rios que vão*, que oscila entre a primeira e a terceira pessoas, também se verifica a necessidade imperiosa da dor, não como mola impulsionadora da ação, mas como indício de vitalidade. Desta forma, durante a permanência hospitalar, a viagem dicotómica entre o presente e o passado é pontuada pela busca incessante da dor como prova imprescindível de vida («a dor que perdeu fazia-lhe falta» (Antunes, 2010: 192)), pela solicitação da sua presença («Dêem-me a minha dor/ e recusavam-lhe a dignidade da dor» (*Ibid.*: 192)) e pelo agradecimento do seu regresso: «a dor regressou e instalou-se na cintura (...) e todavia sinto-me agradecido de a ter» (*Ibid.*: 178).

Prosseguindo a abordagem comparativa dos dois textos, e apesar da distinta matéria genológica que lhes subjaz, é possível identificarmos uma visível semelhança no âmbito da sua construção arquitetónica, uma vez que ambos assentam numa estrutura dicotómica (Babilónia/Sião; Hospital de Lisboa/Nelas; presente/passado; vida/morte; felicidade/angústia), simbolizada por um ritmo discursivo marcado por uma certa cadência pendular, oscilando continuamente entre dois tempos, dois espaços e dois estados de espírito. Contudo, enquanto que os tempos e os espaços nas «Redondilhas de Babel e Sião» surgem perfeitamente delineados, esta simetria nem sempre acontece em *Sóbolos rios que vão* onde, por vezes, os movimentos entre os dois lados são tão rápidos, tão penetrantes e o diálogo entre os dois tempos tão constante, que o passado lembrado e o presente vivido nos aparecem «pessoalmente» interseccionados, dando origem a um tempo/espaço fundido (Cf. Arnaut, 2011b: 388) em que o narrador, utilizando a primeira pessoa do plural, afirma:

não estamos no hospital em Lisboa, estamos perto do sítio onde nasce o Mondego, não é março, não chove, repare na música da harpa cercada de aparelhos, radiografias e instrumentos cromados, não sente o relento das tranças de cebola na cozinha doutor e as lagartixas de sílex, aqui não se pensa, dura-se até que o sino chame e o cemitério se feche, o sacristão aferrolhava a porta e a chave entortando-se no oxigénio a girar (Antunes, 2010: 28).

⁴⁸ Vejam-se os versos que contêm essa ideia: «- Como poderá cantar/ quem em choro banho'o peito?/ Porque se quem trabalhar/ canta por menos cansar./ eu só descansos enjeito» (Camões, 1980: 277).

Note-se como, no exemplo supra citado, a música da harpa se mescla com os aparelhos do hospital, os quais por momentos parecem diluir-se na nascente do Mondego onde irrompem, simultaneamente, pessoas de espaços e tempos diferentes (o doutor, o sacristão). Julgamos, também, merecedor de destaque o modo como a fala interseta a narração («repare na música da harpa cercada de aparelhos, radiografias e instrumentos cromados, não sente o relento das tranças de cebola na cozinha doutor e as lagartixas de sílex»), sem ser indicada por qualquer sinal de pontuação ou verbo introdutor, completamente fundida na narrativa, reforçando a interseção de planos que se verifica, nesta passagem, a vários níveis, como se de um mosaico interseccionista se tratasse. Esta estratégia dota, ainda, o discurso de um tom coloquial, oralizante e aproximativo do recetor.

Na sequência de uma análise global orientada por um olhar dicotómico, constatamos que os textos comparados, dando provas de mais um ponto comum, se revestem de uma assombrosa singeleza estética e de uma aparente simplicidade textual. De facto, partilhamos inteiramente a opinião de Maria Vitalina Leal de Matos quando, relativamente às «Redondilhas de Babel e Sião», a ensaísta admite o distanciamento entre este poema e a restante obra camoniana devido a «uma certa *secura*, um esquematismo predominante» (Matos, 1980: 24). Sobre este assunto, a autora esclarece ainda que

a beleza prodigiosa deste texto camoniano não se capta numa leitura fluente mas apenas na visão global: só ela permite apreender um ritmo que não é audível, conjugar as partes das imagens que se dispõem ao longo dos versos e perceber a sua função, tomar consciência da consonância sinfónica dos vários elementos que interferem na composição (o salmo; o soneto de Bóscan; o diálogo platónico; as bem-aventuranças; a lei de Talião); em suma, o efeito só pode ser abrangido numa visão de conjunto e por via intelectual (*Ibid.*: 25).

Trata-se, pois, de uma poética que não é apreensível ao nível dos sentidos e que exige uma leitura para além do visível, visto que o poema, rescendente de filosofia platónica, procura fidelizar a linguagem à mensagem transmitida, esvaziando-a da beleza vã das palavras e das imagens, das realidades sensíveis, povoando o texto de ideias

provenientes do mundo inteligível (Cf. *ibid.*: 25), requerendo, também, do leitor «uma atitude de despreendimento das aparências e de busca do inteligível» (*Ibid.*: 28).⁴⁹

À semelhança do poema, a narrativa de Lobo Antunes também desvela um notório «despojamento estético» (Arnaut, 2011b: 386), uma escrita desbastada até ao osso, liberta de gordura (Cf. Gomes, 2008: 436), depurada, limpa de folhas, entulho, lama (Cf. Silva, 2008b: 310), ou seja, despida de advérbios, adjetivos, do acessório. Também aqui, a exuberância verbal e a imponência estilística (aspetos do foro da beleza sensível) são preteridos em prol do silêncio, da parcimónia verbal (vetores do mundo inteligível), o que exige uma leitura dos vazios do texto, das ausências, das fragmentações do discurso e das suspensões da frase, requerendo, simultaneamente, do leitor uma penetrante capacidade de análise e reflexão, bem como constantes viagens ao mundo inteligível, mobilizadoras de «potência de entendimento possível» (Lourenço, 2002: 62)⁵⁰. Esta arquitetura textual parece-nos estar em consonância com o desejo frequentemente manifestado por Lobo Antunes de que o leitor seja também escritor dos seus livros, estabelecendo diálogo com eles e partilhando da voz narrativa, até porque ao defender que os seus romances não são polifónicos, sendo sempre a mesma voz que fala, confessa que «gostaria que fosse também a voz interior do leitor» (Apud Silva, 2008: 454).

Desta forma, releva da escrita antuniana um entendimento do papel do leitor muito próximo do exposto por Wolfgang Iser em *L'acte de lecture* (1976), quando este autor considera que as disjunções criadas pelos vazios do texto ativam o processo de representação na consciência do leitor, impelindo-o a preencher as lacunas com imagens mentais (Cf. Iser, 1976: 337), a combinar os esquemas que se encaixam, se opõem, se compensam ou se fragmentam, decorrendo do exposto que a imaginação do leitor será tanto mais produtiva e a sua atitude tanto mais participativa quanto maior for o número de vazios no texto (Cf. *ibid.*: 324). Identifica-se, pois, no autor de *Sóbolos rios que vão* o

⁴⁹ Neste sentido, o texto camoniano apela ao entendimento e à mobilização da alma pois, segundo Eduardo Lourenço, «o acto próprio da alma é entender e esse entender em outra coisa não consiste que numa forma específica de *recordação* que Aristóteles chama “potência de entendimento possível” e Platão “reminiscência”» (Lourenço, 2002: 62). Tendo em conta que este poema pretende exprimir a luta do homem pelos valores, pelo Bem e a vitória do sagrado sobre o profano, a linguagem - arma ao serviço do texto - assume uma dureza e uma contenção militares.

⁵⁰ Note-se como esta «potência de entendimento possível» (ou a sua falta) se encontra perfeitamente exemplificada na passagem em que o narrador de *Sóbolos rios que vão* se refere a Alda, uma amiga da mãe, que já estava deslembada do mundo: «- Estive casada com quem?/e uma sobrinha a impacientar-se/- A comida cai-lhe da boca ainda meto um funil nessa goela/a Alda a vasculhar os cacós da memória/- O que será um funil?/cheia de palavras que perderam sentido, alguidar, caçarola, soleira» (Antunes, 2010: 177-178).

reconhecimento do papel fulcral desempenhado pelo vazio no texto, já salientado por Wolfgang Iser a propósito da relação entre o texto e o leitor: «Mais dans le rapport dialogique entre le texte et le lecteur, le vide remplit un rôle essentiel car une situation contextuelle peut ainsi se construire, permettant au lecteur et au texte de trouver une convergence» (Iser, 1976: 122).⁵¹ Não podemos, então, deixar de sublinhar o papel de destaque que a memória assume nos dois textos, não só como veículo de ligação entre dois tempos, mas também como mecanismo de entendimento.

Por fim, parece-nos seguro afirmar que existe uma proximidade temática entre o romance de Lobo Antunes e as redondilhas camonianas, pois ambos os textos se constituem como espaços de profunda meditação, de viagens introspectivas, de exercício de interpretação da vida e da morte e de reflexões sobre o tempo. Se, no tocante ao poema de Camões, o poeta, fracassado e desesperado, desenvolve uma profunda meditação sobre o destino do homem, a sua capacidade de entendimento e o seu comportamento, incluindo o plano pessoal (dado que, de acordo com Maria Vitalina Leal de Matos, «o poema começa por fazer uma síntese da vida passada, dos seus valores e derrotas sob o domínio do tempo e da fortuna, de modo a definir com clareza o beco sem saída» (Camões, 2012: 43)⁵²) a que estes fatores conduziram o eu poético, também o romance de Lobo Antunes assenta numa contínua meditação sobre o sentido da existência e o significado da vida humana, na qual o protagonista (cujos recortes e correspondências, à semelhança do que sucede em Camões, deixam transparecer um decalque autoral), constantemente «dilucida a sua própria condição humana» (Arnaut, 2011b: 393), através de sucessivas viagens retrospectivas à sua

⁵¹ Passamos a transcrever algumas palavras de Wolfgang Iser, onde está explícito o reconhecimento da relação direta entre a criação de vazios no texto e a atividade de representação do leitor: «Dans la mesure où les blancs introduisent une discontinuité entre les schémas, autrement dit où ils permettent aux normes sélectionnées du repertoire et aux segments des perspectives de présentation de se heurter les uns aux autres, ils mettent en suspense toute atente relative à une *good continuation*. Il en résulte une intensification de l'activité de l'imagination, car il s'agit dès lors d'opérer entre les schémas une jonction apparemment arbitraire de sorte à les intégrer, grâce à la représentation de leur jonction, dans une forme cohérente. C'est ainsi qu'en général la *good continuation* interrompue par les blancs intensifie l'activité de constitution chez le lecteur: celui-ci doit combiner (souvent à l'encontre de toute atente) les schémas qui se compensent, s'opposent, contrastent, se télescopent ou se fragmentent. L'imagination du lecteur sera d'autant plus productive que le nombre des blancs est élevé» (Iser, 1976: 323-324).

⁵² Esta ideia também é apresentada por Manuel G. Simões, afirmando que «a exegese crítica das redondilhas assenta na sua bipartição, distinguindo assim dois “momentos” alusivos a uma biografia duvidosa e cuja primeira parte tem sido vista como ressonância geográfica (Ceuta ou Índia), lugares desamados pelo poeta, quanto mais não seja por representarem o exílio (“desterro”, diz-se no poema) forçado» (Simões, 2011: 36).

infância, buscando o sentido da vida através da constante referência às personagens recuperadas ao passado. Somos, assim, da opinião de José Mário Silva e consideramos que o rio Mondego vai engrossando à medida que se vai alimentando de outros rios, «tal como o protagonista acaba sendo o leito onde confluem as desordenadas águas das vidas alheias, dando sentido à sua» (Silva, 2008: 478). Assim como no poema camoniano, também neste romance antuniano se desenha a figura autoral, dado que o protagonista esteve internado nas mesmas datas em que o autor permaneceu hospitalizado e pelas mesmas razões. Pelo exposto, no concernente a *Sóbolos rios que vão*, e de acordo com o que expõe Isabel Coutinho, pensamos tratar-se de um «romance metafísico, que pode ser visto como uma meditação sobre a morte» (Coutinho, 2011: 479), mas também não nos parece despicendo acrescentar que dele emerge uma constante reflexão sobre o sentido da vida e a sua efemeridade.

Após esta fugaz viagem entre as «Redondilhas de Babel e Sião» e *Sóbolos rios que vão*, pensamos não ser gratuito afirmar que os rios da Babilónia e as águas do Mondego confluem num ponto: aquele em que o passado e o presente se interseccionam e as personagens do passado contracenam com as do presente para que o palco da vida faça sentido. Também somos de opinião que os rios se transformam afinal numa fonte onde a face narcísica de cada leitor, ao ver-se refletida, passa a conhecer-se, na medida em que «ocorre a metamorfose do Narciso instituído no Narciso que procura ver, ou seja, no seu autoconhecimento» (Menegolla, 2003: 88). Desta forma, o leitor transforma-se num mediador, num criador de sentido da obra, o que nos parece ir ao encontro da ambição literária exprimida pelo autor na crónica «O coração do coração» (Antunes, 2002: 45-47): «O romance que gostava de escrever era o livro no qual, tal como no último estádio 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» (*Ibid.*: 45).

Na esteira do que foi dito, também nos parece convergir, neste ponto, uma linha do pensamento de José Gil, quando o autor advoga a urgência de a literatura entrar no espaço público como uma forma de combater a atitude de «não-inscrição» (Gil, 2005: 15),⁵³ em

⁵³ O conceito de «não-inscrição», analisado por José Gil, está associado ao facto de nada do que acontece ficar gravado, quer na História, quer na existência individual e social. Para uma compreensão mais aprofundada deste assunto, recomenda-se a leitura do capítulo «O país da não-inscrição» do livro *Portugal, Hoje – O Medo de Existir* (Gil, 2005: 15-23), do qual transcrevemos as seguintes passagens: «Em Portugal nada acontece, “não há drama, tudo é intriga e trama”, escreveu alguém num *graffiti* ao longo da parede de uma escadaria da Santa Catarina que desce para o elevador da Bica. Nada acontece, quer dizer, nada se

Portugal, uma vez que ainda «não há uma comunidade literária como não há uma comunidade artística ou científica ou filosófica» (*Ibid.*: 15). Segundo este filósofo, o espaço público não deve ser considerado como o lugar da «opinião pública mas uma forma de constituir uma exterioridade, um “fora” para os sujeitos (individuais ou colectivos) que nele penetram»⁵⁴ (*Ibid.*: 15). Acreditamos, pois, que o objetivo de Lobo Antunes de converter as páginas dos seus livros em espelhos se torna numa porta aberta para que cada livro sofra um tratamento capaz de transformá-lo, através das leituras divergentes de que é objeto e da capacidade de se inscrever no mundo individual de cada leitor (Cf. *ibid.*: 28-29).

Deste modo, o jogo de confluências entre *Sóbolos rios que vão* e «Redondilhas de Babel e Sião» parece-nos, assim, coerente com as múltiplas manifestações públicas de apreço de António Lobo Antunes por Camões, como aquela que podemos surpreender numa entrevista a Sara Belo Luís: «Acho que ele inventou o português moderno, que é o António Lobo Antunes da poesia» (Apud Luís, 2008b: 533).

2- A viagem do sujeito – trajetos de interseção

Antes de seguirmos os trajetos da viagem do sujeito no romance em apreço, convém referenciar um dos exemplos mais emblemáticos do interseccionismo português e pessoano cabalmente concretizado em «Chuva Oblíqua» – uma série de poemas composta por seis partes, não diretamente relacionadas entre si. Este conjunto de poemas, publicado no segundo número da revista *Orpheu*, em 1915, é considerado como «*espécimen* de um estilo criado por seu autor» (Martins, 2008: 157) e nele está consubstanciada, de acordo com Fernando Cabral Martins, uma série de técnicas de escrita estruturantes do interseccionismo e das quais procuramos destacar as que se nos apresentam mais relevantes:

inscreve – na história ou na existência individual, na vida social ou no plano artístico» (*Ibid.*: 15); «Nada tem realmente importância, nada é irremediável, nada se inscreve» (*Ibid.*: 15).

⁵⁴ Para explicitar o sentido de “espaço público”, José Gil afirma: «O espaço público, no sentido em que empregamos esta expressão algo inadequada, não é o lugar da “opinião pública” nem de manifestações colectivas, políticas ou outras. Mais mesmo do que um espaço de comunicação, é um lugar de transformação anónima dos objectos individuais de expressão» (*Ibid.*: 28).

desde logo, evidencia-se, nesta série lírica pessoana, um jogo de «oposições categoriais» (*Ibid.*: 158), como as de «luz/sombra», «eu/outro», «sonho/pensamento», «vai/vem»; «direita/esquerda»; «branco/negro». Para além deste aspeto, salienta-se, também, a «concretização de substantivos abstratos» (*Ibid.*: 158), que acaba por fundir domínios diferentes, como o objetivo e o subjetivo, ou o concreto e o abstrato, de tal modo que, no poema I, por exemplo, o sonho do eu lírico atravessa uma paisagem percebida como tal («Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito» (Pessoa, 2005: 214)⁵⁵) e, no poema VI, a bola é atirada contra a infância: «Atiro-a de encontro à minha infância» (*Ibid.*: 218).

O «simultaneísmo» (Martins, 2008: 159), que origina a contiguidade de fenómenos pertencentes a tempos e espaços distintos, estrutura todo a série lírica, inaugurando-a, desde logo, com a interseção de uma paisagem (real) cheia de sol e de um porto sombrio (sonhado), situação esta que é projetada pelo olhar simultâneo do poeta para espaços e tempos diferentes. Nota-se, ainda, que a sobreposição de sensações que acompanha esta interseção origina no eu poético uma cisão anunciada quando o sujeito declara ter abandonado a paisagem «liberto em duplo» (Pessoa, 2005: 214). Consequentemente, a dualidade que abre esta série poemática, erigindo-se no seu pilar estrutural, permanece até ao fim, pois persiste ainda no último poema, quando a bola de dupla face, ao ritmo da batuta, se desloca num movimento constante entre o teatro e o quintal, entre o concerto e a infância, entre a realidade e o sonho, entre o presente e o passado, ao mesmo tempo que faz emergir, em contiguidade, imagens e sensações despoletadas por dois tempos e dois espaços distintos, permitindo o convívio instantâneo do maestro e da música com o «cão verde» (*Ibid.*: 217), o «cavalo azul» (*Ibid.*: 217) e o «jockey amarelo» (*Ibid.*: 217), bem como a fusão da música «lânguida e triste» (*Ibid.*: 217) com as memórias da infância. Por momentos, esvai-se a noção de fragmentação, robustecendo-se a impressão de uma fluida unidade de planos.

⁵⁵ Transcrevemos alguns versos de «Chuva Oblíqua» de onde foram retirados os exemplos apresentados: «Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito/ e a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios/ que largam do cais arrastando nas águas por sombra/ os vultos daquelas árvores antigas.../ O porto que sonho é sombrio e pálido/ e esta paisagem é cheia de sol deste lado.../ Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio/ e os navios que saem do porto são estas árvores ao sol.../ liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo» (Pessoa, 2005: 214); «(Tão rápida gira a bola entre mim e os músicos...)/ atiro-a de encontro à minha infância e ela/ atravessa o teatro todo que está aos meus pés» (*Ibid.*: 218).

Outra característica do interseccionismo é o movimento propulsor da interseção, visível não só na deslocação entre tempos, espaços e realidades, como até na «*dinamização de substantivos estáticos*» (Martins, 2008: 159), a qual procura sugerir uma sensação dinâmica através da velocidade com que as imagens se sucedem aos nossos olhos. A título exemplificativo, podemos referir que, no poema I, os vultos das árvores são arrastados pelos navios que largam do cais (Cf. Pessoa, 2005: 214); no poema II, a missa passa como um automóvel (Cf. *ibid.*: 215); no poema III, as pirâmides erguem-se ao canto do papel (Cf. *ibid.*: 215); no poema V, a noite pega na feira e levanta-a no ar (Cf. *ibid.*: 216) e, no poema VI, a música passeia no quintal (Cf. *ibid.*: 217).

Sublinha-se, também, a ênfase atribuída ao conceito de transparência ao longo de todo o poema, enquanto propriedade que permite ao olhar do eu lírico, como se de uma reta oblíqua se tratasse, atravessar as coisas trespassando-as, olhar esse que já se encontra metaforizado no título «Chuva Oblíqua» (Cf. *ibid.*: 159-160). Deste modo, afigura-se-nos pertinente assinalar a utilização reiterada de expressões onde a transparência e a chuva estão presentes e que julgamos assumir um carácter significativo: «E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios» (*Ibid.*: 214); «Súbito toda a água do mar do porto é transparente» (*Ibid.*: 214); «E os navios passam por dentro do tronco das árvores» (*Ibid.*: 214); «E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça» (*Ibid.*: 215); «E as vidraças da igreja vistas de fora são o som da chuva ouvida por dentro» (*Ibid.*: 215); «Escrevo - e ela aparece-me através da minha mão transparente» (*Ibid.*: 215).

Este estilo interseccionista, consubstanciado nas técnicas atrás mencionadas, encontra-se exemplarmente sintetizado nos versos do poema V que se referem aos ranchos de raparigas de bilha à cabeça e aos grupos de gente que anda na feira («E os dois grupos encontram-se e penetram-se/ até formarem só um que é dois» (*Ibid.*: 217), sugerindo assim a simultaneidade das perceções e os estados alternados de cisão e de fusão do eu, ilustrando a interseção de planos, realidades, tempos e estados de alma que enformam o poema e caracterizam o estilo mobilizado (Cf. Martins, 2008: 159 – 160). Atentando no poema III, podemos ainda apreciar os efeitos requintados da técnica de aproximação dos dois planos (o presente real e o passado imaginário), os quais, começando por se apresentar isolados um do outro (as imagens da Grande Esfinge e das pirâmides do Egito surgem no papel), subitamente se fundem, conduzindo, como observa Lind, «ao desfecho quase humorístico da imagem seguinte: no bico da pena do poeta aparece o perfil do rei Quéops»

(Lind, 1981: 66) e, mais adiante, a mesma pena a correr no papel transforma-se no riso da Esfinge (Cf. Pessoa, 2005: 215-216).

Do exposto, somos levados a considerar, perfilhando a opinião de Georg Rudolf Lind, que se este poema figura como paradigma da corrente interseccionista «é porque a sua estrutura segue com uma nitidez geométrica uma única directriz fundamental: a interseção de duas superfícies» (Lind, 1981: 64), sejam elas «uma paisagem vivida e um porto imaginado» (*Ibid.*: 64) através de uma «horizontalidade vertical» (Pessoa, 2005: 214), ou, «numa diagonal difusa» (*Ibid.*: 216), os planos do presente e do passado.

Após uma breve análise deste poema paradigmático do interseccionismo pessoano, parece-nos incontestável a existência de múltiplas «incisões oblíquas» em *Sóbolos rios que vão*, emergindo, neste romance, muitas das características interseccionistas de «Chuva Oblíqua» já salientadas. Logo no início, o romance em análise patenteia uma convergência com o poema pois, tal como «Chuva Oblíqua», o texto de Lobo Antunes abre com a interseção de duas paisagens: a real, presente, que corresponde à observada pelo sujeito através da janela do hospital, e a irreal, ausente, pertencente ao passado, projetada pela memória e que traz a paisagem de Nelas para o local e para o momento presente da enunciação.⁵⁶

Enceta-se, assim, um movimento consecutivo entre dois tempos (o passado e o presente) e entre dois espaços (a vila de Nelas/a Serra e o hospital), que alicerça todo o romance. Em função deste mesmo movimento, no hospital, «faltava uma cara» (Antunes, 2010: 73) ao protagonista, mas não era a «de antes, pela qual o conheciam na vila» (*Ibid.*: 73), era a «de hoje pela qual o conheciam na enfermaria» (*Ibid.*: 73), parecendo assim que o sujeito se abandonava às sucessivas e reiteradas viagens entre o passado e o presente a que o ritmo cadenciado da «bola» da memória o conduzia, num imparável vaivém. Na virtualidade destas viagens de ida e volta, em Nelas, a criada «dava-lhe banho na selha da cozinha e o desconforto de estar nu à vista da empregada, pequeno, magro, submisso» (*Ibid.*: 15) ganhava contornos de similaridade em relação ao desconforto que sentia de regresso ao hospital («na enfermaria pequeno, magro e submisso de novo» (*Ibid.*: 15)) face às enfermeiras. E neste movimento pendular entre o dantes e o agora, a interseção atingia

⁵⁶ Atente-se no extrato da passagem ilustradora da interseção das duas paisagens: «Da janela do hospital em Lisboa não eram as pessoas que entravam nem os automóveis entre as árvores nem uma ambulância que via, era o comboio a seguir aos pinheiros, casas, mais pinheiros e a serra ao fundo com o nevoeiro afastando-a dele...» (Antunes, 2010: 11).

tal simultaneidade e simbiose que emergia um terceiro tempo, o outrora agora pessoano, e um terceiro espaço (o aqui-lá), que surge, por exemplo, povoado por «lobos agachados na erva diante dele no corredor do hospital» (*Ibid.*: 42) e por pinheiros cobertos de neve, onde as empregadas ordenavam ao porteiro: «Chamem a carroça para o levar ao recobro» (*Ibid.*: 33).

Tal como acontece em «Chuva Oblíqua», também em *Sóbolos rios que vão* a interseção de planos é potenciada pela dinamização de nomes estáticos, reforçando, desta forma, o movimento entre os dois espaços/tempos: por exemplo, do hospital, «os comboios partiam vazios» (*Ibid.*: 48), aparecendo depois «o quarto com eles a abanar entre as árvores» (*Ibid.*: 48), assim como a serra não parava «de agitar-se trocando aldeias de lugar» (*Ibid.*: 29), com o protagonista a ver passar pinheiros ao longo de movimentos oscilatórios entre estados de consciência e inconsciência, no despertar da anestesia: «formas que iam e vinham e tornavam a ir, sobrepunham-se e afastavam-se» (*Ibid.*: 42). As personagens que estão associadas à vida do protagonista também não escapam a este impulso de interseção e, por vezes, são sugadas para o local e tempo do presente de enunciação por vozes que comandam as suas entradas e saídas. Deste modo, a voz do avô do sujeito hospitalizado traz para a enfermaria o Virgílio que conduzia a carroça pelas veredas das amoras e faz entrar, em simultâneo, a avó do doente, a cozinheira que degolava o pato, jogando as penas para um balde, e o dono do hotel que largava as compressas para o mesmo balde:

- Acabou-se

e a serra a devorar a casa e a carroça do Virgílio de roda esquerda partida, a governanta do senhor vigário ausente do alpendre embora uma parte permanecesse ali a estender um cacho de uvas aos canteiros, a vila um lugar que os buxos cobrirão rodeado de amoras e sobejos de granito para além do inverno da serra a apagar as aldeias, eis o sítio onde morámos, um fragmento de parede, uma chaminé, degraus sobre os quais a harpa continuará a bordar, a palma da prima na minha testa

- Quando cresceres compreendes

nenhum comboio na estação em que pilhas de jornais à espera sem que eu os lesse nunca e no meio do granito e dos pinheiros o hotel dos ingleses intacto, na sala de jantar o meu neto sob as lâmpadas e o dono do hotel de máscara verde porque tudo verde em

agosto, insectos, sapos e o bando de perdizes na encosta de giestas, o neto a quem a minha mulher

- Antoninho

e nisto a cozinheira a degolar um pato jogando as penas no mesmo balde em que o dono do hotel largava as compressas, os tornozelos do boi quebrados com o sacho e a mula a quem um camponês que o meu pai expulsou cortara os olhos com a navalha trotando no pomar, na janela do hospital em Lisboa a chuva e a presença da morte em cada assobio do monta-cargas, a dor sem mácula antes de mergulharmos nela, ao mergulharmos um sobressalto de que mal damos conta e a seguir a gente flutuando livres na espessura da paz, a garrafa de oxigénio fechada, o soro que nos corre para o braço imóvel (...) (*Ibid.*: 30-31).

Analisando esta dinâmica interseccionista, em que a voz do avô chega, até, a metaforizar a fusão dos tempos quando anuncia que «os tempos se confundem na chama contra a acácia» (*Ibid.*: 30), não podemos ignorar o papel crucial que as vozes e a memória desempenham na interseção de planos, quer na composição textual do romance antuniano, quer ao longo do poema de Fernando Pessoa. Tal como no poema VI de «Chuva Oblíqua» é a música que desencadeia as lembranças da infância e a batuta do maestro que comanda os movimentos entre o passado e o presente, assim no romance de Lobo Antunes são as vozes, uma melopeia de vozes, que determinam a interpenetração de planos, a fragmentação discursiva, a quebra da tradicional linearidade narrativa e corporizam a peculiar arte de narrar antuniana.

Esta pluralidade de vozes, correspondente à pluralidade de sujeitos ou desdobramentos subjetivos que encontramos nos livros de Lobo Antunes, vai ao encontro da «abolição do dogma da individualidade» (Apud Reis, 2008: 43) defendido por Álvaro de Campos no texto do seu *Ultimatum*⁵⁷. Desenha-se, assim, um escritor que pratica o pluriperspetivismo nas perceções e nas representações, já plasmado em «Chuva Oblíqua», pluriperspetivismo esse que consideramos, com Reis, estimular o uso polifónico do monólogo interior (Cf. Reis, 2008: 463). Esta mesma ideia é defendida por Norberto

⁵⁷Recordemos as palavras de Álvaro de Campos, no *Ultimatum*, referentes à abolição do dogma da individualidade artística: «O maior artista será o que menos se definir e o que escrever em mais géneros com mais contradições e dissemelhanças. Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível» (Pessoa, 1980: 127).

Cardoso (como já foi mencionado em «Romance e Polifonia», p. 15), ao afirmar que «a relação entre as vozes dentro do mesmo romance ou de um romance posterior para um anterior pode levar-nos a falar de vários modos de falar da mesma voz, em vez de as encarmos como uma multiplicidade de vozes» (Cardoso, 2011b: 228 -229), perspectiva esta assentida por Lobo Antunes, que infirma a teoria da existência de polifonia na sua escrita, preferindo equacionar o uso de «“Eus” que mudam, vêm e vão» (Apud Gastão, 2008: 487).

Este desdobramento do «eu» conduz à desidentificação e leva o sujeito da ação a transformar-se em observador de si *próprio-outro*, pois «não o maçava que lhe mudassem a fralda nem que as intimidades ao léu, limpavam outra pessoa, não ele, ele a assistir apenas» (Antunes, 2010: 121). Ora, este *outrar-se* impele-o a entrar e a sair do seu corpo pela porta das memórias («entrava e saía do corpo num vapor de memórias truncadas» (*Ibid.*: 38)) e a questionar a sua identidade («- Quem sou eu?» (*Ibid.*: 26)). O processo de cisão e unificação do eu é, pois, não raras vezes, metaforizado por seres inanimados («e ele a descer o Mondego, ora este ressalto ora aquele e a caminhar sobre o rio, mais que um porque se dividia para se unir outra vez confundido com a neblina que se levantava da água» (*Ibid.*: 23)), numa sugestão velada à perfeita comunhão entre o curso de vida do sujeito e o curso do rio que, em completa fusão, se dividiam para se unirem outra vez. Frequentemente, as vozes irrompem abruptamente e, em vez de surgirem num sistema de alternância, embaraçam-se intrincadamente e atalham as anteriores, ocasionando o cruzamento de tempos narrativos e a rutura da linearidade da história contada. A passagem infra citada espelha com facilidade o modo como a interseção da narração pelas falas conduz à alternância de planos:

(...) a senhora das flores
- Anda comigo Alfredo
e o rápido da uma afogado em pinheiros, o pai
- Agora posso contar-te
e no instante em que o pai começava a falar acordava com o enfermeiro a entregar-lhe o comprimido
- Engula senhor Antunes
depois do comprimido a almofada de novo e ele exausto, a senhora das flores a engomar-lhe as calças

- Tens tão pouco cuidado contigo
satisfeita por tratar de si que se notava nos gestos, raspava crostas e continuava a engomar, o sujeito do pacote
- Aproveitaste a minha ausência para te pores um homem (Antunes, 2010: 130).

Como se pode observar, a fala da senhora das flores é atalhada pela do pai, esta é, por sua vez, interrompida pela voz do narrador que desloca o sujeito para o hospital, sendo posteriormente este breve momento narrativo imediatamente interseccionado pela fala do enfermeiro e, de novo, pela voz do narrador que traz a senhora das flores. Torna-se assim visível o modo como a entrada das falas em tempos insuspeitados corta a narração e ocasiona a mudança de planos espaciais, temporais, discursivos, através de um movimento oscilatório constante entre o passado e o presente, entre Nelas e o hospital, entre o discurso direto e a narração. Por vezes, esta insistência no movimento pendular entre o passado e o presente, entre o hospital e a casa/vila de Nelas provoca não uma cisão, mas uma fusão de tempos e lugares, dando origem a um terceiro tempo (passado-presente) e a um terceiro lugar (hospital-Nelas), como exemplifica a passagem que a seguir apresentamos:

(...) recordava-se da governanta do senhor vigário e dos ulmeiros no largo, por que razão o médico

-Não fale

se apenas falando, embora não desse pelas frases, tinha a certeza de ser, no caso de me calar não existo, talvez a chuva lhe jogasse um sudário final no ventre destroçado, pessoas na enfermaria sem perderem tempo consigo, ganas de pedir-lhes pensem em mim, socorram-me e não se interessavam nem socorriam excepto o avô falecido há quarenta anos e como falecido há quarenta anos se ali, o avô para quem talvez eucaliptos, saudades, família não passassem de formas também, formas que iam, vinham e tornavam a ir, se sobrepunham e afastavam (...) (*Ibid.*: 38).

Desta dinâmica interseccionista no traçado diegético do romance resulta, por vezes, a desarticulação sintática e a rutura na estrutura da frase que, numa espécie de paralelismo, acompanha a fragmentação dos tempos, dos espaços redundando, em alguns momentos, na convivência entre personagens pertencentes a tempos e locais diferentes, como testemunha o diálogo virtual estabelecido com o médico do hospital e o professor da vila:

(...) e o professor um traço encarnado na bochecha

- Buxexa?

um casal de cães desinteressou-se um do outro no recreio a farejar coelhos que não existiam ou a urina do saco da algália que parecia excitá-los, a acompanhar um escorrega um carrossel diminuto, três cavalos de madeira e as crinas, que haviam sido loiras, castanhas, o professor desenhou no quadro, num vagar sábio, bochecha, sublinhou a bochecha, rodeou-a de uma oval, rodeou a oval de um pentágono acentuando cada letra com dois traços e ele a estranhar

- Bochecha?

a duvidar

- Bochecha?

a negar em silêncio

- Bochecha uma ova

antes de esclarecer com o médico

- Como se escreve bochecha?

dado que a estrangeira loira inglesa e em inglês outra história, o médico surpreendido

- Bochecha? (*Ibid.*: 54 – 55)

É através deste desdobramento do «eu» (ora adulto, ora criança, ora ainda «menino cujo envelope se gastou» (Antunes, 2002: 40)) e da permanente interseção dos tempos que o sujeito, escudado nas memórias do passado (da infância), consegue vencer o presente (a morte) e ter acesso a um terceiro tempo: o futuro. Vozes de entidades não humanas participam, também, neste interseccionismo discursivo, interpenetrando planos do passado e do presente, reflexões sobre a vida e a morte: «e os castanheiros toda a noite a discursarem acerca do modo como a terra nos despreza acabando por expulsar-nos» (*Ibid.*: 32). A intervenção destas vozes incita-nos a aventar a hipótese de se encontrar metaforizada no discurso dos castanheiros a expulsão do protagonista da sua terra de infância ou da terra-vida.

Julgamos, ainda, merecer referência a existência de uma bola em *Sóbolos rios que vão*, bola esta que o protagonista ia buscar quando o pai jogava ténis no hotel dos ingleses e que, em paridade com a bola de «Chuva oblíqua» (poema VI), projeta o sujeito em repetidas viagens à sua infância, imprimindo um vai e vem repetido e ritmado entre o passado e o presente. Este movimento pendular comanda a narrativa e é tão constante e

vertiginoso que, por vezes, os planos se fundem e, assim como no poema pessoano, em determinado momento, todo o teatro é o quintal (a infância do eu poético), também no romance antuniano todo o hospital é a vila de Nelas, a infância da personagem principal. A chuva, também ela oblíqua, penetra a narrativa, sublinhando o constante movimento de interseção, como evidencia o seguinte exemplo: «gotas fazendo parte do vidro sem outras gotas em cima, sentia a urina na algália não lhe pertencendo, atravessava-o apenas como as recordações e as ideias o atravessavam apenas, o passado remoto, o presente alheio, o futuro inexistente...» (*Ibid.*: 51-52). Noutras passagens, impulsionando o permanente vaivém entre dois tempos e dois locais, a interseção é potenciada pelo valor expressivo das palavras, como acontece quando a dor lhe «atravessou o corpo numa cintilação instantânea recordando-lhe o que queria esquecer, o hospital, os médicos, o indicador no pulso calculando o tamanho da vida, o padrinho Apolinário a designá-lo à avó...» (*Ibid.*:145). Afigura-se-nos, pois, digno de nota o uso do verbo atravessar que, através do seu valor semântico, agiliza o cruzamento de planos, materializando assim o movimento que sustenta a constante interseção (do passado com o presente, do real com o imaginado, do objetivo com o subjetivo) ao longo de toda a narrativa. Acresce, ainda, destacar que este mesmo verbo está bem presente nos versos do poema «Chuva Oblíqua», quer de forma explícita, quer implícita, tal como foi notado por Fernando Cabral Martins, ao salientar que «esse *atravessar* é o movimento fundamental do poema; movimento que, por ser praticado pelo olhar, só pode ser alcançado por uma ponte que é a transparência» (Martins, 2008: 159), e que «como uma diagonal, uma recta oblíqua, pode atravessar as coisas» (*Ibid.*: 159), pois «geometricamente, para duas rectas se cruzarem, elas não podem ser paralelas. Daí a imagem de uma chuva *oblíqua*, metáfora do olhar que atravessa» (*Ibid.*: 159)⁵⁸.

Do exposto e em dissonância com Lobo Antunes, apresenta-se-nos incontestável a existência de «incisões oblíquas» em *Sóbolos rios que vão*, onde nem «uma toalha oblíqua no toalheiro» (Antunes, 2010: 173) parece escapar ao determinismo da obliquidade, revelando-se irrefutável o papel tutelar da poética pessoana na construção do romance antuniano. Desta forma, apesar das opiniões emitidas pelo autor mencionado em relação a

⁵⁸ Observemos alguns versos, retirados do poema «Chuva Oblíqua» e que comprovam o uso recorrente do verbo atravessar: «Atravessa esta paisagem o meu sonho de um porto infinito» (Pessoa, 2005: 214); «Atravessa o eu não poder vê-la uma mão enorme» (*Ibid.*: 216); «Atravessa o teatro todo que está aos meus pés» (*Ibid.*: 218).

Pessoa, o seu «pouco amado escritor»⁵⁹ (*Ibid.*: 74), parece-nos de inegável legitimidade o reconhecimento da herança pessoana na sua escrita.

3- Do Jazz ao texto – silêncio e imprevisibilidade narrativa

Na esteira do que tem sido exposto, torna-se evidente que a escrita de António Lobo Antunes aposta na rutura da estrutura clássica da narrativa, estilhaçando as categorias que tradicionalmente a sustentavam, dissolvendo o espaço e o tempo cronológico, fragmentando a linearidade da ação e povoando o texto de vozes, silêncios, pensamentos e monólogos que se atropelam. A soberania da voz narrativa é substituída pela intervenção de uma multiplicidade de vozes que se intersejam e que, pelas suas presenças, ausências e suspensões, marcam um ritmo peculiar do texto, tal como acontece com o jogo de presenças e ausências dos instrumentos numa composição musical. Vários são os pontos de contacto que têm sido identificados entre a escrita antuniana e a escrita musical⁶⁰, tendo a legitimidade deste paralelismo crítico sido já confirmada pelo próprio escritor, que tem declarado veemente e repetidamente a influência que a música tem assumido na construção do seu singular estilo de escrever.

⁵⁹ Assim se referiu Lobo Antunes a Fernando Pessoa, na crónica «Um terrível, desesperado e feliz silêncio», publicada no *Terceiro Livro de Crónicas* (Antunes, 2006: 71-74).

⁶⁰ Em estudos sobre este domínio, Catarina Vaz Warrot considera que «as últimas criações literárias de António Lobo Antunes podem ser vistas como *partituras literárias*, termo que nos parece adequado a esta nova forma de conceber a escrita romanesca e que o leitor deverá aprender a descodificar e a interpretar» (Warrot, 2011: 135). Maria Alzira Seixo, por seu lado, refere que o romance de Lobo Antunes *Não entres tão depressa nessa noite escura* dialoga «com um **ritmo**, com uma cadeia sonora (linguística e ambiental), com músicas (a lição de piano, a música espanhola, a corda desafinada)» (Seixo, 2002: 419). A ensaísta salienta a existência de várias vozes discordantes e de uma espécie de «*desacerto* instrumental, que, dadas as várias vozes *in praesentia* (e escalas ou registos de expressão convocados), que muitas vezes se imiscuem num mesmo parágrafo ou numa mesma frase, pode ser aproximado de uma concepção orquestral» (*Ibid.*: 419) e de uma «*distonia*» (*Ibid.*: 419). Segundo a referida autora, este *desacerto* instrumental pode ser aproximado a uma «nova forma de escrever romances, similar à da ruptura com o universo tonal, em música, praticada pela Escola de Viena» (*Ibid.*: 419). Já para José Gil, no tocante aos textos de Lobo Antunes, «o ritmo (em repetição periódica das componentes, à maneira dos *ritornelos* musicais) é, pois, a nova medida da unidade narrativa» (Apud Cammaert, 2011: 22). A atriz Maria de Medeiros, inspirada no livro *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), levou aos palcos de Paris e Lisboa «a escrita musical de António Lobo Antunes» (Lourenço, 2011: 100) e, em entrevista concedida a Gabriela Lourenço, publicada na revista *Visão* (em setembro de 2011), afirmou: «Sempre achei que havia muita música na escrita de Lobo Antunes, que ele tem uma literatura extremamente musical. A sua escrita flui, jorra, com uma força vulcânica. Pode dançar-se sobre a língua de Lobo Antunes» (Apud Lourenço, 2011: 100).

A crónica «De Deus como apreciador de Jazz» (Antunes, 2007b: 137-139) reveste-se de um valor considerável no tocante à compreensão da narrativa antuniana, da sua construção original e do seu estilo arrojado, uma vez que o autor nos conduz, de forma magistral, ao mundo da música para nos explicar a influência que esta teve na sua escrita, sendo de salientar a mestria desde logo sugerida no título - «De Deus como apreciador de Jazz» -, que nos remete imediatamente para a música e nos aponta o Jazz como um forte indicador da composição e da legibilidade textuais. Começando por nos transmitir o marcante contributo dos músicos no amadurecimento do seu trabalho, António Lobo Antunes afirma, em jeito de metáfora, que a sua «estrada de Damasco» (*Ibid.*: 137) tinha coincido com o momento em que, ao ouvir um ornitólogo analisar o canto dos pássaros, provando a sua estrutura sinfónica, compreendera como deveria construir o seu estilo de escrita:

A minha estrada de Damasco ocorreu há cerca de dez anos, diante de um aparelho de televisão onde um ornitólogo inglês explicava o canto dos pássaros. Tornava-o não sei quantas vezes mais lento, decompunha-o e provava, comparando com obras de Haendel e Mozart, a sua estrutura sinfónica. No fim do programa eu tinha compreendido o que devia fazer: utilizar as personagens como os diversos instrumentos de uma orquestra e transformar o romance numa partitura (*Ibid.*: 137-138).

Segundo as suas próprias palavras, serviram-lhe inicialmente de modelo Beethoven, Brahms e Mahler, indutores de uma sensibilidade músico-literária mais tarde refinada com os saxofonistas de Jazz, principalmente com Charlie Parker, Lester Young e Ben Webster. Através de uma cristalina analogia entre composição musical e composição textual, Lobo Antunes declara ter aprendido a frasear com Young e a entender metáfora e retenção de informação com Webster (Cf. *ibid.*: 137-138) e desvenda-nos a arte de construção da sua melodia escrita, fornecendo-nos, assim, a chave para a sua própria leitura. Lobo Antunes manifesta explicitamente a aspiração de basear a sua construção textual na estrutura compositiva do Jazz, destacando o papel crucial de Charlie Parker na sua arte de escrever, músico este que o acompanhava desde a adolescência, olhando-o das paredes do seu quarto⁶¹ com uma expressão de sofrimento que o fazia desejar «escrever como Charlie

⁶¹ A fotografia de Charlie Parker tinha sido colocada nas paredes do quarto de Lobo Antunes pelo seu pai, o que leva o escritor a recordar essa atitude na crónica «Você» (Antunes, 2006: 125-127) e a evocar o pai desta

Parker tocava, à custa do mesmo sofrimento, a fim de oferecer prazer e alegria aos que lêem» (*Ibid.*: 127). O olhar do célebre músico de Jazz incentivava-o e orientava-o na construção do seu estilo literário, aconselhando-o a fechar os olhos, a não pensar em nada até que as palavras saíssem sozinhas, pois as palavras são notas (Cf. *ibid.*: 95). Assim, Parker ensinou-o a ouvir com muita atenção e a deixar sair para o papel as palavras (ou as notas) pois, afinal, tanto as palavras como as notas servem para comunicar e para despertar uma multiplicidade de pensamentos, sensações e sentimentos, através de técnicas similares: das suas entradas e saídas em tempos mais ou menos (im)previsíveis, de um ritmo mais ou menos sincopado e de uma dicção mais ou menos imprevista. A explícita referência à importância de Charlie Parker no horizonte estético-compositivo do futuro escritor obriga-nos a refletir um pouco sobre este vulto musical, considerado um dos melhores saxofonistas e compositores de Jazz e um dos principais fundadores do Bebop, corrente influente do Jazz e que rompe com o passado – o blues e o swing - na busca de novas possibilidades rítmicas e harmónicas, procurando uma discursivização melódica diferente (Cf. Warrot, 2011: 130). Entre as alterações introduzidas por esta corrente revolucionária, destacam-se a proliferação de síncopes e de figuras rítmicas complexas, um fraseado nervoso, cheio de saltos, o que exige uma técnica instrumental muito desenvolvida.⁶² Estas características do Bebop reconduzem-nos, impreterivelmente, à técnica compositiva de Lobo Antunes, sendo lícito estabelecer uma certa equidade entre a rutura introduzida pelo Bebop na história do Jazz e a rutura estabelecida por Lobo Antunes na história do romance português contemporâneo.

Neste sentido, considerando o paralelismo estabelecido entre o Jazz e a narrativa antuniana, julgamos que a polifonia registada na escrita de Lobo Antunes (segundo a noção

maneira: «Sobramos nós dois no que foi o meu quarto, com a fotografia de Charlie Parker na parede. Então penso que você pode ter todos os defeitos do mundo mas era de certeza o único pai que pregou no quarto de um filho adolescente o retrato de Charlie Parker» (Antunes, 2006: 127).

⁶² Relativamente a esta corrente influente do jazz, importa acrescentar que procedeu das Big Bands que se reuniam para realizar improvisações experimentais de jazz. Como elucida Ulrich Michels: «Así surgió hacia 1940 en la *Milton's Playhouse* de Harlem (Parker) un nuevo estilo, el *Bebop*, que com sus tempi vertiginosos y sus fragmentos de melodías refleja el desgarró de si tiempo. Se halla influido por la música clásica moderna y el intelectualismo de las grandes ciudades. La melodía hace posible los rápidos pasajes cromáticos em semicorcheas que son violentamente interrompidos por pausas, y la quinta disminuida (*flatted fifth*) aparece en una armonía que llega casi a la atonalidad (ej. E). Es característico el empleo del platillo en un ritmo sincopado de swing y las libres apariciones de la caja (ej. D), además de ritmos *sudamericanos* y *afro-cubanos*» (Michels, 1992: 541).

de romance polifónico definida por Bakhtine já anteriormente abordada)⁶³, salientando a igualdade das vozes, a pluralidade de visões e a multiplicidade de focos narrativos, deveria corresponder à audição simultânea das vozes das diferentes personagens (Cf. *ibid.*, 2011: 131). Apesar de que, como refere Catarina Vaz Warrot, «a literatura, que é por natureza monódica e linear, pode dificilmente, e ao contrário da música, sobrepor vozes» (Apud *ibid.*: 131), julgamos que o romance *Sóbolos rios que vão* revela técnicas capazes de ultrapassar a dificuldade dessa simultaneidade das vozes (Cf. *ibid.*: 133). Atentemos, pois, neste exemplo, que se reporta aos momentos prévios à intervenção cirúrgica efetuada ao protagonista, situando-se ele já na sala de operações:

(...) a anestesista invisível no excesso de brancura

- Feche o punho com força

e fechou o punho intimidado a pensar

- Socorro

a mãe acabava por meter as prendas do tio no topo do armário em que se acinzentavam de pó, uma camisola, uma caneta, um porta-moedas que se fechava num estalinho, há prazeres que não valem um tostão e nos alegram tanto, tirar cápsulas das garrafas de cerveja ou rasgar a estearina dos castiçais com a unha, o gordo transigia

- Está bem o Mondego

e passavam horas a assistir aos comboios e ao senhor Liberto a ir-se embora de bandeira no braço, a esposa sachava couves nas traseiras do urinol e as galinhas com ela, a anestesista

- Não lhe encontro uma veia decente

na esperança de milho, um sábado por mês o dentista armava a tenda no largo e entre parênteses nunca esqueceu o barulho da chuva na lona, a anestesista escolhia um risco azul e picava, picava, a mãe julgando-se sem testemunhas trazia o escadote das limpezas, trepava quatro degraus até ao vulto do armário e escutava-se o porta-moedas em qualquer sítio da casa, ao notar-me espalhou em sobressalto a aliança no peito

- Assustaste-me

de coração a regressar trabalhando desculpas

- Tinha medo que se enferrujasse

enquanto a agulha o procurava sob a pele e o barulho da chuva na tenda onde o queixo dos camponeses ia acompanhando o molar a desejarem-no de volta e no entanto se matam

⁶³ Cf. p. 13 e a nota 30 (p. 45).

um colega por causa das regas ficam ali à espera do jipe da Guarda, apesar disso apanhei o Virgílio a chorar abraçado ao burro que partiu uma pata mas no falecimento da filha a cara dele impassível, ajudou o coveiro a sepultá-la tirando-lhe a pá e nesse serão ganhou a todos no dominó do café, também se lembrava do homem

- Alcancei a veia e perdi-a

a quem o tractor esmagou a perna inteira, o nariz diminuiu um bocadinho e embora diminuído as sobrancelhas a meterem-se nele, o farmacêutico

- Vais gastar menos calças (...) (Antunes, 2010: 143-144).

Podemos constatar, desde logo, a intervenção de várias vozes que se atalham, intersetando planos espaciais, temporais, discursivos. Assim, a voz do narrador de terceira pessoa, que denominaremos de N1, é interrompida pela fala da anestesista («- Feche o punho com força»), mas logo ressurgiu a voz do N1, para ser imediatamente interpelada pela fala da personagem principal («- Socorro»). A voz do N1 torna a surgir e, depois de ter sido intersetada pela voz do «gordo», retoma o discurso, mas é subitamente interrompida pela voz da anestesista («- Não lhe encontro uma veia decente»), que fragmenta a narração em curso sobre as galinhas. De repente, a voz do N1 continua a soar, saltitando entre a sala de operações e a vila de Nelas e fazendo emergir diversas personagens do passado e algumas (poucas) do presente. Todavia, em determinado momento, regista-se a passagem da voz do narrador de terceira pessoa (N1) para o de primeira pessoa (N2): «ao notar-me espalhou em sobressalto a aliança no peito»⁶⁴. Após ter sido novamente atalhada pela fala da mãe, a voz do narrador continua a ecoar, projetando-se ora da sala de cirurgia, ora de Nelas, mas passa a ser imediatamente intersetada pela fala da anestesista e, logo a seguir, pela do farmacêutico. Deste modo, observamos a repetida interseção da narração pelas falas que irrompem inesperadamente e vão marcando o ritmo sincopado no fluir do discurso, dotando a narrativa de uma permanente imprevisibilidade que captura cada vez mais o leitor nas suas malhas e nos leva a considerar, com José Gil, que, em Lobo Antunes, «a combinação do discurso indireto e do discurso direto forma uma verdadeira máquina de escrita» (Gil, 2011: 162). Neste excerto do romance, ressalta, ainda, a proliferação de sínopes, evidente na rutura do sentido das frases que a voz do narrador fragmenta em pequenas unidades semânticas sem qualquer ligação entre elas («na esperança de milho, / um sábado por mês o dentista armava a tenda no largo e / entre

⁶⁴ Nesta citação, o sublinhado é nosso.

parênteses nunca esqueceu o barulho da chuva na lona...»), simulando a intervenção de instrumentos distintos e dando origem a um fraseado sincopado, cheio de saltos.⁶⁵ Compete, pois, ao leitor identificar as vozes (ou os instrumentos) presentes na partitura textual, distinguir as suas presenças ou ausências e ajuizar da sua intervenção ora em sintonia ora em distonia. É também de salientar a ausência de pontuação no final das frases e o uso de letra minúscula no início das partes narrativas, sugerindo que a voz do narrador não chega a ser cabalmente interrompida e que, como diz Catarina Vaz Warrot, «ela segue um eixo contínuo pois não encontramos maiúsculas que a cortem graficamente» (Warrot, 2011: 133-134), verificando-se, até, em algumas partes, uma continuidade semântica e sintática entre as frases que foram subitamente intersetadas pelas falas: «também se lembrava do homem (...) / a quem o tractor esmagou a perna inteira». Afigura-se-nos igualmente assaz relevante a verbalização do sinal gráfico (« um sábado por mês o dentista armava a tenda no largo e entre parênteses nunca esqueceu o barulho da chuva na lona, a anestesista escolhia um risco azul»), como se, intencionalmente, a parte gráfica evitasse interromper a sonoridade do jorro verbal. Estas técnicas engenhosamente utilizadas pelo autor estimulam um ritmo rápido e encenam uma tentativa de quebrar a barreira da linearidade da escrita, procurando reproduzir a simultaneidade das vozes e a sobreposição de instrumentos, transformando o tecido gráfico em malha sonora.

Por vezes, a eliminação dos parênteses, como em «há prazeres que não valem um tostão e nos alegam tanto, tirar cápsulas das garrafas de cerveja ou rasgar a estearina dos castiçais com a unha» (passagem esta que, numa narrativa mais ou menos tradicional, seria certamente destacada do corpo do texto pelo sinal de parênteses), parece-nos ainda querer sugerir a entrada simultânea de um outro instrumento, como se, numa composição de jazz, o piano se viesse juntar ao saxofone.

Deste modo, baseando-nos em estudos já realizados nesta área por Catarina Vaz Warrot⁶⁶, este excerto parece identificar-se com uma organização bastante próxima do Bebop, onde intervém um trio de Jazz composto pelo saxofonista (N1/N2, que introduz a narração), pelo baterista (as falas, que introduzem o ritmo) e pelo pianista (expressões que

⁶⁵ Parece-nos oportuno referir que «o ritmo era uma característica essencial do be-bop aliada ao *scat singing* (vocalização sobre sílabas sem sentido)» (Kennedy, 1994: 361).

⁶⁶ Leia-se, a este propósito, o artigo «António Lobo Antunes: da escrita romanésca à enunciação musical. – O texto como tecido sonoro e gráfico», de Catarina Vaz Warrot (Warrot, 2011: 115-135).

deveriam estar entre parênteses), que dá a réplica à narração. Tomemos, ainda, um outro exemplo:

(...) o pingo no sapato há-de conseguir melhorar-me
- Vamos ver
e o
- Vamos ver
sem ânimo, faltava uma cara e a boca independente de si
- Falta uma cara
a que sempre esperam e há-de voltar não tarda
- Antoninho
nem na doença o pai
- Sabes?
e o sol a estremecer as amoreiras na parede da clínica, pensou em pegar-lhe na mão
mas a despensa de regresso e ele quieto, a gola do pai torcida e um tubo na veia, pergunte
- Sabes?
que eu oiço, chame
- Garoto
que eu venho, o médico
- Ele não dá por si (Antunes, 2010: 77-78).

Este excerto reproduz um ritmo rápido e sincopado e o tipo de pontuação utilizada, como já vimos no exemplo anterior, deixa a frase em aberto, insinuando a reprodução da simultaneidade das vozes. As frases não são balizadas por pontos finais nem maiúsculas, deixando o espaço aberto para a entrada simultânea das vozes. Notamos imediatamente a existência das frases curtas e dos brancos que, tal como afirma Anne Herschberg Pierrot, citada por Catarina Vaz Warrot, «criam um “efeito de voz”: “Les blancs ne sont pas simplement le fond indifférencié sur lequel se détache l’écriture, ils constituent une véritable ponctuation de texte et de page. Ils inscrivent une “diction graphique” qui crée un effet de voix”» (Apud Warrot, 2011: 123). Os espaços-brancos aqui presentes tornam-se graficamente visíveis, à semelhança do que se passa na escrita musical (que inclui os símbolos das pausas) e representam o não-dito, o silêncio, a suspensão, obrigando o leitor a parar, a fazer uma pausa, para procurar descobrir o que poderia estar ali escrito. Desta forma, como sublinha Catarina Vaz Warrot, «o espaço-branco pode ser relacionado com

uma indicação de solfejo» (*Ibid.*: 126) e o texto aproxima-se da «partitura musical, com as suas indicações de leitura/interpretação e participação do leitor» (*Ibid.*: 125), o que nos leva a considerar o tecido sonoro do texto como o prenúncio da sua possível audição.

Tal como na partitura os sons e os silêncios se entrelaçam, também no texto se verifica a existência relacional entre palavra e silêncio, sendo a sua articulação uma arte que desafia o leitor à sua interpretação e se a «música, ou arte das Musas, pode ser definida como a arte de combinar sons sobre uma tela de silêncio, a partir de regras variáveis de acordo com o lugar e a época» (Smedt, 2006: 69), também a escrita de Lobo Antunes pode ser entendida como uma combinação de palavras sobre uma tela de silêncio tecida numa retórica da supressão, da elipse e da rutura sintática. Existe, assim, no texto uma espécie de velatura que se apoia no silêncio, no não-dito e no discurso imprevisivelmente interrompido, sobressaindo dessa mesma velatura a ausência de um travejamento diegético mitigada pela convocação do leitor, a fim de que este possa ressuscitar o sentido que o narrador eclipsou do texto. Citando Marc Smedt, salientamos que «a comunicação que nós estabelecemos com os nossos livros, com a leitura, é fundada de tal maneira no silêncio que o Dr Tomatis pôde dizer que «lemos com o ouvido», aforismo que Barthes completa com o seu “escuto como leio”» (*Ibid.*: 95). Assim, quando o mergulho no silêncio se torna mais profundo, proporciona um «momento de graça que é simultaneamente feito de esquecimento e de deriva nas profundezas abissais da psique» (*Ibid.*: 98), viabilizando uma «comunicação que se estabelece a diferentes níveis, de acordo com as nossas preocupações e necessidades» (*Ibid.*: 98). Ora, é neste tipo de comunicação alicerçada no silêncio como agente de expressão que Lobo Antunes investe no romance em análise.

Retomando a analogia com o Jazz, assim como Charlie Parker, Lester Young e Ben Webster introduziram marcantes alterações no mundo da música (do Jazz, em particular), também Lobo Antunes rompeu com o ritmo previsível das narrativas, jogando com as entradas da palavra e do silêncio em tempos insuspeitados.⁶⁷ Está subjacente à obra

⁶⁷ Esta preocupação em evitar o ritmo previsível da narrativa, bem como a referência ao jazz como modelo de construção textual estão também muito presentes em Vergílio Ferreira, como comprovam as próprias palavras do autor, num volume de *Conta-Corrente*: «Que me lembre nunca ninguém reflectiu sobre o *ritmo* da narrativa. Porque uma narrativa desenvolve-se num certo ritmo imposto pelos diálogos e trechos intercalares. (...) Leio mais um novo livro de Hemingway e sinto nitidamente a entrada dos tempos diferentes do diálogo e dos intervalos. O mesmo com Eça. O ritmo é talvez o que menos tem variado até hoje. E uma das coisas que me tem preocupado na minha escrita actual é a mudança de ritmo por sínopes, entradas em tempo imprevisto, deslocação do diálogo ou parte dele para o tempo de intervalo, iniciando-o antes ou acabando-o depois do diálogo propriamente dito. Penso agora em coisa parecida com o ritmo

antuniana a ideia de surpreender, de chocar, de captar a concentração do leitor, sugando-o para o interior do texto. O escritor pretende, constantemente, evitar o «Já toquei isto amanhã»⁶⁸, denotando o estado de saturação perante a previsibilidade. Tal como o Jazz é marcado pela imprevisibilidade dos sons, em termos de presença/ausência, intensidade e ritmo, também na escrita de Lobo Antunes é possível encontrar processos muito próximos da construção desse tipo de música. Podemos, assim, dizer que estamos perante uma técnica de construção textual inovadora e que exige um engenho apuradíssimo para evitar o desmoronamento de todo o «edifício» verbal, competindo ao leitor, cúmplice desse trabalho de engenharia textual, colaborar na tarefa de dar sentido às lacunas, às pausas e aos cortes discursivos. E se, de acordo com Sacha Guitry, pensamos que «o que existe de maravilhoso na música de Mozart, é o facto de o silêncio que se segue ser ainda de Mozart» (Apud Smedt, 2006: 69), somos também de opinião que aquilo que existe de maravilhoso na escrita de Lobo Antunes é o facto de o silêncio que lhe sobrevém ser ainda de Lobo Antunes.

desencontrado do *jazz*. Temos o ouvido *feito* para os tempos de entrada das falas e da narrativa, de tal modo que na leitura sentimos logo quando vai entrar uma ou outra. Instintivamente, alterei as entradas desses tempos» (Ferreira, 1990: 391).

⁶⁸ Lobo Antunes, estabelecendo um paralelismo com Charlie Parker, confessa sentir às vezes: «Já escrevi isto amanhã» (Antunes, 2011a: 94), tal como o célebre saxofonista que, um dia, interrompeu uma gravação, gritando: «- Já toquei isto amanhã» (*Ibid.*: 94). Leia-se o seguinte extrato da crónica «Já escrevi isto amanhã» do *Quarto Livro de Crónicas* (Antunes, 2011a: 93-95), que expõe essa referência: «E é verdade, estou a olhar para ontem, sempre olhei para ontem. Até o amanhã é ontem às vezes. Charlie Parker interrompeu uma vez uma gravação atirando o saxofone, aos gritos/- Já toquei isto amanhã/ e ninguém foi capaz de convencê-lo a continuar. Como eu o compreendo, como às vezes sinto/ -Já escrevi isto amanhã/e rasgo tudo. Um trabalho difícil, quase tão difícil como viver» (*Ibid.*: 94).

Conclusão

Chegados à foz, no final desta viagem por *Sóbolos rios que vão*, que nos conduziu, embora fugazmente, pelo caudal da produção literária antuniana, emerge com nitidez uma linha de continuidade que sustenta as suas obras e que as agrega num todo, como se formassem, em palavras do autor, «um único livro dividido em capítulos, e cada capítulo fosse um livro de *per si*» (Apud Arnaut, 2009: 22) ou, em nossas palavras, um livro cindido onde habitam vários «eus-livro». Percorrendo a sequência dos ciclos da ficção antuniana, pese embora todas as diferenças que subjazem aos seus romances e que viabilizam a sua agregação em ciclos, torna-se indelével o fio condutor que os dota de unidade na diversidade. Esse *continuum*, materializado na presença constante de «intertextualidades homoautorais» (Arnaud, 2011c: 84) reveladoras dos permanentes diálogos que o autor promove entre os seus livros, é também concretizado pela evolução da obra, que denuncia a obsessão pelo despojamento formal do texto, pela depuração da linguagem, pela prática de jogos polifónicos, pela imprevisibilidade sintática e pela busca incessante do silêncio. Com efeito, os primeiros romances já anunciam uma aposta na rutura dos cânones tradicionais da narrativa, evidenciando, desde logo, a quebra da linearidade do relato, a sobreposição de monólogos, de vozes, o emergir da vertente polifónica e o povoamento do texto por silêncios. Verifica-se, então, o refinamento destas técnicas nos livros seguintes e um aperfeiçoamento exaustivo na busca progressiva do silêncio, tão presente no último ciclo, denotando a convicção de Lobo Antunes de que «toda a arte devia tender para o silêncio» (Apud Gomes, 2008a: 435), logo «quanto mais silêncio houver num livro, melhor ele é» (*Ibid.*: 435)⁶⁹.

⁶⁹ Este entendimento do silêncio como instrumento precioso no burilar da obra de arte, como «um elemento potencialmente gerador de mais-valia estética» (Rodrigues, 2006: 29), é reiterado por Lobo Antunes em múltiplas situações. A título de exemplo, apresentaremos algumas palavras dirigidas pelo autor a Ana Marques Gastão, nesse sentido, em que, mais uma vez, utiliza a música como referência: «Sinatra é espantoso a usar as pausas quando canta, como Schubert nos *Impromptus*. Quando o silêncio se torna angustiante, quase insuportável, vem a nota seguinte salvá-lo» (Gastão, 2008: 486), pois Schubert «sabe manter o silêncio sem cair. Larga um trapézio e segura outro» (*Ibid.*: 486). A valorização do silêncio também é sublinhada por Eduardo Lourenço quando afirma: «Rien ne chemine au long de ces allées phosphorescentes, personne dans ce labyrinthe d'échos, sauf ce silence qui monte du puits inexistant où nous croyons qu'il est enseveli, dans la multitude désolante des appels sonores à jamais sans centre. Dans une beauté anonyme seul le silence consente à se nommer» (Lourenço, 2012: 45).

Também as crónicas fazem parte integrante deste todo que é a obra antuniana, apresentando-se como sublimes espaços de metaficcionalidade, de experimentalismo linguístico e temático, de exuberância poética, estabelecendo frequentes diálogos com os romances e detetando-se uma migração de temas, de personagens, de espaços entre os dois géneros. Por conseguinte, ao invés do autor, que as encara como «textos leves» (Apud Luís, 2008a: 498), julgamos poder considerá-las como apurados exercícios pré-romancescos, laboriosos alicerces dos seus romances e indubitáveis chaves de leitura dos seus textos e, com Carlos Reis, somos de opinião que «por muito que o escritor as desvalorize, a sua escrita romanesca deve-lhes muito» (Reis, 2011: 10).

De salientar, ainda, no atinente a pontos comuns que articulam os capítulos do grande livro da obra global antuniana, a presença autobiográfica que, apesar de se apresentar mais nítida nos romances do primeiro ciclo, nunca abandona os dos restantes, tornando-se apenas mais travestida, mais oculta, mais dependente do trabalho do leitor, na medida em que não se revela em episódios da vida do autor, apenas reflete a sua «*inner life*» (Apud Luís, 2008b: 528). Deste disfarce autobiográfico, cuja presença se insinua, apenas, na profundidade dos textos, decorre a conseqüente impressão do distanciamento do autor, que, ainda assim, está sempre presente «no avesso dos textos» (Arnaut, 2009: 36).

Do exposto, reiteramos a ideia, já apresentada por Nuno Júdice e recordada por Ana Paula Arnaut, de que «um novo romance de António Lobo Antunes, neste quadro, significa que o curso da sua escrita prossegue a procura desse estuário que é a obra – no sentido entre mallarmeano (o Livro total) e joyceano (a abertura de sempre novos horizontes de leitura) da palavra ficcional» (Apud Arnaut, 2011c: 87).

Seguindo o curso da escrita de Lobo Antunes e centrando-nos no romance em análise – *Sóbolos rios que vão* –, pertencente à sua última produção literária, nele detetamos o já mencionado refinamento das técnicas persecutoriamente trabalhadas pelo autor com vista ao alcance do seu objetivo central para a arte de narrar: a imprevisibilidade narrativa e um intenso silêncio. Julgamos poder afirmar que, deste romance, emana uma marcante ascendência pessoana, patente na dinâmica interseccionista que estrutura todo o texto e que se afirma através das diversas interseções de planos temporais, espaciais e ontológicos, que dotam toda a narrativa de um contínuo movimento pendular, oscilatório entre o passado e o presente, entre Nelas e o Hospital, entre o «eu» e os outros de si, gerando a fragmentação discursiva, a entropia e a proliferação de vazios e de silêncios.

Assim como na série poemática «Chuva Oblíqua» se interseccionam os planos (a paisagem presenciada com a paisagem sonhada; o real com o imaginado; o presente com o passado), de tal forma que o bico da caneta do poeta se transforma no perfil do rei Quéops (Cf. Pessoa, 2005: 215), também no romance *Sóbolos rios que vão* os planos do passado e do presente se entrecruzam a um ritmo tão contínuo e alucinante que, no hospital, quem tira o sangue ao protagonista não é o enfermeiro, mas a dona Irene que, durante a infância do sujeito hospitalizado, «tocava harpa ao serão e lhe chamava Antoninho» (Antunes, 2010: 16), do mesmo modo que o médico se senta na carteira da escola (Cf. *ibid.*: 57), os lobos da serra aparecem agachados no corredor do hospital (Cf. *ibid.*: 42) e as vozes do passado e do presente surgem de modo tão intersetado e abrupto que, não raras vezes, dificultam ou impedem a identificação do seu emissor.

Espera-se, então, que o leitor, em estreito dialogismo com o texto, reaja ao desafio da (des)ambiguidade interpretativa que lhe é proposto, investigue a identidade das falas, organize os fragmentos desordenados, una os fios narrativos soltos e preencha os vazios ou escreva nos silêncios, pois, como afirma Lobo Antunes a Luísa Jeremias, «ler é escrever. E quando estamos a ler um livro também o estamos a escrever» (Apud Jeremias, 2008: 377). Destaca-se, assim, o papel de relevo atribuído à interação entre o leitor e o texto, revelando o construto textual, na linha da *Théorie de l'effet esthétique* de Wolfgang Iser (1976), mais ênfase no efeito que a obra pretende provocar no leitor do que na transmissão da intenção autoral, visando-se, pois, um sentido múltívoco para o texto literário. Deste modo, parece-nos que a busca incessante do silêncio na narrativa antuniana ambiciona o papel ativo do leitor face ao texto, exigindo um leitor participativo, em detrimento de um leitor contemplativo, convicto o autor de que, tal como defendia Wolfgang Iser, os vazios do texto intensificam a atividade de representação na consciência do leitor, pois este deve combinar, ao invés do esperado, os esquemas que se opõem, se fragmentam, o que faz com que a sua imaginação seja tanto mais produtiva quanto maior for o número de vazios (Cf. Iser, 1976: 323-324). Neste sentido, a escrita antuniana, repleta de implícitos e de silêncios, afigura-se-nos um apelo constante à reescrita do leitor, pois como Pierre Van Den Heuvel sustenta, «la parole de l'implicite est toujours un silence, le plus souvent volontaire, par lequel le locuteur fait appel à la faculté de déduction chez son interlocuteur» (Heuvel, 1985: 93).

Neste jogo de captura do leitor na teia narrativa, entendemos assumir particular relevância o ritmo que marca o texto de *Sóbolos rios que vão*, determinado pelo uso

singular de um «monovocal polifónico» (Arnaut, 2008: XXII), decorrente de vários «Eus» da mesma voz (de insinuante ascendência pessoana) - um ritmo entrecortado pelo constante cruzamento das vozes que se atalham, pela reiterada interseção da narração pelas falas, fazendo emergir um discurso em forma de *staccato*.⁷⁰

Como destaca João Lobo Antunes⁷¹, referindo-se ao romance *Sóbolos rios que vão*, a leitura deste texto revela-se exigente, não só «pela necessidade de não largar o fio do tempo, pois este obriga os olhos da inteligência a mirarem simultaneamente uma dúzia de écrans que revelam cenas diferentes que ocorrem em tempos distintos em caótica diacronia» (Antunes, 2012: 17), como pela profusão de personagens que «surgem inesperadamente» (*Ibid.*: 17). Ainda de acordo com o mencionado ensaísta, também julgamos merecedor de referência, no concernente ao romance em apreço, «o domínio assombroso da técnica, a capacidade de manter a coerência da narrativa sempre tão tensa quanto a corda de um violino» (*Ibid.*: 17)⁷², bem como o contraste entre a complexidade da estrutura narrativa e a extraordinária simplicidade da escrita, considerando, com este autor, que António Lobo Antunes «tem em relação ao diálogo o que Mozart tinha em relação à música – um ouvido absoluto» (*Ibid.*: 17), surgindo o discurso como «um staccato de frases muito curtas» (*Ibid.*: 17). E é este *staccato*, que permeia o discurso de um fraseado nervoso, de síncopes, de um ritmo imprevisível, que aproxima a composição textual antuniana da composição jazzística (particularmente bebopiana), pela similitude das suas características

⁷⁰ Julgamos valer a pena atentar no conceito de *staccato*, que, de acordo com o *Dicionário Oxford de Música*, significa o «Processo de tocar uma nota (indicado por um ponto sobre essa nota) de maneira a encurtá-la e desse modo “separá-la” da seguinte, atribuindo-lhe uma duração menor do que o seu valor nominal» (Kennedy, 1994: 687).

⁷¹ João Lobo Antunes, irmão de António Lobo Antunes, professor de Medicina, neurologista, cientista e também ensaísta, evocou no artigo «António Lobo Antunes. *Sóbolos rios que vão*», publicado no *Jornal de Letras*, o percurso comum com o irmão escritor, a grave doença deste e o modo como ele transformou essa experiência «num admirável e mal disfarçado relato autopatográfico» (Antunes, 2012: 16) no livro *Sóbolos rios que vão*.

⁷² A técnica utilizada por António Lobo Antunes, neste romance, impele João Lobo Antunes, numa cristalina analogia musical, a evocar a *Sagração da Primavera* de Stravinsky. Para melhor compreensão deste paralelismo, parece-nos oportuno apresentar algumas informações relativas à *Sagração da Primavera* – célebre composição musical de Igor Stravinsky, que revolucionou a estética musical do século XX: «*La consagración de la primavera* (París, 1913), *Escenas de la Russia pagana* de I.S. y V. Roerich; I. *La adoración de la tierra* (II. *El sacrificio*. La crudeza del rito, los ásperos contornos de la música y los ritmos mantenidos hasta el extremo (*Danza sagrada* final) escandalizaron al París refinado en su estreno. Stravinsky fue considerado *un enfant terrible* (Debussy)» (Michels, 1992: 531).

estético-compositivas. E, no seio desta imprevisibilidade e fragmentação narrativas, surgem, ciclicamente (e também insuspeitadamente), algumas frases repetitivas, em jeito de refrão, de *ritornello*⁷³, que conferem momentaneamente ao texto a unidade lacerada.

Não podemos deixar de salientar que as incisões oblíquas (de pendor pessoano) que atravessam todo o texto em análise, bem como a imprevisibilidade narrativa e a «descarnada conformação estilística» (Rodrigues, 2006: 28) que o distinguem convertem *Sóbolos rios que vão* num exemplo de apurado manejo do silêncio ao serviço da arte literária, revelador não só do entendimento de Lobo Antunes sobre o virtuosismo do silêncio no domínio das artes, mas também da mestria no seu uso até ao limiar, num equilíbrio inabalável, tal como Schubert que «larga um trapézio e segura outro» (Apud Arnaut, 2008: 486), «sem cair» (*Ibid.*: 486).⁷⁴ Um silêncio que resulta de um penoso porfiar na ascese do texto e que o transforma em espelho do autor e do leitor (Cf. Antunes, 2007b: 115), pois, como sustenta Pierre Van Den Heuvel, «c'est donc au lecteur de restituer sa valeur à ce silence, à ce que Proust appelle: "tout ce qui est tu dans un beau livre et qui compose sa noble atmosphère de silence, ce merveilleux vernis qui brille du sacrifice de tout ce qu'on n'a pas dit"» (Apud Heuvel, 1985: 92).

Parafraseando a crónica «Receita para me lerem» (Antunes, 2007b : 113-116), «uma vez acabada a viagem» (*Ibid.*:114) e à beira de fechar o nosso livro, resta-nos dizer que intentámos abordar a obra antuniana «do mesmo modo que se apanha uma doença» (*Ibid.*:113). Assim, resta-nos esperar que o tenhamos conseguido e convalescer.

⁷³ Segundo o *Dicionário Oxford de Música*, *Ritornello* significa «Retorno ou repetição. Aplica-se (1) ao refrão ou estribilho em composições do tipo do madrigal dos sécs XIV e XV» (Kennedy, 1994: 600).

⁷⁴ Ressalta, pois, da composição textual de *Sóbolos rios que vão*, a valorização atribuída ao silêncio enquanto elemento estruturante da criação literária, bem como o fascínio que o mesmo exerce em Lobo Antunes e que o próprio testemunha como já foi referido na nota 69 da página 87.

BIBLIOGRAFIA

1. ATIVA:

ANTUNES, António Lobo (2002) (5ª edição). *Livro de Crónicas*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (2006) (1ª edição). *Terceiro Livro de Crónicas*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (2007a, 12 de abril). «Crónica do Hospital». *Visão*, 22.

ANTUNES, António Lobo (2007b) (2ª edição). *Segundo Livro de Crónicas*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (2010) (4ª edição). *Sóbolos rios que vão*. Alfragide: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (2011a) (1ª edição). *Quarto Livro de Crónicas*. Alfragide: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (2011b) (1ª edição). *Comissão das Lágrimas*. Alfragide: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (2012, 5 de julho). «O que é feito da tua irmã gémea que abandonaste ao nascer?». *Visão*, 14-15.

2. OUTROS TEXTOS LITERÁRIOS:

ABELAIRA, Augusto (1996). *Outrora Agora*. Lisboa: Editorial Presença.

ANTUNES, António Lobo (1979) (1ª edição). *Memória de Elefante*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (1979) (1ª edição). *Os Cus de Judas*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (1980) (1ª edição). *Conhecimento do Inferno*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (1981) (1ª edição). *Explicação dos Pássaros*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (1983) (1ª edição). *Fado Alexandrino*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (1985) (1ª edição). *Auto dos Danados*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (1988) (1ª edição). *As Naus*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (1990) (1ª edição). *Tratado das Paixões da Alma*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (1992) (1ª edição). *A Ordem Natural das Coisas*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (1994) (1ª edição). *A Morte de Carlos Gardel*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (1996) (1ª edição). *O Manual dos Inquisidores*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (1997) (1ª edição). *O Esplendor de Portugal*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (1999) (1ª edição). *Exortação aos Crocodilos*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (2000) (1ª edição). *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (2001) (1ª edição). *Que farei quando tudo arde?* Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (2003) (1ª edição). *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (2004) (1ª edição). *Eu hei-de amar uma pedra*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (2006) (1ª edição). *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (2007) (1ª edição). *O meu nome é legião*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (2008) (1ª edição). *O Arquipélago da Insónia*. Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo (2009) (1ª edição). *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* Lisboa: Dom Quixote.

CAMÕES, Luís de (1980). *Lírica Completa I*. (Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva). Vila da Maia: Imprensa Nacional – Casa de Moeda.

CAMÕES, Luís de (2012). *Lírica de Luís de Camões*. (Apresentação crítica, seleção, notas e glossário de Maria Vitalina Leal de Matos). Alfragide: Caminho.

CAMPOS, Álvaro de (2002). *Poesia*. (Edição de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Assírio & Alvim.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha (s/d). *Antologia Literária Comentada Época Clássica Século XVI – II parte*. Editora Ulisseia.

FERREIRA, Vergílio (2009) (9ª edição). *Até ao Fim*. Lisboa: Quetzal.

PESSOA, Fernando (s/d). *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática.

PESSOA, Fernando (1980). *Ultimatum e Páginas de sociologia política* (Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução e organização Joel Serrão). Lisboa: Ática.

PESSOA, Fernando (s/d). *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática.

PESSOA, Fernando (1993) (4ª edição). *Novas Poesias Inéditas* (Direcção, recolha e notas de Maria do Rosário Marques Sabino e Adelaide Maria Monteiro Sereno). Lisboa: Ática.

PESSOA, Fernando (1995) (15ª edição). *Poesias* (Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor). Lisboa: Ática.

PESSOA, Fernando (2005). *Poesia 1902-1917*. (Edição Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine). Lisboa: Assírio & Alvim.

PESSOA, Fernando (2006): *Poemas de Fernando Pessoa*. (Seleccção, prefácio e posfácio de Eduardo Lourenço). Paço de Arcos: Visão JL.

PESSOA, Fernando (2012). *Ficções do Interlúdio*. (Edição Fernando Cabral Martins). Lisboa: Assírio & Alvim.

REIS, Ricardo (2007) (2ª edição). *Poesia* (Edição Manuela Parreira da Silva). Lisboa: Assírio & Alvim.

ROSA, António Ramos (2001). *As Palavras*. Porto: Campo das Letras.

TORGA, Miguel (2007). *Poesia Completa*. Vol. II. Lisboa: Dom Quixote.

3. PASSIVA

3.1. Teórica

BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Éditions du Seuil.

KENNEDY, Michael (1994) (1ª edição). *Dicionário Oxford de música*. Lisboa: Ática.

LE BRETON, David (1999). *Do silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget.

MARTINS, Fernando Cabral (coord.) (2008). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Editorial Caminho.

MENEGOLLA, Iona Marisa (2003). *A Linguagem do Silêncio*. São Paulo: Hucitec.

MICHELS, Ultich (1985). *Atlas de Music*, 2. Madrid: Alianza Editorial.

PONZIO, Augusto (1995). *EL juego del comunicar. Entre literatura y filosofía*. Valencia: Ediciones Episteme.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (2007) (7ª edição). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.

REIS, Carlos (2008) (2ª Edição). *O Conhecimento da Literatura*. Coimbra: Almedina.

SEIXO, Maria Alzira (dir.) (2008). *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes* (Vols. I e II). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e, (2009) (8ª edição). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.

SMEDT, Marco de (2006) (2ª Edição): *Elogio do Silêncio*. Lisboa: Sinais de Fogo.

VAN DEN HEUVEL, Pierre (1985). *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Paris: Corti.

WOLFANG, Iser (1976). *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Pierre Mardaga, éditeur.

3.2. Crítica

ANTUNES, João Lobo (2012, 21 de março a 3 de abril). «António Lobo Antunes. Sôbolos rios que vão». *Jornal de Letras*, 1082, 16-18.

ARNAUT, Ana Paula (2002). *Pós-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*. Coimbra: Almedina.

ARNAUT, Ana Paula (2008). *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979 – 2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina.

ARNAUT, Ana Paula (2009). *António Lobo Antunes*. Lisboa: Edições 70.

ARNAUT, Ana Paula (2011a). *António Lobo Antunes: A Crítica na Imprensa 1980 – 2010 Cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina.

ARNAUT, Ana Paula (2011b) «Sôbolos rios que vão de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências». In SILVA, João Amadeu Carvalho da, et al (Orgs.) *Pensar a Literatura no Séc. XXI*. Braga: Universidade Católica Portuguesa, 385-394.

ARNAUT, Ana Paula (2011c) «A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes». In CAMMAERT, Felipe (Org.) *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*. Alfragide: Texto Editores, 71-88.

BLANCO, María Luisa (2002) (2ª edição). *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote.

CAMMAERT, Felipe (2010, maio/agosto). «António Lobo Antunes, o autor: O seu nome é legião». *Colóquio Letras*, 174, 96 – 113.

CAMMAERT, Felipe (Org.) (2011) (1ª edição). *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*. Alfragide: Texto Editores.

CARCCASSONNE, Manuel (2011, abril). «António Lobo Antunes. Ce rien que je contemple». *Le Magazine Littéraire*, 507, 92-96.

CARDOSO, Norberto do Vale (2011a, 21 de setembro). «Comissão das Lágrimas e as “guerras” de Angola». *Jornal de Letras*, 1069, 12.

CARDOSO, Norberto do Vale (2011b) (1ª edição). *A Mão-de-Judas: Representações da Guerra Colonial em António Lobo Antunes*. Alfragide: Texto Editores.

CAZALAS, Inès (2011). «O romanesco na obra de António Lobo Antunes: herança, desconstrução, reinvenção». In CAMMAERT, Felipe (Org.) *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*. Alfragide: Texto Editores, 49-70.

COELHO, Alexandra Lucas (2008). «António Lobo Antunes, depois da publicação de Exortação aos Crocodilos – “agora só aprendo comigo”». In ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2000. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 325-339).

COELHO, Jacinto Prado Coelho (2007) (12ª edição). *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo.

CORDEIRO, Cristina Robalo (2010, maio/agosto). «*Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, António Lobo Antunes». *Colóquio Letras*, 174, 216 – 218.

COSTA, Rui Alberto (2010, maio/agosto). «Il mondo che non vedo, Fernando Pessoa». *Colóquio Letras*, 174, 210 – 212.

COUTINHO, Isabel (2011). «António Lobo Antunes apresentou ontem o seu novo romance enquanto negociava já o próximo “com a morte” [Sôbolos rios que vão]». In ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes: A crítica na Imprensa 1980-2010 Cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 479-480.

DUARTE, Luís Ricardo (2011, 21 setembro a 4 outubro). «Quatro andamentos para um pretérito presente». *Jornal de Letras*, 1069, 8-9.

FILHO, José Paulo Cavalcanti (2012) (2ª edição). *Fernando Pessoa - uma quase-autobiografia*. Porto: Porto Editora.

GASTÃO, Ana Marques (2008). «Caçador de Infâncias». In ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 485-495.

GIL, José (2005) (5ª edição). *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d'Água.

GIL, José (2011). «Fechamento e linhas de fuga em Lobo Antunes». In CAMMAERT, Felipe (Org.) *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*. Alfragide: Texto Editores, 157-170.

GOMES, Adelino (2008a). «Um quarto de século depois de *Os Cus de Judas*. “Acho que podia morrer”». In ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 433-449.

GOMES, Adelino (2008b). «Não sou eu que escrevo os livros é a minha mão autónoma». In ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 463-471.

GUERREIRO, António (2011). «Quase um Cântico». In ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes: A crítica na Imprensa 1980-2010 Cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 291-293.

GUIMARÃES, Fernando (1982). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Vila da Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

HALPERN, Manuel (2011, 21 de setembro a 4 de outubro). «A morte de Carlos Gardel Uma (in)adaptação competente». *Jornal de Letras*, 1069, 13.

JACINTO, Joana (2011, novembro). «Passos em volta de um encontro». *Ler*, 107, 35- 52.

JEREMIAS, Luísa (2008). «O que interessa é chegar às emoções através das palavras». In ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 375-380.

LIND, Georg Rudolf (1981). *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Vila da Maia: Estudos Portugueses. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

LOURENÇO, Eduardo (1993) «Uma literatura desenvolva ou os filhos de Álvaro de Campos». In *O Canto do Signo. Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença.

LOURENÇO, Eduardo (2002) (1ª edição). *Poesia e Metafísica*. Lisboa: Gradiva.

LOURENÇO, Eduardo (2012) (1ª edição). *Tempo da Música, Música do Tempo*. Lisboa: Gradiva.

LOURENÇO, Gabriela (2011, setembro). «Um duo poético-equestre». *Visão*, 100-101.

LUÍS, Sara Belo (2008a). «Tento pôr a vida em cada livro». In ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007 Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 497-501.

LUÍS, Sara Belo (2008b). «O mundo de António Lobo Antunes em 12 partes». In ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 527-534.

LUÍS, Sara Belo (2008c). «Estou aqui diante de vós, nu e desfigurado». In ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 565-575.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1996, abril-setembro). «O gesto e não as mãos. A figuração do feminino na obra de Fernando Pessoa: Uma gramática da mulher evanescente». *Colóquio Letras*, 140/141, 17-47.

MARTINS, Luís Almeida (2008). «António Lobo Antunes: Quis escrever um romance policial». In ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 157-176.

MATOS, Maria Vitalina Leal de (1980) «Sôbolos rios que vão: uma estética arquitectónica». *Colóquio Letras*, 55, 24-32.

MELO, Filipa (2011, outubro). «O ditado das folhas». *Ler*, 106, 57.

MEXIA, Pedro (2011). «As vozes. O Meu Nome é Legião». In ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes: A crítica na Imprensa 1980-2010. Cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 395-397.

MORÃO, Paula (2011). «Eu, às vezes - As labirínticas complexidades da alma». In CAMMAERT, Felipe (Org.) *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*. Alfragide: Texto Editores, 25-48.

PEREIRA, Ricardo Araújo (2010, 28 de outubro). «Entrevista». *Visão*, 129.

REAL, Miguel (2011, 21 setembro a 4 outubro). «Singularidade absoluta». *Jornal de Letras*, 1069,11.

REIS, Carlos (2011, 21 setembro a 4 outubro). «A obstinação do ofício». *Jornal de Letras*, 1069, 10-11.

RODRIGUES, Isabel Cristina (2006). *A palavra submersa: Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira* (Dissertação de Doutoramento) Aveiro: Universidade de Aveiro.

RODRIGUES, Isabel Cristina (2008). «O que não: obliquidade e possibilidade ficcional em *Outrora Agora*, de Augusto Abelaira». In PEREIRA, Paulo (org.) *Voltar a Ler – Augusto Abelaira*, 2, 175-187.

SEIXO, Maria Alzira (2002) (1ª edição). *Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

SEIXO, Maria Alzira (2010) (1ª edição). *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.

SEIXO, Maria Alzira (2011). «"Os rios de Lobo Antunes". [Sôbolos rios que vão]». In ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes: A crítica na Imprensa 1980-2010. Cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 467-470.

SILVA, João Céu e Silva (2009) (1ª edição). *Uma longa viagem com António Lobo Antunes*. Lisboa: Porto Editora.

SILVA, João Céu e Silva (2011). «"Que livro é este que faz sombra ao autor?" [Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?]António Lobo Antunes: A crítica na Imprensa 1980-2010. Cada um voa como quer. Coimbra: Almedina, 441-443.

SILVA, José Mário (2011) «Deste sonho imaginado [Sôbolos rios que vão]». In ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes: A crítica na Imprensa 1980-2010. Cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 477-478.

SILVA, Maria Augusta (2008). «Saber ler é tão difícil como saber escrever». In ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 451-462.

SILVA, Rodrigues (2008a). «A confissão exuberante». In ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 209-226.

SILVA, Rodrigues da (2008b). «Mais perto de Deus». In ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 305-323.

SILVA, Rodrigues da (2008c). «“Mais dois, três livros e pararei”». In ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 509-525.

SIMÕES, Manuel G. (2011). *Tempo com espectador. Ensaios de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições Colibri.

TAVARES, Miguel de Sousa (2008). «António Lobo Antunes: “Bolas, isto é um país que se leva a sério!”». In ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 101-106.

VIEGAS, Francisco José (2008). «Nunca li um livro meu». In ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 280-304.

WARROT, Catarina Vaz (2011). «António Lobo Antunes: da escrita romanesca à enunciação musical – o texto como tecido sonoro e gráfico». In CAMMAERT, Felipe (Org.) *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*. Alfragide: Texto Editores, 115-135.