

## **Anabela Branco de Oliveira**

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

### ***Explicações dos Pássaros* de António Lobo Antunes e Cinema: relações perigosas, incestuosas ou um casamento de estranhos costumes?**

*Explicação dos Pássaros* de António Lobo Antunes e Cinema: relações perigosas, incestuosas ou um casamento de estranhos costumes? Que tipo de relação entre literatura e cinema? É uma relação perigosa e discutível onde não se sabe quem está na memória estética de quem? É uma relação incestuosa submersa na eterna noção de influência? Submersa no ambíguo carácter premonitório da literatura em relação ao cinema? É um casamento de estranhos costumes que considera a literatura “cinematográfica” só porque ela é facilmente filmável? Um casamento de estranhos costumes que se constitui na perspectiva da eterna dependência de um em relação ao outro?

Em *Explicação dos Pássaros* (1981), o cinema é uma distração regular, sempre presente na realidade quotidiana<sup>1</sup>, é a afirmação dos sonhos amorosos da rapariga do PBX<sup>2</sup> e a sua proibição é o castigo ideal para as más notas<sup>3</sup>. Para o pai de Rui, a visita ao túmulo de Lenine<sup>4</sup>, em Moscovo, é considerada um “cinema macabro” de dever e felicidade e o único divertimento para os moscovitas. Algumas personagens surgem associadas às atitudes e aos espaços dos filmes de western<sup>5</sup>; Rui, embrulhado no lençol de banho, assemelha-se aos senadores romanos do cinema<sup>6</sup> e as expressões da irmã de Rui são como as dos desenhos

---

<sup>1</sup> António Lobo Antunes, *Explicação dos Pássaros* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988), p. 61.

<sup>2</sup> *Idem*, p.10.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>4</sup> *Idem*, p.123.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 63.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 202.

animados<sup>7</sup>. O pai de Rui apresenta-se com cara de “actor de cinema envelhecido” e as raparigas loiras estão pintadas como artistas de cinema. As fotografias de Errol Flynn e de Esther Williams estão ao lado do retrato de Santa Filomena, no camarim de Madame Simone. Os silêncios são comparados às imagens e são considerados um abismo “como aqueles que os cavalos saltam nos filmes.<sup>8</sup>” Os movimentos da realidade são frequentemente comparados aos do *écran* – a estrada estremece como as imagens dos filmes antigos<sup>9</sup> – e o afastamento de alguém é comparado ao afastamento dos heróis no fim dos filmes<sup>10</sup>. A espiral de sombras e de luz percorre a visualização onde a irmã de Rui aparece desfocada no filme realizado pelo marido. A vida é, para Marília, como um filme que, mesmo desagradável, se aguenta até ao fim<sup>11</sup>. A recordação é encarada como um filme que se pode fazer andar para trás<sup>12</sup>, algo que se projecta em casa dos pais de Rui, uma espécie de rectângulo branco com mar e albatrozes<sup>13</sup>. Marília rodeia-se de cineastas e de cineclubistas que analisam a sequência da velhice<sup>14</sup> de *Citizen Kane* e discutem o cinema americano<sup>15</sup>. Os realizadores são enunciados como referência cultural e como símbolo das exigências de uma intelectualidade de esquerda, concretizando referências a Godard, Dreiser, Marguerite Duras, Fellini, Visconti, Delvaux, Kubrick, Orson Welles e Antonioni.

*Explicação dos Pássaros* constitui-se como um universo marcadamente polifónico: os acontecimentos narrados são sucessivamente completados e alvos de reflexão das cerca de cinquenta e sete vozes, traduzidas em múltiplos depoimentos, continuamente cruzadas, entrelaçadas em termos cronológicos, organizadas num conjunto de três situações diferentes: permanecem em diálogos contemporâneos dos quatro dias passados na clínica de Lisboa, na viagem, em Aveiro e na estalagem

---

<sup>7</sup> *Idem*, p.115.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 96.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 187.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 236.

<sup>11</sup> *Idem*, pp. 44-45.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 204.

<sup>15</sup> *Idem*, pp. 70, 199.

da Ria; surgem na memória voluntária e involuntária de Rui; são implicitamente exigidas por um narratário não identificável, comentam a vida de Rui e conjecturam acerca da sua morte.

Os depoimentos são cruzados, estilizados, cristalizados, fugindo a uma convencional linearidade e exigindo uma outra leitura. Na heterogeneidade, na multiplicidade, na descontinuidade e na fragmentação, só a montagem romanesca permite a consecução da obra e a realização narrativa. Theodor Adorno e Wladimir Krysinski exigem, neste âmbito, a inevitável relação dialógica entre a montagem romanesca e a montagem cinematográfica, como elementos de criação autónoma<sup>16</sup>.

Na teia cruzada dos depoimentos que o compõem, onde as imagens são substituídas por vozes na sua espacialidade, *Explicação dos Pássaros* aceita a presença articuladora da montagem cinematográfica. Na mesa de montagem, num contínuo trabalho de corte, colagem e sintonia, estrutura-se nos códigos da montagem alternada, da montagem paralela e nos percursos da montagem expressão eisensteiniana.

As vozes de *Explicação dos Pássaros* projectam simultânea e alternadamente, acontecimentos sucessivamente inscritos e completados em múltiplos níveis temporais que se poderão assumir em três blocos distintos: o presente da viagem de Rui a Aveiro, local do seu suicídio, o seu processo de introspecção retroactiva durante essa viagem e estadia, através da memória voluntária e involuntária, e o conjunto de depoimentos recolhidos após o seu suicídio.

Os acontecimentos que se referem especificamente à viagem, à estalagem e à paisagem vão aparecendo alternados com pequenos depoimentos rápidos, que se contrapõem às outras recordações e às outras conversas. Estes depoimentos<sup>17</sup>, situados ao nível temporal da viagem, descrevem a estalagem<sup>18</sup>, a ria e as gaiivotas<sup>19</sup>, o passeio a Aveiro e o

---

<sup>16</sup> Wladimir Krysinski, *Carrefour de Signes – essais sur le roman moderne* (La Haye, Paris, New York: Mouton Éditeur, 1981), p. 307.

<sup>17</sup> A apresentação das páginas nas notas seguintes pretende justificar o processo contínuo, rápido e extremamente frequente, da alternância dos depoimentos: eles assumem-se como um conjunto acelerado de sequências de vários planos.

<sup>18</sup> Cf. pp. 64, 65, 67-70, 72, 81, 98, 100, 105, 133-138, 216.

<sup>19</sup> *Idem*, pp. 75, 83, 85, 87, 90, 92-94, 140, 187, 191, 196, 216, 218-219, 221, 223, 225-226, 230, 236, 238, 240-241, 245-246.

almoço no restaurante<sup>20</sup>, os passeios e os cafés da zona da ria<sup>21</sup>, as atitudes e as reflexões no quarto do casal.<sup>22</sup>

O conjunto de depoimentos recolhidos após o suicídio, não tendo uma acepção cronológica definida, assumem-se na contemporaneidade e na aceleração de um inquérito policial.

Na estruturação destas vozes, projecta-se a montagem alternada que, no documento filmico, constrói o paralelismo de duas ou mais acções contemporâneas, organiza imagens justapostas definindo a contemporaneidade estrita das duas acções paralelas.

A caracterização da montagem alternada como apresentação acelerada e contínua de planos de simultaneidade<sup>23</sup> adquire uma completa justificação estética em algumas passagens onde o processo de sucessão e de corte é mais acelerado e facilmente visualizável num espaço gráfico muito curto<sup>24</sup> :

*– Se não estava mais em casa, coitado, era porque não podia – explicou a mãe com um sorriso triste, sentada no seu canto do sofá, ao pé da lareira. – Os negócios, sabe-se com é. Mas preocupava-se imenso com a educação dos pequenos: dia sim dia não telefonava.*

*– Morreu em Aveiro, não sei acrescentar muito mais – **vociferou o rapaz dos holofotes, com as mãos em concha dos lados da boca.** – A minha mãe tornou a casar com um amigo comum, foram viver para a Suíça, os meus avós do lado dela tomaram conta de nós. Parece que mora em Lausanne, sozinha, com um cão. De tempos a tempos manda-me uma caixa de chocolates com recheio, e eu ofereço-os ao porteiro diabético que se pela por doces.*

---

<sup>20</sup> *Idem*, pp. 103-104, 105-108, 114-121, 123, 125, 130-132.

<sup>21</sup> *Idem*, pp. 160-164, 167-168, 170, 173, 177, 179, 188, 190, 192-193.

<sup>22</sup> *Idem*, pp. 86, 87, 88, 95, 101-102, 142-143, 147, 150-152, 158, 159, 194, 198-204, 207, 209-211, 213-214, 234.

<sup>23</sup> Não se analisam acontecimentos relatados no plano intradieético, identifica-se a alternância das vozes na simultaneidade da apresentação polifónica.

<sup>24</sup> A terceira pessoa heterodieética representa-se a negrito, a voz da mãe, a negrito itálico, o depoimento do filho de Rui apresenta-se sem marcação codificada, o do pai a negrito sublinhado, o de Marília a itálico, o de Tucha a sublinhado e o de Dona Sara a itálico sublinhado.

– *Ver o mar?* – **disse a Marília.** – *Eu vejo a Rua Azedo Gneco todas as manhãs, o cheiro de cadáveres dos caixotes do lixo escondidos atrás dos carros, de que as camionetas se esqueceram.*

– **Está?** – **perguntou a vizinha microscopicamente autoritária do pai.** – **Que nota teve ele em Matemática?**

– **Não adianta** – **avisou a Tucha** –, **os teus argumentos não me interessam.**

– **Se vier uma negativa em Geografia** – **ordenou a vizinha** – **proibição de cinema três domingos seguidos.**

**Pensa**, De onde é que nos telefonavas, pai? Hamburgo, Paris, Londres, grandes cidades desconhecidas sob a chuva? De um quarto de hotel, copo de uísque na mão, uma rapariga de casaco de peles, parecida com as atrizes de cinema das pastilhas, sentada numa cadeira, à espera? (p. 43)

**Pensa** Que bonita que estavas nessa tarde, caramba.

– **Suma-se da minha vista, seu estupor** – **sibilou ela a apontar com o dedo as áleas confusas de plantas, os caixilhos pintados de branco, a distância ensaibrada e os seus arbustos lanzudos e húmidos.** – **Suma-se da minha vista antes que eu mude de ideias.**

**A Dona Sara guardou as notas no lenço, voltou-lhe as costas e caminhou a chinelar para a porta, arrastando a custo as pernas esqueléticas. Já com a mão no puxador fitou-o do umbral numa careta avinagrada:**

– **Queria avisá-lo que não permito visitas.**

– ***Que grande filha da puta, a tua ex*** – **disse a Marília enquanto a cinza interminável do cigarro lhe tombava e se desfazia no colo. Do andar de cima da Rua Azedo Gneco alguém (uma voz de homem) gritava frases indistintas para a rua.** – ***Se vocês estavam no ranço o que é o desgraçado havia de fazer?***

**Pensa** Se a Tucha é filha da puta não serei eu tão filho da puta como ela?, enquanto o público aplaudia o brinde aos Preservativos Donald, e o velho depenava o torresmo do pardal antes de o introduzir amorosamente entre as duas metades de um pão:

– **És servido?** – **perguntou o pai.**

– **Seja a que horas for, entende?** – **repetiu a Dona Sara a remexer no alfinete com os dedos demasiado brancos e magros, agitados por uma aflição constante.** (Deves ter a tensão alta, pensei eu, a tensão alta, e diabetes, e ureia, e bicos de papagaio e a doença de S. Vito.) – **Visitas, nem cheirá-las.**

Os chinelos dela a afastarem-se pelo corredor, uns gargarejos chocos no sótão

entoando uma ária. A Marília enxotou a cinza da saia para o chão, sacudindo-se com uma biografia de Antonioni, e eu pensei Se sou filho da puta porque caneco estás aqui comigo?

– Sempre que há sarilhos ficas mais apático do que um boi de louça – **recriou-o a Tucha descendo rapidamente o Parque para o metropolitano do Marquês de Pombal.** (p. 222)

No exemplo seguinte, a alternância de depoimentos define-se numa simultaneidade pós-suicídio de Rui, ocorrida em espaços diferentes, dada a presença de Marília em Lisboa e de Tucha em Lausanne:

– Arranjava-lhe o peixe – **disse a Tucha** – e mesmo assim, se dava com uma espinha ou uma pele, desatava logo a protestar. Felizmente que os pequenos não herdaram os modos dele à mesa.

– Frango, por exemplo, não comia – **disse a Marília** –, só hamburger e arroz com molho de tomate. Anos e anos de hamburger e arroz com molho de tomate endoidecem qualquer pessoa.

– Não enrolava a bisnaga da pasta de dentes – **disse a Tucha** –, aplicava-lhe um apertão ao acaso ao pé da rolha e despejava logo metade do conteúdo na escova. Tanta que só faltava entupir o ralo com aquilo.

De cada vez que fazia chichi – **disse a Marília** – deixava o rebordo de plástico cheio de pingos. Eu, para me sentar lá, tinha de o limpar primeiro com papel higiénico. (p. 232)

No documento fílmico, a montagem paralela projecta, na heterogeneidade dos pontos de vista, a existência de encadeamentos e de paralelismos estruturais e simbólicos. Organiza uma disposição sintagmática dos elementos da intriga, estabelece relações diegéticas e semânticas entre diferentes linhas de acção e redefine, num mesmo tema, um conjunto de várias acções heterogéneas, possibilitando a captação e o encadeamento de múltiplas histórias.

Há, pontualmente, ao longo de *Explicação dos Pássaros*, e, mais especificamente, na parte final do suicídio de Rui, uma relação diegética de linhas de acção separadas, cujos fragmentos se intercalam alternativamente e cuja confrontação especifica uma significação própria. A vida, as interrogações e as personagens envolventes na existência de

Rui adquirem, nesta montagem paralela, dois níveis numa relação, ao mesmo tempo, analógica e antitética: o nível de monólogo interior, marcadamente definido durante a estadia em Aveiro, e o nível da projecção espacial de um circo, que exprime não só o momento paralelo com o suicídio na ria, como também o projecto de inquérito pós-suicídio. As duas acções, situadas em cenários aparentemente diferentes, recorrem ao depoimento e à encenação espectacular para definir, num sistema de montagem paralela, o confronto psicológico de Rui, a encenação íntima e mediática de uma interrogação de vida e de uma decisão de morte<sup>25</sup>.

Os depoimentos pós-suicídio surgem também num ambiente de circo, desde as primeiras páginas do romance. Assiste-se a um cruzamento de planos onde a agonia da mãe na clínica se confunde com a orquestra e a indumentária circense<sup>26</sup>. As imagens circenses definem não só a simultaneidade com a decisão e a concretização do suicídio, como também projectam, ao lado das reflexões do presente, os depoimentos pós-suicídio, encarados, talvez, como projecções prolépticas de Rui. No mundo circense temos, nomeadamente, depoimentos dos seus padrinhos<sup>27</sup>, da irmã que discute a sua relação com Tucha tendo Rui como narratário<sup>28</sup>, da primeira namorada assumindo o papel da trapezista<sup>29</sup>, do filho, o rapaz dos holofotes<sup>30</sup>, entre outros.

A simultaneidade da polifonia, a sintonia analógica entre os dois universos e a visão metafórica deste cruzamento definem-se sobretudo na alegoria do suicídio. A banda sonora circense – O Bolero de Ravel – define também o carácter polifónico desta montagem. Ela cria o *suspense*, o *crescendo* de uma situação, as caminhadas rítmicas, o pulsar polifónico da decisão até à consecução do acto. O *crescendo* estabelece-se através da progressiva entrada de cada núcleo instrumental, tal como a reflexão do monólogo se desenvolve através da progressiva entrada de

---

<sup>25</sup> Este percurso de montagem paralela projecta um intenso paralelismo estrutural e semântico com o filme *All That Jazz*, realizado por Bob Fosse, em 1979.

<sup>26</sup> *Idem*, pp. 19, 22, 207-208.

<sup>27</sup> *Idem*, pp. 29-30.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>30</sup> *Idem*, pp. 40-44.

cada núcleo de vozes. O tema é progressivamente completado por cada vez mais instrumentos, tal como a projecção romanesca se adensa cada vez mais, através das várias recordações e dos vários depoimentos que, por sua vez, completam e esclarecem os vários acontecimentos. Os múltiplos sons e ritmos vão-se adensando, tal como se vão completando os múltiplos pontos de vista.

O suicídio é o fim desse Bolero. O circo define-o e anuncia-o como um espectáculo. No ambiente de circo, após a introspecção acerca da sua vida e a recordação da sua relação com os filhos, apresenta-se a primeira abordagem de uma morte<sup>31</sup>. Esta abordagem inicia, num processo marcadamente proléptico, essa ligação do circo com o espectáculo do suicídio.

O *crescendo*<sup>32</sup> de *suspense* continua a ser marcado pelo circo e pela cadência do Bolero de Ravel. A sucessão dos factos e a visualização sucessiva dos pequenos indícios são constantemente concretizadas e explicadas no ambiente de circo, definindo a prolepse e encenando o último espectáculo de um modo burlesco e publicitário. O processo de montagem paralela torna-se cada vez mais acelerado:

Roçou pela mesa (...) a caminho da saída, e de passagem tirou uma faca grande de serrilha, do aparador dos pratos e dos copos, enquanto o anão, subitamente iluminado por um violento foco lilás, vociferava: – Senhoras e senhores, meninas e meninos, respeitável público, façam a fineza de observar convenientemente a terrível arma do suicídio: não existe truque, não existe chicana, não existe aldrabice: trata-se, como verificam, de legítimo e autêntico aço inoxidável de fabrico português, o mesmo que conquistou Lisboa aos mouros, dilatou a Fé e o Império, torneou o globo, e actualmente empurra o arroz para o garfo, e o ajuda a extrair, com delicadeza incomparável, as espinhas da pescada no restaurante. E

---

<sup>31</sup> “Outra metáfora – a terceira grande metáfora do texto – se mistura a esta: o circo, em que a personagem, ao mesmo tempo actor e espectador, encena a sua vida e a sua morte, transformando-as em espectáculo, numa visão amarga, irónica, cruel, voluntariamente desmitificadora da visão do circo como círculo mágico da infância” – Teolinda Gersão “António Lobo Antunes –” (*Colóquio Letras* n.º 72, Março 1983), p. 103.

<sup>32</sup> Este *crescendo* e o cruzamento contínuo de planos define-se constantemente nas páginas 218, 219, 220, 225, 226, 233, 234, 236, 238, 240 e até ao fim.



num tom teatralmente interrogativo de final de episódio, destinado a estimular a curiosidade da assistência: – Como irá o inventivo Rui S. utilizá-la? (...) – A gerência, damas e cavalheiros – berrou o anão com ar solene –, desejosa de obsequiar os seus selectos espectadores, distribuirá envelopes-mistério recheados de diversas prendas aos que acertarem no método de suicídio escolhido pelo desventurado professor de História graças à gentil colaboração dos Preservativos Donald.(...) Guardou a faca no blusão sem que o empregado, de olhos fechados, o notasse, e abandonou a sala de jantar a caminho da rua.” (pp. 210-211)

– O infausto jovem – soluçou pomposamente o anão a designar-me com o indicador bombástico à família nas bancadas – vai abandonar a estalagem para o seu último e derradeiro passeio. Estamos prestes a chegar, senhoras e senhores, ao ponto mais alto, ao vértice, ao acme, ao cume, ao paroxismo do nosso inolvidável espectáculo. Maestro, o Bolero de Ravel. (pp. 213-214)

O cabo da faca apertava-lhe as costelas, o bico da lâmina picava-lhe a cintura: de pé no cascalho, à entrada da estalagem, escutava o rumor de tarântula do público (...) percebia a custo o jogo dos holofotes lá em cima (...) Não posso falhar, pensou ele, tenho de conseguir um número decente. (pp. 216-217).

[...] – temos a honra de vos anunciar que o insigne Rui S. irá proceder, dentro de mui escassos momentos, à histórica consumação do seu arrojado número. (p. 243)

A montagem paralela redefine, tanto no documento fílmico como no documento romanesco, a organização de correspondências temáticas e a articulação dos vários conjuntos diegéticos, dos vários percursos espaciais e temporais e, conseqüentemente, das várias vozes.

A montagem-expressão eisensteiniana, a “montagem das atrações” define o carácter ideológico e simbólico conseqüente à justaposição dos diversos planos, torna-se a alavanca da reflexão e difunde, em termos fílmicos, a construção do processo metafórico. Para Eisenstein, o choque das duas imagens teria como intenção a ruptura da continuidade e da homogeneidade diegética, a emergência de uma reflexão intelectual e ideológica e a valorização do efeito de choque psicológico: as

“atracções” seriam imagens brutais ou horríveis, captadas arbitrariamente no tempo e no espaço.

As imagens sucessivamente articuladas com intenções expressivas e metafóricas surgem, no documento romanescos, como vozes autónomas, sem conectores introdutivos justificativos, sem referentes que lhes confirmem um estatuto exclusivamente estilístico.

Em *Explicação dos Pássaros*, a montagem-expressão define a concretização metamorfoseada de um acto sexual com Marília de evidências marcadamente hípicas<sup>33</sup>. O cruzamento de planos oníricos sentidos por Rui define-se numa constante ligação ao desejo sexual por Marília e à exigência, num ambiente marcadamente circense, de obediência ao pai. No acto sexual, temos a projecção imagética de um cavalo numa constante alternância expressiva, entre a primeira e a terceira pessoas:

[...] pensou ele (...) a relinchar (...). Sacudiu as crinas e os músculos dos flancos (o suor do lombo luzia) e dirigi-me a trote, na direcção da janela: (...) os cascos tremiam no tapete (...) uma das ferraduras desfez o calorífero metálico engastado na parede (...) A cauda raspava na porta, as narinas aspiravam acidamente o ar, o pescoço agitava-se, frenético, para um lado e para o outro: – Chega-te para lá – pediu a mulher –, deu-te de repente a chonezisse hoje? (...) apoiei os cascos nos azulejos da parede (...) e no instante de a empalar, de um só golpe, de baixo para cima, com toda a raivosa força concentrada do seu corpo, viu no espelho uma imagem difusa de cavalo, com um penacho no topo da cabeça como os animais do circo. – *Hop – gritava o pai fazendo estalar o chicote –, hop, hop. – E ele pulava os obstáculos numa obediência aplicada, girava sobre si próprio, empinava-se, regressava. Abotoou a braguilha, envergonhado, e tornou ao quarto para mudar a camisa encharcada.* (pp. 101-102)

Os planos de metamorfose percorrem a estrutura e definem o próprio título de *Explicação dos Pássaros*. O título assume, ao longo do romance, uma perspectiva marcadamente metafórica, um processo marcado pela infância do protagonista e pela relação com o pai. Na imensa e inseparável união com os pássaros, Rui assume-os como algo que

---

<sup>33</sup> O ambiente circense é transcrito a itálico e os planos hípicos são transcritos a sublinhado.

metaforicamente está ligado às suas angústias, às suas introspecções, ao seu modo de ver a vida e às suas interrogações.

A estadia em Aveiro está repleta de pássaros. Repleta de gaiivotas que são vistas no pontão, durante a refeição, e pássaros comidos pelo mendigo junto à ria. O cruzamento de mundos reais e irreais assume contornos do imaginário cinematográfico hitchcockiano<sup>34</sup>. Define-se no pensamento e no campo de visão de Rui, que constrói a montagem expressão, alternando planos, linguisticamente justificados através de nítidas comparações, com percursos de metamorfose retiniana<sup>35</sup>:

O empregado abandonou o ovo cozido na toalha de papel e desapareceu carregado de pratos e de travessas de alumínio a pingarem molho gorduroso: **Outro pássaro, pensou ele, um pobre pássaro de avental entotecido pelos pedidos dos clientes** (...) ao mesmo tempo que lá fora um segundo barco largava na areia na direcção de Aveiro, desta feita tripulado por dois homens pequenos, de caras carregadas, parecidos com um casal furibundo de pardais. Os camionistas, no restaurante, **conversavam em pios, em crocitos, em cacarejos breves e roucos, ou moviam-se ao longo do balcão, de lado como os papagaios nos poleiros**. A Marília olhava para ele e **as minúsculas órbitas redondas de catatua troçavam-no** escarninhas, **sob as penas exageradas da cabeça**. (...) **Agora o restaurante achava-se completamente cheio de pássaros**, e o próprio homem da bomba de gasolina lá fora saltitava como um pardal coxo, a verificar os pneus de uma camioneta de cimento. **Os gritos das aves formavam como que um coro agudo que o ensurdecia e apavorava**, um mecânico ergueu-se de súbito, **agitando as asas das mangas**, como se levantasse voo no sentido do tecto. **O ovo cozido sabia a alpista**, limpou os dedos às calças, encostou-se melhor ao espaldar da cadeira como uma galinha velha que se remexe no choco. (pp. 172-174)

---

<sup>34</sup> Uma nítida alusão cinematográfica ao documento fílmico *Os Pássaros* (The Birds) de Alfred Hitchcock (1963) – “Peu à peu, contre toute logique, toutes sortes d’oiseaux se mettent à attaquer les humains. (...) Unique incursion d’Hitchcock dans le domaine du pur fantastique, c’est son film le plus angoissant, dans la mesure où le postulat (l’agression des oiseaux) en demeure irrationnel”. (RAPP, B., LAMY, J.C., *Dictionnaire des Films*. Larousse, Paris, 1999, pp. 880-881). De referir a análise feita por Maria Alzira Seixo em *Os Romances de António Lobo Antunes* (Lisboa: Dom Quixote, 2002), pp. 106-112.

<sup>35</sup> A comparação transcreve-se a sublinhado, a metamorfose representa-se a negrito.

Na concretização imagética do suicídio, as “atracções” ornitológicas<sup>36</sup> definem-se aceleradamente, num processo marcadamente intelectual e expressivo: a faca projecta-se como alavanca de metamorfose entre o mundo de Rui e a explicação dos pássaros:

[...] o pai surgiu à sua esquerda a cheirar a desodorizante e a perfume e disse-lhe Já viste os pássaros?, apontando para a alcatifa de arbustos, de frutos podres, de seixos e de cagalhões secos do chão, e ele notou a agarrar o cabo da faca, *cravados com alfinetes nas folhas de cartolina, de braços abertos e órbitas redondas e espantadas, a mãe, as irmãs, a Filipa, o Carlos, o obstetra, a Marília, o senhor Esperança, o cego, o tio viúvo*, de quando em quando as folhas secas dos eucaliptos sopravam na sua direcção um segredo múltiplo, indistinto de frases, viu a recepcionista antipática da pousada, os colegas da Faculdade, a troça dos alunos, a careta desconfiada da parteira (...) o pai ajeitou o cabelo contra as têmporas e entregou-lhe a faca de papel, *Vou-te ajudar a entender os pássaros, disse ele, vou-te ajudar a compreendê-los (...) viu-se a si mesmo numa placa de cartão etiquetada e numerada, a penugem do peito, o bico, as patas, as pupilas, arremelgadas de pavor, as asas desfraldadas dos braços, debrucei-me, curioso, para mim, e agora as gaivotas gritavam, estridentes, nas paredes do meu crânio, os eucaliptos oscilavam, a primeira revoada de pardais soltou-se em desordem do pomar na direcção da mata, Corta a barriga a esse, disse o meu pai apontando-me com o dedo, corta a barriga a esse para eu to explicar*, ainda abriu os olhos, ainda tentou erguer-se, penosamente, da areia, subir no ar saturado, reunir-se às gaivotas que giravam sobre o seu corpo estendido, mas a faca, o alfinete, *a faca mantinha-o cravado na sua folha de papel...* (p. 246)

Na flexibilidade do olhar, os narradores orientam os movimentos de câmara: olham em todas as direcções e a todas as velocidades, definem espaços que se cruzam, imagens que se misturam, distâncias ópticas que aumentam e diminuem. As experiências sintácticas adquirem o estatuto de experiências ópticas, na indiscutível diferença entre o olhar humano e a câmara cinematográfica. O documento romanesco transmite experiências cinematográficas porque o olhar humano não tem profundidade de campo, não controla a lentidão ou a aceleração de um movimento,

---

<sup>36</sup> Os planos da ligação aos pássaros transcrevem-se a itálico.

não projecta a regularidade de uma panorâmica ou de um *travelling*, não enuncia *zooms* em direcções e velocidades variáveis e não define a sobreposição de imagens em *fondus enchaînés*. O documento romanesco projecta uma polifonia óptica numa constante sucessão e metamorfose de imagens, intencionalmente trabalhadas, movimentadas e sobrepostas.

Na flexibilidade do olhar, os narradores de *Explicação dos Pássaros* enunciam planos panorâmicos, *travellings* e *zooms* narrativos. Transmitem o percurso narratológico de planos gerais, planos de conjunto, planos médios, grandes planos e planos de detalhe. Estruturam exemplos marcantes de *fondus enchaînés*.

A descrição sucessiva de objectos, paisagens e corpos confere a *Explicação dos Pássaros* um movimento específico de olhar: o mesmo que acontece, no documento fílmico, com a organização do plano panorâmico<sup>37</sup>. O plano panorâmico explora o espaço e, no romance, confere movimento à vertigem da enumeração.

Em *Explicação dos Pássaros*, o olhar panorâmico<sup>38</sup> desloca-se na vertical, para observar detalhadamente elementos do rosto humano: o percurso de uma lágrima e os indícios de morte num corpo de mãe:

À esquina da rua, com uma mala em cada lado, não arranjava táxi. As lágrimas corriam-lhe sem esforço ao longo do nariz, reuniam-se na cova do queixo num pequenino lago, uma ou outra, transviava molhava-lhe a camisa.” (p. 74)

Bom dia, mãe –disse ele e pensou logo Como tu emagreceste catano, **ao mirar os tendões do pescoço a testa demasiada pálida, as veias salientes dos braços** (p. 11)

O olhar panorâmico desloca-se na horizontal para percorrer objectos alinhados num mesmo nível espacial:

---

<sup>37</sup> O plano panorâmico é o resultado do movimento da câmara fixa, que se desloca segundo um eixo vertical, horizontal ou oblíquo, dando uma visão geral do espaço.

<sup>38</sup> A apresentação gráfica das passagens identificadoras do olhar panorâmico organiza-se em duas fases: o ponto fixo do olhar é transcrito a negrito e o espaço visualizado pela personagem transcreve-se a sublinhado.

– Bom dia – disse ele de tabuleiro nas mãos **a olhar em volta** as paredes e os objectos iluminados pela impiedade do sol, os móveis feios, os sobrescritos timbrados numa espécie de secretária, cinzeiros de plástico. (p. 97)

– Não a conheci muito bem, não sei – disse a irmã da música na sala de aulas vazia, em cujos bancos se alinhavam pandeiretas, tambores, ferrinhos, castanholas, pífaros de pau, iluminados pela claridade verde das janelas. (p. 159)

O olhar panorâmico estende-se horizontalmente pelo ambiente geral do espaço fechado. Percorre a desarrumação do apartamento e a sobriedade clínica do quarto de hospital:

O manequim, a roda da carroça, o corredor minúsculo, o quarto: o colchão em cima de uma esteira, os lençóis desarrumados como sempre, livros, papéis, jornais, o aquário sem peixes, a secretária atulhada de pedras e de conchas, de frascos cheios de berlindes, das bodegas de pacotilha de que constantemente te rodeia. (p. 144)

Os miúdos? – disse a mãe da infinita distância de dois metros. Havia botijas ferrugentas de oxigénio à cabeceira, um aspirador de secreções ao pé do lavatório, um ramo de flores numa jarra de vidro facetado, sobre um naperon. (p. 12)

O narrador acompanha, como uma câmara, o constante movimento psíquico e físico das personagens. Desloca-se em espaços internos e externos, em velocidades variáveis. No documento fílmico, dá-se o nome de *travelling* ao movimento da câmara que se desloca, sobre um veículo ou na mão, acompanhando a caminhada do realizador<sup>39</sup>.

Em *Explicação dos Pássaros*, o narrador acompanha a personagem que se desloca num automóvel num processo de *travelling* para trás<sup>40</sup>, traduzindo uma noção de distanciamento no espaço:

---

<sup>39</sup> No processo de *travelling*, a câmara em movimento acompanha, com a mesma velocidade, os actores, na sua deslocação física ou mecânica. No seu percurso de focalização, a câmara desloca-se, de uma forma independente, em várias direcções.

<sup>40</sup> Nos exemplos apresentados, as passagens evidenciadoras de *travelling* são transcritas a sublinhado.

Dois sujeitos de bicicleta cruzaram-se com eles, pedalando lentamente num vagar de humanistas, curvados para os guiadores em posturas de feto. O vizinho de judo, de kimono branco, atravessou o alcatrão em quatro cambalhotas velozes, sumiu-se no perfil dos eucaliptos, e ouviu-se a si próprio, surpreendido, afirmar Gosto de ti, enquanto os dedos procuravam às cegas a mão da Marília nos joelhos magros ao seu lado. Casas cresceram a rodar, rebentaram contra os vidros laterais do automóvel, afastaram-se, insignificantes e imóveis, no espelho rectangular. (pp. 162-163)

Pôs o carro em marcha e retomou a estrada com um pequeno salto. A lojeca solitária ficou a apequenar-se para trás deles, definitivamente perdida, junto à sombra de aquário inútil da sua árvore. (...) Pedrinhas escuras pulavam como granizo contra os guarda-lamas. (p. 45)

Acompanha Rui e Tucha, num *travelling* para a frente, através da cidade, numa definição perfeita da evolução óptica protagonizada pelos armazéns das docas:

Ou então Tucha, aos sábados à noite íamos passear na marginal no Peugeot antigo que o meu pai me ofereceu, as formas escuras, geométricas, dos armazéns das docas, avolumavam-se enormes, ao lado do rio, as portas do automóvel. (p. 34)

No percurso automóvel pelo país, Rui e Marília continuam acompanhados pela câmara:

A Marília atirou fora o papel da pastilha elástica pelo vidro triangular do carro e principiou ruidosamente a mastigar. Sáiram de Lisboa atrás de longa fila de camionetas militares, pejudas de soldados de rostos agudos, inquietos, de pássaros. (p. 33)

Seguiam pela estrada, repleta de trânsito, a caminho de Coimbra, de grandes camionetas trepando a pulso as subidas ladeadas de árvores feias, emagrecidas pela seca, sob o céu pálido da manhã: não ia chover, não tornaria mais a chover nesta terra, o mar daria lugar às porosas e profundas crateras poeirentas com que imaginava a Lua, e sobre as quais paira, imóvel, o silêncio de pedra de uma noite

perpétua. Coimbra afigurou-se-lhe uma cidadezinha insignificante e prolixa, com um único sinaleiro a esbracejar, frenético, numa espécie de trono, e postes de muitas setas a indicarem Lisboa, Leiria, Aveiro, Porto, Figueira da Foz, outras localidades ainda que esqueceu o nome. (p. 49)

De novo a estrada sem beleza do Porto com o seu tráfego ininterrupto de camionetas, de automóveis, de tractores, de motoretas obstinadas e vagarosas, a tremerem. (p. 52)

[...] à direita encontrou, escrito numa placa, Aveiro, o número de casas aumentou, e depois prédios, lojas, transversais, uma praça, o odor do rio que se pressentia a cada esquina, taciturno e obstinado sob os desníveis do céu. (pp. 106-107)

No tempo de representação da morte, Rui, vive mentalmente um *travelling* para trás:

[...] e à medida que os olhos se esvaziavam e deixara de escutar, progressivamente, os aplausos entusiasmados da assistência, conseguiu distinguir, para lá da pista do circo resplandecente de luzes, os contornos da cidade do outro lado da ria, que se apequenavam devagar até se sumirem por completo no nevoeiro descolorido da manhã. (p. 246)

O olhar cinematográfico do narrador projecta repentinamente a introdução rápida de uma realidade. Através do seu olhar repentino e selectivo, valoriza múltiplos elementos. No documento fílmico, esse olhar obtém-se pela aproximação ou afastamento da objectiva inscritos no *zoom*<sup>41</sup>.

*Explicação dos Pássaros* sobrevaloriza momentaneamente o detalhe de objectos:

A criatura jovial principiou a subir à manivela a cabeceira da cama, como os tipos de farda azul que esticam a mesa alemã para os exercícios de saltos. **O laço**

---

<sup>41</sup> Nos exemplos apresentados, as passagens evidenciadoras de *zoom* são transcritas a negrito.



**teso de goma, do avental, vibrava-lhe no rabo à laia de uma asa de borboleta aprisionada.** (p. 15)

Ouviam-se distantemente as rodas das carruagens tropeçando nas calhas, e um canto em duas notas de um pássaro sozinho. **O relógio do tablier marcava onze e vinte** desde que se esmurrara contra uma camioneta num engano de semáforos. (p. 39)

Pensa seria ainda possível navegar naqueles barcos? **Grandes moscas azuis** encarniçavam-se, na areia, sobre uma forma indistinta, **um peixe morto, uma sobra de comida, um cadáver** que a água devolvera, escurecido de óleo, semi-coberto de baba e de limos. (p. 167)

O olhar do narrador, definido em *zoom*, capta a repentina tensão de um animal ou a marcada tensão física de um momento de agonia:

A velha e o cão pareciam rosar agora os dois em conjunto, unidos pelo mesmo ímpeto de cólera, **e o bicho franzia os beiços sobre as gengivas descoradas numa careta acusadora**” (p. 140)

Devem estar enormes – afirmou a prima do fundo da cadeira, a retirar o tricot de um saco de plástico. A respiração da mãe tornava-se um assobio difícil, baixo, imperceptível. **As falanges, azuis, moviam-se devagar no cobertor em reptações de insecto.** (p. 12)


















A escala de planos e a escala de unidades narrativas definem, em *Explicação dos Pássaros*, o processo do olhar no percurso narrativo, o ponto dialógico entre o documento fílmico e o documento romanesco.

No processo narrativo, os múltiplos olhares e a sucessão das múltiplas imagens constituem-se em sequências de palavras, de imagens mentais e de acções. Os hipotéticos planos narrativos vão construindo uma estrutura de cariz nitidamente cinematográfico. Narradores e personagens apresentam a visualização das suas reacções, das suas observações e das suas memórias e transmitem um universo polifónico de imagens com dimensões e velocidades variáveis, com combinações

tão específicas e tão flexíveis como as concretizadas no documento filmico, através das sequências de planos<sup>42</sup>.






O olhar percorre paisagens e objectos e define, frequentemente, um estreitamento do campo de visão, uma evolução desde a imensidão da paisagem ao detalhe de um rosto ou de um gesto, numa procura ou ansiedade face ao ponto de interesse.

*Explicação dos Pássaros* enuncia, na observação protagonizada por Rui, grandes planos de escuro, na morte das brasas pálidas e na sombra do alpendre, interrompidos pela luz das “faísczinhas moribundas”. Os planos de detalhe<sup>43</sup>, enunciadores de alguma sujidade e desleixo físico, obtêm a notação das “luzes intermitentes da boíte”:

 O velho acabou o pão e permaneceu estupidamente imóvel a mirar o fogareiro  cujas  brasas morriam, cada vez mais pálidas, na sombra quadrada do alpendre, despedindo faísczinhas moribundas .  Um fio líquido castanho escorria-lhe devagar do canto da boca   enquanto escarafunchava os dentes com o mínimo numa aplicação de saca-rolhas.   O rapaz bêbado hesitou: as luzes intermitentes da boíte acendiam-lhe a apagavam-lhe alternadamente   a cara , o  cabelo em desordem, a  camisa rasgada   em que faltavam botões . (p. 224)







No relato da sequência do ataque que levou a avó ao estado de coma, sobrevalorizam-se os grandes planos e planos de detalhe da

---









<sup>42</sup> Por uma questão metodológica, foi criado um conjunto de símbolos que, colocados de modo a enquadrar a expressão romanesca identificadora de cada plano cinematográfico, facilitam a análise das diversas sequências narrativas. As expressões enunciadoras de cada plano são transcritas entre os símbolos correspondentes. As expressões identificadoras do plano geral serão enquadradas pela presença do símbolo ; as identificadoras do plano de conjunto pela presença do símbolo ; as identificadoras do plano médio pela presença do símbolo ; as identificadoras do grande plano pela presença do símbolo  e as expressões identificadoras do muito grande plano serão enquadradas pela presença do símbolo .





<sup>43</sup> Neste discurso, plano de detalhe é sinónimo de muito grande plano.

sujidade<sup>44</sup> que lhe percorre o rosto e do pequeno ferimento, consequência da queda:

[...] até ao jantar em que tombou para a frente, a meio da sopa, e a deitámos na cama  com folhas de espinafre ainda coladas ao nariz e ao queixo ,  o pescoço reluzente de gordura ,  uma ferida na sobrancelha esquerda na qual o sangue principiava, lentamente, a coalhar . De modo que berrava, nos intervalos do coma, deformada pelo delírio e pela zanga. (p. 92)

Constata-se a simultaneidade visual entre o exterior enquadrado pela janela e o interior do quarto da clínica. A alternância de planos gerais, planos médios e grandes planos, muito breves, projecta um percurso inconstante do olhar. O olhar, enquadrado pela janela, projecta um alargamento do campo de visão, que é bruscamente interrompido pelo estreitamento do espaço interior, até ao olhar panorâmico pelo grande plano do tabuleiro:



















Aproximou-se da janela, espreitou para fora:  uma mulher de avental depenava uma galinha na rua  (  a cabeça do bicho, dependurada, oscilava ao ritmo sem ritmo dos seus puxões  ),  dois cães, instalados nas patas traseiras, contemplavam-na de longe numa avidez submissa .  Os edifícios das Amoreiras vogavam, desgovernados e feios, na neblina : cidade de merda, porque não me piro enquanto é tempo?

– O almocinho – gritou  uma criatura jovial, de tabuleiro metálico nos braços  :  canja, pescada cozida com grelos, uma pêra, um pires ao contrário a proteger o copo de água . (p. 15)

A descrição da vendazinha à beira da estrada apresenta a evolução da imagem do exterior para o interior, num percurso de três espaços definidos: a beira da estrada, o interior da venda e o espaço da velha atrás da cortina. O estreitamento do campo de visão – do plano de conjunto para o plano médio – e a alternância entre o plano médio, o grande plano e o muito grande plano coordenam a imagem exterior e a

<sup>44</sup> A valorização de detalhes ligados à sujidade do corpo humano é frequente neste romance e é continuamente focada em grande plano.

imagem focada pelo enquadramento da “cortina de pauzinhos”, que tem, como ponto de articulação, a imagem do cão “amarelento e humilde”:

“ Uma vendazinha à beira da estrada ,  um balcão corrido, algumas mesas e cadeiras ,  frascos de rebuçados ,  um homem gordo, perdido na incomensurável extensão da tarde, a afugentar as moscas com um pano imundo . Por detrás de uma cortina de pauzinhos,  uma velha, inclinada para um alguidar de plástico, descascava batatas , . Um cão amarelento e humilde ,  de olhos turvos de ramelas , hesitava à porta  dobrando delicadamente uma das patas dianteiras como um mínimo ao pegar na chávena de chá .  O homem gordo veio a coxear, de esquelha, até nós .

” (p. 36)

No olhar das personagens, as imagens reais fundem-se com imagens virtuais, umas vão sendo gradualmente substituídas pelas outras. No documento filmico, a transição imperceptível entre os dois tipos de imagens, entre os dois planos, obtém-se tecnicamente no processo do normalmente denominado *fondus enchainé*, encadeado ou sobreimpressão.

Em *Explicação dos Pássaros*, o *fondus enchainé* ocorre entre os elementos da ria e o corpo de Rui durante o sono. O processo cinematográfico é narratologicamente assumido<sup>45</sup> na expressão “do mesmo modo que duas vozes se misturam”. Este *fondus enchainé* reflecte, num percurso indicial, o futuro suicídio de Rui durante a estadia na ria de Aveiro. Esta fusão do sono é apenas a antecipação de uma outra fusão de morte:

A ria começou a entrar lentamente no seu sono do mesmo modo que duas vozes se misturam: ao princípio era apenas a lagoa desalmada e imóvel da água, a língua saborosa da areia, os pinheiros estilhaçados na névoa, os barcos raros e a cidade ao longe imprecisa como os olhos dos cegos, mas depois os pássaros, as gaivotas e os patos e as aves sem o nome do Vouga invadiram-lhe as pernas e os braços, devoraram-lhe as ameixas podres dos testículos, arranharam-lhe com as

<sup>45</sup> Os momentos de *fondus enchainé* são transcritos a sublinhado.

patas o interior da barriga, pousaram-lhe nos ombros, nos rins e nas costas, debicaram-lhe o sonho confuso em que se debatia (a mão chocava um ovo enorme, com ele e as irmãs lá dentro, enquanto jogava as cartas com as amigas), e quando a primeira revoada lhe penetrou, gritando, na cabeça, acordou com sensações de naufragos de espuma dos ossos, e um gosto de limos na boca aberta por um grito sem som. Os lençóis da cama flutuavam devagar na direcção da varanda, algas dispersas dançavam na almofada, um peixe transparente escapou-se-lhe, a pestanejar as barbatanas, de entre as coxas, e sumiu-se na gaveta da cómoda, no meio das camisas e das cuecas. (p. 194)

A sintaxe cinematográfica – a montagem interna das imagens – define o projecto do cineasta, a presença do realizador. A sintaxe narratológica – a estruturação interpretativa da sequência de palavras – define a presença do escritor, a essência literária proposta pelo narrador.

A flexibilidade da escala cinematográfica define, no documento romanesco, uma grande flexibilidade do olhar. Essa flexibilidade não é ficcional, porque o olhar humano, no percurso narrativo, na necessidade de relatar experiências e visões, também não segue sequências rígidas, processos definidos, continuidades espaciais. É um olhar proustiano, projectado voluntária e involuntariamente.

Literatura e cinema: um par a quem se atribui, frequentemente, um conjunto de ligações perigosas. Ligações que, para Claus Clüver<sup>46</sup>, na relação com outras artes, são manifestamente incestuosas. Para Jorge Listopad<sup>47</sup> literatura e cinema protagonizam um “casamento de estranhos costumes” e, para Rafael Utrera, o cinema é o melhor exemplo de “promiscuidade artística”<sup>48</sup>. Literatura e cinema não são protagonistas de ligações perigosas porque o único risco que correm é o da criação artística, o do desenvolvimento da criatividade e o da projecção intercultural. Não existem numa ligação incestuosa porque não apresentam

---

<sup>46</sup> Claus Clüver, “Liaisons Incestueuses: The Sister Arts in Contemporary Culture”, *Entre Artes e Culturas – ACT2* (Lisboa: Edições Colibri, 2000), pp. 9-37.

<sup>47</sup> Jorge Listopad, “A Bicicleta de Apollinaire” in *Actas do Congresso Internacional Literatura, Cinema e Outras Artes* (Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2001), pp. 345-351.

<sup>48</sup> Rafael, Utrera, *Literatura Cinematográfica Cinematografía Literaria* (Sevilha: Ediciones Alfar, Sevilha, 1987), p. 121.

laços familiares, nasceram de necessidades diferentes, de famílias diferentes, em épocas diferentes. Não concretizam uma relação transgressora, chocante, proibida ou promíscua. Não protagonizam um casamento, mesmo se ele é de estranhos costumes, porque não aceitam contratos, papéis ou assinaturas convencionais. Não se influenciaram um ao outro nos momentos sucessivos da sua criação e evolução, não estiveram dependentes um do outro a nível técnico e simbólico. Não há premonição criativa nas suas relações.

Literatura e cinema, documento romanesco e documento fílmico, são inseparáveis e estão, exactamente, ao mesmo tempo, presentes na liberdade criativa. Projectam uma relação dialógica na presença e na simultaneidade dos veículos de significação que lhes são inerentes.

O cinema está indiscutivelmente presente na memória estética do escritor. Entre *Explicação dos Pássaros* e Cinema não há uma relação. Há uma Alquimia especial: a da transmutação dos materiais criativos.