

**Maria Alzira Seixo**

Universidade de Lisboa

***Danças com Letras***

**Intersemiotividade em António Lobo Antunes**

O jogo intersemiótico que encontramos frequentemente nos enunciados literários manifesta-se com particular relevância nos romances de António Lobo Antunes. A intersemiotividade, enquanto relação entrecida num texto verbal por diferentes campos de significação, que possuam um grau de sistematização organizada mais ou menos acentuado (dependendo da orgânica de cada um desses campos o grau de sistematicidade existente, bem como da respectiva história cultural e da sua aceitabilidade social reconhecida, e ainda da forma como a crítica e a teoria validam o seu limiar de aceitação na reflexão legitimadora), é um dos processos mais característicos da cultura contemporânea, em função do hibridismo de signos que a constituem. É, por outro lado, um dos vectores de composição mais correntes na obra literária deste escritor, ao longo do quarto de século em que tem vindo a publicar.

Toda a literatura escrita é desde logo, para o autor de *Memória de Elefante*, um corpo patrimonial imenso e complexo, com o qual os seus textos dialogam constantemente e no qual se inspiram, que prolongam em mosaico de justaposição por vezes inextricável, que interpelam em vozes múltiplas, reelaboram de modo manifesto mas também imperceptível, e por sua vez incorporam num jeito de assimilação constante e original. O estudo da intertextualidade (que pode ser considerada como uma espécie de intrasemiotividade peculiar, e como tal integrável na diversidade de campos de sentido que um texto literário evoca) proporcionará, nos seus romances, um trabalho de consideração frutuosa e reveladora, susceptível de ultrapassar em muito o terreno revelado à partida por títulos e epígrafes (já de si abrindo um campo sugestivo),

tanto como pelas abundantes citações de obras imediatamente identificáveis e por várias outras relativamente encobertas no discurso do texto, e ainda pela reelaboração de tópicos e de enunciados que possuem atrás de si uma longa e densa história literária, como é o caso (para mencionar um exemplo óbvio) da escrita da noite na generalidade dos seus textos.

Não é porém a intertextualidade literária que aqui pretendo considerar. O que me interessa preferencialmente, em Lobo Antunes, é o jogo intersemiótico da escrita com os sistemas de significação marginais à consagração artística, por um lado, e com a arte em geral, por outro. Do primeiro caso não vou ocupar-me por agora, conquanto as relações estabelecidas sejam curiosíssimas, e de uma frequência e diversidade que tornam recomendável o seu estudo. Dou apenas alguns exemplos: as marcas comerciais (lembra-se da página de *Os Cus de Judas* em que o narrador classifica as mulheres de acordo com a marca de cigarros que fumam?), a moda (com flagrantes de vestuário masculino e feminino cuidadosamente mencionados, assim como de penteados, de cosmética, etc., em quase todos os seus romances, com particular ênfase em *Explicação dos Pássaros*, *O Manual dos Inquisidores*, *Esplendor de Portugal* e *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*), a alimentação (o hambúrguer, o bife, o frango, o peixe cozido, o suflé, que estabelecem paradigmas de diferenciação social, de estado físico e de atitude perante a vida), o mobiliário (cuja forma mais corrente no conteúdo manifesto, demarcando-se de inúmeras variáveis dispersas, é o «quinane»), etc.

O que pretendo por agora assinalar é o jeito de intersecção artística que orienta alguns aspectos determinantes do seu modo de escrever, tornando decisivamente presentes, na orgânica narrativa e na dinâmica composicional, aspectos específicos das outras artes e diversas perspetivas estéticas, assim como interferências de textos de outros domínios da criação, dos quais poderemos salientar, como mais significativos, os da música, da pintura, do cinema, da dança, da fotografia e da arquitectura. Este último e o das artes decorativas parecem ser os menos emergentes, mas não estou certa de que uma leitura dos romances de A.L.A., de ambos estes pontos de vista, não possa fornecer-nos resultados inesperados e significativos. Um breve lamiré, a título de exemplo fortuito, não deixará de ser sensível ao edifício do Hospital Miguel

Bombarda, tantas vezes descrito nos romances e nas crónicas, assim como ao apontamento de certas fachadas dos prédios de Lisboa, com especial relevo para a zona de Benfica, ou as vivendas do Estoril, o casino, o Jardim Zoológico, a Praça de Touros do Campo Pequeno, e, ao longo de toda a obra, as habitações de subúrbio e as do mato africano, bem como as casas senhoriais e, em África, as de tipo colonial. Quanto às artes decorativas, a presença das joias é corrente, nomeadamente as bijuterias e todo um manancial de pechisbeque, consentâneo com a perspectiva «kitsch» muitas vezes desenvolvida pelo narrador, e bem assim os recheios de habitação, com particular relevo para objectos (a sua predilecção pela notação de flagrantes miúdos da presença das coisas é visível<sup>1</sup>), quadros e tapeçarias (desde a «tapeçaria dos tigres» do porteiro do Monte Estoril, em *Memória de Elefante*, ao tapete cujas franjas fazem constantemente encalhar o sujeito da narração, Miguéis, na segunda parte de *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*). Outras formas populares ou marginais da cultura corrente manifestam-se também com frequência, deslizando para campos de semioticidade também organizada, ligados ao desporto (como o futebol, mais presente nos livros de *Crónicas* – se não esquecermos a afirmação do narrador de *Os Cus de Judas* de que deseja ser o Águas da literatura – ou o ciclismo, que preenche densas páginas de *Conhecimento do Inferno*). Nessas formas que hoje se situam numa zona indecisa entre o elitismo cultural e a codificação popular, duas há que são decisivas nos romances de Lobo Antunes, desde sempre e até hoje: o circo e a tauromaquia, que sumariamente considerarei no final deste trabalho.

Mas dos vários domínios da arte que aponte, suponho serem os três primeiros os mais significativos na ficção do autor de *Fado Alexandrino*: a música, a pintura (sem dúvida a mais relevante das artes plásticas nesta obra) e o cinema. Nos romances recentes, salienta-se a importância da arte fotográfica (*Eu Hei-de Amar uma Pedra*, actualmente no prelo, consta de quatro partes das quais a primeira se intitula precisa-

---

<sup>1</sup> Notei este procedimento no meu livro *Os Romances de António Lobo Antunes*, Dom Quixote, Lisboa, 2002. Outros passos do presente trabalho são devedores desse estudo, que aqui me dispense de citar na medida rigorosa em que dele me inspiro.

mente «As Fotografias»), mas no conjunto dos dezoito romances e volumes de crónicas publicados até à data apercebemo-nos da presença regular, subtil mas insistente, em situações episódicas ou em flagrantes de teor imagístico, de um outro domínio marcante, que é o da dança.

A referência à dança, na obra de António Lobo Antunes, constitui-se muitas vezes em hesitação expressiva entre o movimento e a música, e entre o gesto e o som, numa como que dependência do andamento em relação à arte musical, a que raramente se sobrepõe, o que é o caso de *A Morte de Carlos Gardel*. Com efeito, na generalidade da obra, a dança como marcação incisiva dos gestos e dos movimentos que, de algum modo, se torna símile da acção do romance (ou de partes dela – e estou a pensar no caso mais exemplar que é o da sequência final de *Explicação dos Pássaros*, quando o protagonista executa a sua caminhada para o suicídio, narrada como um show de circo e music-hall, ao som do *Bolero* de Ravel), convoca a dinâmica relacional dos corpos ao sabor dos sons (falas e ruídos de ambiente), tornando-se numa espécie de melodia de atitudes (ou, ao invés – mas é apenas uma questão de perspectiva – numa sequência verbal de marcações cadenciadas), muitas vezes também acompanhada da imagem que lhe é matriz, normalmente o cinema (de que o exemplo mais sugestivo me parece ser a cena no dentista do *Auto dos Danados*, dada em paralelo com Gene Kelly e Leslie Caron em *Um Americano em Paris*), ou encenada em fundo de silêncio (de expectativa, temor ou incapacidade – de que são exemplos, respectivamente, «o silêncio da terra» perante a iminência da destruição, nos romances da guerra colonial, o «medo do escuro» que se apodera das crianças em ocorrências relevando da infância, e a surdez, tópico recorrente na caracterização de personagens avulsas, ou mesmo de certas vozes narrativas).

Falando da dança, não podemos esquecer um domínio semiótico que partilha com ela e com a expressão literária o seu modo de expressão. Refiro-me ao teatro, que não é, à partida, particularmente significativo na literatura de Lobo Antunes, embora algumas alusões se encontrem (ex. «uma morena pequenina e magrinha com aspecto de mosca do vinagre, a exprimir-se em largos gestos de comédia dell'arte frenética» ou «descobri-me personagem de Becket aguardando a granada de mor-

teiro de um Godot redentor»<sup>2</sup> – e lembremo-nos do título ambíguo do *Auto dos Danados*), e, de certo ponto de vista, uma relação possa ser estabelecida entre o seu modo de escrita mais recente e o seu jeito de articular (ou desarticular) as frases sobre a página, num fraseado que é por vezes uma disseminação lexical do texto sobre o papel que faz deste (à maneira do Mallarmé de *Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard*) uma espécie de palco para a exibição de aproximações, distanciamentos, paralelismos e outras formas de arranjo (coreografia) das palavras e das letras no espaço do romance. No entanto, o teatro está também presente, por metonímia, na constante interferência da modalidade do circo, não apenas enquanto ambiente de actuação mas também na abundância de motivos (o palhaço rico, o palhaço pobre, os augustos, os anhucas, os trapezistas, os equilibristas, os ilusionistas, etc.), e ainda, em certos casos, na menção dos «robertos» de feira, o teatro de fantoches. Quer-me parecer, porém, que a interferência do teatro na obra do autor de *As Naus* (romance que, de um certo ponto de vista, é também uma representação de papéis históricos, isto é, uma proposta de encenação, em versão adaptada ao estilo paródico e à sensibilidade pós-colonial, da nossa história pátria) se pode integrar, em última análise, na sua concepção ficcional da dança, que temos estado a considerar. Se, por assim dizer, o teatro consiste na emissão de falas actualizadas que faz passar um texto literário, da sua jacência morta (ou no mínimo silenciosa), a uma intervenção directa, de enunciação, podemos também dizer que uma espécie de dança das letras é possível, no entendimento do espaço do texto, onde movimentos de escrita e de leitura agitem (ou no mínimo instabilizem, criando percepções de deslocação e de cruzamento, de andamento balanceado) o conjunto grafado, animando-o e fazendo-o agir como que autonomamente a nossos olhos. É para isso que, em meu entender, tendem os romances da última fase de António Lobo Antunes, que cada vez menos são histórias que se contam, mas são histórias que continuam a agir perante os nossos olhos de leitores, desprendendo-se do peso dos conteúdos (que continuam a existir), para se entregarem ao ritmo imponderável de uma narração quase imaterial,

---

<sup>2</sup> Respectivamente: *Memória de Elefante*, p. 154 e *Os Cus de Judas*, p. 63.

e ao movimento ondeante da sua frase, no que poderíamos designar uma dança com letras.

De facto, a dança pode ser destacada como factor de agenciamento central destes textos. Ela representa, por assim dizer, a deriva plasticizada do corpo na sua solidão e tacteios, na sua relação com os outros, com os eventos e com o ambiente, uma deriva que, orientada ou não, vai figurar, no universo do texto, a deambulação através da vida, incerta entre a viagem (que é fuga ou percurso alheado que a memória tolhe e ensombra, por vezes ilumina) e a fixidez de uma espera imutável, permanentemente expectante e anuladora. É o que, abreviadamente, se verifica em *A Morte de Carlos Gardel*, onde os tangos do cantor argentino (alguns dos quais dão o título às cinco partes que compõem o romance) não funcionam tanto como aspectos de representação da dança (a não ser nesse modo composicional que apontámos), mas preferencialmente como música, como expressão de um grito (o canto) que é simultaneamente um queixume contra a vida e a manifestação mesma da afirmação vital e inebriada do modo único de existir, mesmo que em finitude. Conforme Nuno, o jovem drogado que está a morrer, expira, com a sensação de, finalmente, cantar<sup>3</sup>.

A dança, vista como plasticização dinâmica do corpo, está presente desde o romance de estreia até ao mais recente livro do escritor: na viagem ao fim da noite que é *Memória de Elefante*, o narrador dança, já quase no final, com Dóri, na boîte; e, recentemente, nessa exploração dos aspectos faiscantes da noite que é *Que Farei Quando Tudo Arde?*, a dança é parte essencial do show reiterado da personagem do travesti, Carlos-Soraia, sendo também elemento constitutivo do espectáculo da sua vida, e manifestação do seu impulso de viver essa vida outra que a trans-sexualidade lhe permite (impõe). Também em *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo* o capítulo da morte de Marina (o último da primeira parte) se organiza em torno de uma festa com música e dança no bordel de Alcântara. Nos três romances, os movimentos da dança incorporam-se no trânsito existencial da personagem, fazendo dele parte, simulta-

---

<sup>3</sup> *A Morte de Carlos Gardel*, em «El día que me quieras», o último capítulo referente a Nuno.

neamente reles e estilizada, de um percurso humano hesitante entre o sonho de um estatuto guindado e a consciência da abjecção.

Nos efeitos de deslocação que a dança integra, o símile do «homo viator» é de algum modo esboçado, e certamente caricaturizado e reduzido aos limites do seu possível; e parte da viagem do narrador através de um dia do seu quotidiano, em *Memória de Elefante*, da ida como combatente para Angola, em *Os Cus de Judas*, e da condenação a uma profissão (a de psiquiatra) cujo carácter sinistro dá a ver, em *Conhecimento do Inferno*, para mencionar apenas os primeiros livros<sup>4</sup>, apresenta também como contraponto a imagem da fixidez e da inalterabilidade, da rotina e da condenação ao mesmo, à espera contínua, à solidão sem complementaridade, que faz da dança como que a articulação romanesca, accional, da pintura, isto é, das imagens dos seres que a ficção encena, na sua singularidade estática e isolamento limitado. Assim, a viagem (ou um dos seus correlatos, a deslocação) é um tópico fundamental na ficção de António Lobo Antunes, normalmente em regresso ou retorno, que é como quem diz, em morte – se considerarmos que falamos normalmente de personagens que são indivíduos singulares ou singularizados, cujo ponto de chegada não é uma consecução qualquer mas uma entrega ao sono, uma obliteração, ou a representação, tornada cega ou pelo menos silenciosa, do fim do livro. Mas a viagem, que é em si movimento (tacteio ou tropismo figurável pela dança, como na morte de Rui S., em *Explicação dos Pássaros*, ou caminhada alucinada no embalo dos sons, figurável pela música, como no suicídio de Jorge que se adentra pelo mar, em *A Ordem Natural das Coisas*), existe justamente em contraponto com essa ideia de uma espera imutável, de uma fixidez que é detenção suspensiva num quadro, figuração de um momento que impossibilita a acção, na negativa, ou na positiva, a converte em noção de eternidade. E é aqui que intervém a pintura, e o exemplo esclarecedor das duas primeiras páginas de ficção publicadas por António Lobo Antunes, que constituem o início de *Memória de Elefante*, quando, renunciando tudo o que temos vindo a explicitar, convoca quadros de Cimabue e de Delvaux:

---

<sup>4</sup> Dada a vastidão e riqueza desta matéria, reduzimos a observação das ocorrências de pormenos aos primeiros três romances de A.L.A.

um dos projectos secretos do médico consistia em saltar a pés juntos para dentro dos quadros de Cimabue e dissolver-se nos ocres desbotados de uma época ainda não inquinada pelas mesas de fórmica e pelas pagelas da Sãozinha: lançar mergulhos rasantes de perdiz, mascarado de serafim nédio, pelos joelhos de virgens estranhamente idênticas às mulheres de Delvaux, manequins de espanto nu em gares que ninguém habita <sup>5</sup>

Este passo é de interesse crucial. Por um lado, constitui uma ekphrasis sugestiva de um quadro de Paul Delvaux, *The Village of Mermaids*<sup>6</sup>, em cuja leitura escrita no texto vários motivos da obra antuniana se concentram: a mulher, estática e passiva, em atitude de silêncio e espera; a notação do corpo, cingido, onde avultam as mãos, os joelhos, os seios, os cabelos, mas sobretudo os olhos, abertos, fixos e vazios; a reiteração das figuras e das atitudes; o ambiente espectral urbano e paisagístico; o alheamento das figuras, coisificadas em estátuas; a multiplicidade das portas, todas fechadas; o mobiliário insólito para o ambiente (cadeiras de estilo ao ar livre); e a visão longínqua do mar, onde a possível metamorfose das mulheres inactivas, tornadas sereias em atitudes dinâmicas na praia que se avista, permite a conjectura de imersão noutra ambiente ou numa espécie de voo. Ao fundo do primeiro plano do quadro (é do quadro de Delvaux que estou a falar), do lado urbano e junto à parede que os separa da praia, avista-se a figura de um homem, de dimensões reduzidas, quando termina a fila das mulheres que se sentam, perfiladas, e ele está de pé virando-lhes as costas, sugerindo-se que abala e abandona a cena. A monocromia é quase total, dado que o azul esverdeado e sombrio, contíguo à ideia de céu e de mar, apenas se abre nos ocres do chão e num branco ocasional do muro ensolarado. O pintor belga é ainda citado noutros romances («a voz feminina... idêntica a uma nuvem de Delvaux», *Os Cus de Judas*, 101), e, em *Explicação dos Pássaros*, menciona-se também o cineasta André Delvaux, de filmes com sucesso em Portugal durante os anos sessenta e setenta, autor de *Un soir, un train*, e com quem parece haver, no

---

<sup>5</sup> *Memória de Elefante*, ib., p. 12.

<sup>6</sup> 1942. Propriedade do Art Institute de Chicago, onde está em exibição. Outros quadros de Delvaux se relacionam eventualmente com os motivos apontados.



passo citado de *Memória de Elefante*, uma contaminação a respeito das gares.

Se a relação com Delvaux introduz aspectos temáticos, a relação com Cimabue tem a ver com a dinâmica composicional, que, apoiada em motivos característicos (o do pássaro, o do voo, o da máscara, o do anjo, o da dissolução nas coisas, o da penetração das mulheres), reforça o que neste trabalho mais nos interessa, isto é: que a intersemioticidade não funciona, em António Lobo Antunes, como uma ilustração da coisa literária, mas que consiste justamente numa concepção intersticial do fenómeno da criação, que neste caso é o das letras, mas numa constante movimentação delas pelos outros domínios artísticos e pelas áreas diversas da vida (de certa forma, ainda, a dança...), que atribui à repetição e à especularidade uma função de complementação e de posicionamento do corpo criador (e criado) na sua instabilização (dançante, dançarina) no mundo.

Em dois romances a dança aparece trabalhada com os sentidos diferenciados que a convocação intersemiótica em princípio lhe pode atribuir (como aliás a qualquer um dos outros campos artísticos que estamos a considerar): a de uma representação de aspectos do mundo, e por esse lado confinada a um sentido diegético com conotações ideológicas e sociais, e a de um movimento específico e analógico da escrita, atribuindo assim ao discurso uma propriedade de deriva e de delineamento objectual que trata as palavras como coisas concretas do trabalho do verbo, corpos que se movimentam no texto em estesia gráfica também. São eles *O Esplendor de Portugal* e *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*. No primeiro, refiro-me aos bailes do Ferroviário, de que transcrevo um passo:

o governador a pedir autorização ao meu pai para dançar comigo, a segurar-me a palma com a palma, a apoiar o cotovelo nas minhas costas e nisto o mundo inteiro a girar, não apenas as paredes, o tecto apainelado, os convidados, a mesa do bufete, a cidade, as palmeiras, África, a Josélia, a Maria da Boa Morte, o estrado de bordão da cozinha, tudo, o mundo rodopiava juntamente com os óculos do governador ora transparentes ora opacos em equilíbrio nas insígnias de metal do colarinho

– Muito chique sim senhores muito chique

o alferes a convocar-me da ombreira

– Camarada

a minha mãe a deixar de sorrir, a ir embora, a música calada, o governador falecido há séculos, o Ferroviário destruído pela guerra civil, o universo de repente estreito<sup>7</sup>

A representação da dança como episódio de um baile do período colonial ultrapassa aqui a mera descrição do ambiente para dar conta das voltas do mundo e da vida que a passagem do tempo implicou, e do consequente esvaziamento desse universo representado. Em *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, pelo contrário, no passo que assinamos, a dança, se representa efectivamente a rivalidade entre as duas irmãs, dando conta da habilidade de uma e do aspecto desajeitado da outra, executa uma volta no próprio discurso da ficção para representar o seu contrário, isto é, o sonho realizado de Maria Clara – na projecção fantasmática – em poder ser considerada justamente como a irmã o é:

– Não queres dançar Maria Clara

e eu a embater nas camilhas e a franzir a carpete sem que me ralhassem, no caso da Ana se levantar a minha mãe logo porque sou mais bonita que ela, mais elegante, mais magra

– Sai daí Ana Maria deixa a Maria Clara dançar

(...) eu em bicos de pés sala fora ao ritmo das castanholas, das pandeiretas, das guitarras

(...) eu a girar nos canteiros, a chegar, girando sempre, à rampa que conduzia ao portão, às colunas de pedra, à avenida que conduzia ao rio, girando sempre como se um esquilo me segurasse a cintura e me pegasse na mão (...) girando e girando até que mais nada

a silhueta numa crista, a oliveira sozinha, as ruínas dos pedintes e a lata velha de sopa a não ser nós os dois a desaparecer no crepúsculo de uma casa vazia<sup>8</sup>

Há algo de teatral nesta cena, que representa, em reviravolta, precisamente o contrário do que tem vindo a ser descrito (numa enunciação

---

<sup>7</sup> *O Esplendor de Portugal*, 2ª ed., 1997, p. 110.

<sup>8</sup> *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, 1ª ed., 2000, p. 331.

que, como apontámos atrás, vivifica o enunciado), e que por isso mesmo actualiza a superfície do texto a uma volição da personagem, que contraria a sua composição organizada. Este romance, *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, corresponde a uma mutação na obra de António Lobo Antunes que, sensível já a partir de *Tratado das Paixões da Alma*, e particularmente reelaborada na parte da obra que se inicia com *O Manual dos Inquisidores*, corresponde à encenação no discurso ficcional (sobretudo na construção da frase) de três aspectos fundamentais da poética do autor, detectáveis desde os primeiros livros, e que a atenção à intersemioticidade nos permite considerar com mais clareza. Passo a considerá-los.

Um desses aspectos é justamente o da composição de tipo intersticial, isto é, da conjunção semântica de diferenças, da verificação e construção de declives e falhas no universo romanesco, da escrita de interrupções do discurso, de brancos, de buracos no texto, de interdições ao dizer. A acumulação metafórica, nos primeiros romances do escritor, dá conta dessa indecidibilidade de domínios e do deslize das respectivas pertinências, e a simplicidade de escrita dos últimos, baseada em justaposições aleatórias ou logicamente não fundamentadas, que a memória agrega, muitas vezes sem justificação discursiva e tornando a leitura descontínua, prossegue afinal a mesma preocupação. A intersemioticidade não faz mais do que salientar o abandono da unicidade na criação, e a convocação da arte funciona no fundo como um complemento da escrita, que o mesmo é dizer, do olhar de registo que se lança sobre a existência. Vejamos este passo de *Memória de Elefante*, cujo carácter misto pode dar conta do que temos vindo a dizer:

/O narrador recordava passos da sua vida/ quando a Charlotte Brontë o despertou para a realidade presente da manhã hospitalar sacudindo-lhe a mãos ambas as dobras do casaco ao mesmo tempo que *entrelaçava* o grosso fio de lã libertária da *Marselhesa* no *crochet* bairrista do *fado alexandrino* com as agulhas destras de um *contralto* inesperado. A boca dela, redonda como argola de guardanapo, exibia ao fundo a lágrima trémula da úvula balouçando *como um pêndulo* ao ritmo dos seus berros, *as pálpebras tombavam sobre as pupilas perspicazes à laia de cortinas de teatro que tivessesm descido por engano a meio de um Brecht sabiamente irónico*. As cordas de nylon dos tendões da nuca esticavam-se de

esforço sob a pele e o médico pensou que *era como se Fellini houvesse invadido de súbito um desses belos dramas paralisados de Tchekov* em que gaivotas gasosas definham de dor contida atrás da chamazinha vacilante de um sorriso<sup>9</sup> (Sublinhados meus).

O segundo aspecto tem a ver com a ênfase dos olhos (pupilas e pálpebras, presentes no exemplo dado acima, num jogo complicado do ver e do dar a ver) e com a conseqüente importância da observação. Os olhos são um motivo fundamental na novelística de Lobo Antunes, quer como parte do corpo, quer como indiciação da alma, quer como motivo de significações muito diversificadas, quer como ocorrência lexical correntíssima, não havendo praticamente página dos seus livros em que não apareça, e por vezes reiteradamente. Penso que justamente se liga a esta dominância do olhar (presa ainda à obsessão do pormenor e à notação dos flagrantes miúdos das coisas) a imposição de dois campos da arte que são dominantes na esfera de composição interartística dos seus romances: a pintura e o cinema. Com efeito, se as artes plásticas preenchem a imagística do discurso, a arquitectura liga-se de preferência, como vimos, à organização diegética do mundo ficcional, embora possa emergir metaforicamente (em *Os Cus de Judas*, assim julga o seu apartamento: «comecei a habituar-me a esta catedral de Chartres à medida de despachantes de alfândega sem poesia»<sup>10</sup>), e a escultura tem uma intervenção esporádica (na praia, os «penedos esculpidos pelos Henry Moore de sucessivas vazantes», ou «tudo isto é limpo, claro, enxuto como um Giacometti numa sala vazia»<sup>11</sup>).

A pintura é correntíssima, pode mesmo dizer-se que é um correlato da ficção na medida em que constitui ambientes («estavam sentados no sofá vermelho da sala, sob uma gravura do Bartolomeu que ele apreciava muito»<sup>12</sup>), participa da caracterização das relações («Olá, disse o médico no tom em que Picasso se deve ter dirigido à sua pomba» e a rapariga responde, com «o timbre que se imagina que Marlene Dietrich

---

<sup>9</sup> *Memória de Elefante*, 21ª ed., 2002, p. 28.

<sup>10</sup> Pág. 149.

<sup>11</sup> *Memória de Elefante*, 51 e 125.

<sup>12</sup> *Memória de Elefante*, 75.

teria na juventude»<sup>13</sup>; «o psiquiatra trocando com o porteiro cabalísticos sorrisos vagos de Chirico»<sup>14</sup>) e enriquece os processos descritivos («quando Lisboa, num gesto meditativo de lagosta de viveiro, lhe apertava as pinças em torno dos tendões do pescoço, e casas, árvores, praças e ruas penetravam tumultuosamente na sua cabeça à moda de um quadro de Soutine *dançando um charleston carnívoro e frenético*»; «casas baixas, *torcidas de cólicas* como nos quadros de Cézanne»; «os telhados onde *florescem plantações de antenas de televisão* idênticas a arbustos de Miró»<sup>15</sup>, sublinhados meus). Em *Os Cus de Judas*, a imagística decorrente da pintura torna-se menos frequente, deixando de surgir na esquina de cada frase, como era o caso de *Memória de Elefante*, mas mesmo assim abundam «as noivas volantes de Chagal», uma «testa de Cranach», «o voo difícil dos anjos de Giotto», «o candeeiro de petróleo / que/ iluminava um jantar de La Tour», «o voo dos corvos que Van Gogh pintara antes de se matar no meio do trigo e do sol», o desejo de que o «transporte como uma Pietà hercúlea o seu Cristo exausto»<sup>16</sup> (num cruzamento com a semiosis religiosa, que também é outro dos sistemas a ter em conta no universo de António Lobo Antunes) e, numa relação com o aspecto da visão que estamos a salientar, a observação de «olhos flutuando à deriva (...) acusando os próprios rostos defuntos, desertos e sem nuvens como os dos quadros de Magritte»<sup>17</sup>. De qualquer modo, um estudo, feito nesta perspectiva, dos dois primeiros romances (os três seguintes vão praticar uma selecção nos processos, tornados mais harmónicos com a vertebração ficcional) ilumina muitas das componentes estilísticas posteriores do escritor. À proposta da leitura de Delvaux na *Memória*, rica em consequências quanto à interpretação do feminino e da significação do olhar e da metamorfose nos romances posteriores, segue-se, nos *Cus*, uma insistência na notação da luz ambiente («essa claridade difusa, volátil, omnipresente, apaixonada, comum aos quadros de Matisse e às tardes de Lisboa», a comparar com «num país onde

<sup>13</sup> *Memória de Elefante*, 91.

<sup>14</sup> *Memória de Elefante*, 165.

<sup>15</sup> *Memória de Elefante* 82, 99 e 147.

<sup>16</sup> *Os Cus de Judas*, a páginas, respectivamente, 10, 11, 14, 177, 181 e 209.

<sup>17</sup> Pág. 74.

há tardes assim, perfeitas de cor e luz como um quadro de Matisse»<sup>18</sup>), e, oferecendo particular interesse para a estética do romance em Lobo Antunes, um passo sobre Picasso: «o olhar indiferente de mulheres de dentes serrados em triângulo, acoradas na cama no alheamento de perfil de certos retratos de Picasso»<sup>19</sup>, que aproximamos também de outro anterior da *Memória*:

a lâmpada do tecto, pendurada do fio, sem abajur, à maneira de um globo ocular desorbitado, assemelha-se ao candeeiro da Guernica aclarando uma paisagem devastada<sup>20</sup>

Em ambas as ocorrências os olhos são o centro do sentido, ou da sua perda. Na primeira, a estética cubista manifesta, neste caso, o esvaziamento aparente da sensibilidade das mulheres africanas ao receberem na sua cama os militares portugueses; na segunda, um flagrante do quarto de uma prostituta alarga-se ao sentido social mais vasto da destruição opressiva que a convocação da Guernica pressupõe, noutra ekphrasis de construção do texto a reter. E estas ocorrências acentuam, na questão do olhar, o segundo aspecto literário que a intersemioticidade sublinha, ligado aos olhos, que temos estado a considerar: os efeitos de distorção (no cubismo) e de anamorfose (no «globo ocular desorbitado» a que é comparado o candeeiro da Guernica), que já por várias vezes apontámos como constitutivos da poética do romance em António Lobo Antunes.

*Conhecimento do Inferno* integra ainda referências pictóricas avulsas (ex. «circulava descalço na tijoleira do chão (...) à procura na cozinha de uvas tão pesadas como as dos quadros dos pintores espanhóis»; ou «o meu país, decidiu, são os painéis de Nuno Gonçalves sob a impiedade da luz, faces secas e humildes talhadas sem simetria na madeira dos músculos, *baços olhos que não voam* tais os dos presos e os dos cegos»<sup>21</sup>) mas a contribuição deste livro centra-se num passo curto

<sup>18</sup> Respectivamente, *Os Cus de Judas*, 92, e *Memória de Elefante*, 122.

<sup>19</sup> *Os Cus de Judas*, 49.

<sup>20</sup> *Memória de Elefante*, 151.

<sup>21</sup> Págs. 14 e 30. Sublinhados meus.

mas significativo, o do capítulo da morte do soldado de Mangando, quando o alferes, o médico e o enfermeiro, bêbedos, se interrogam sobre a morte, e o capítulo se tonaliza todo na visão de Goya, a partir de uma única referência explícita:

O alferes encontrava-se nu da cintura para cima, em calções e sapatilhas, e as suas mamas amarelas e pendentes de gordo assemelhavam-se a uma dessas velhas de Goya que o pintor desenhava, no fim da vida, numa repugnância apaixonada e furiosa<sup>22</sup>

Não há velhas de Goya neste capítulo nem em torno deste episódio; mas há descentramentos do horror que essa referência pressupõe, como o descentramento que constitui a própria referência (a alteração do sexo na comparação), e que participa dessa atmosfera de distorção das coisas e de esgar pelo sofrimento que já vimos. Integrarei ainda, neste campo, a alusão ao cão – que não é uma, mas muitíssimas, sendo que o cão, tal como os olhos, as flores, as plantas e os pássaros, é um motivo dominante em A.L.A.); mas refiro-me a uma em especial, que passo a citar, e que tem muito a ver com um dos quadros de Goya na série (aludida na citação anterior) das «pinturas negras», que representa o focinho de um cão, diminuto, cujo corpo está oculto pelas duas manchas que compõem o quadro em termos não figurativos, a que remete para o chão, acastanhada, e a que remete para o alto, amarela-ocre:

O primeiro cão magro e coxo introduziu o focinho pela porta aberta (...), a sua cabeça humilde e larga fixava-nos com uma expressão de dolorosa piedade, de compassiva e melancólica compreensão<sup>23</sup>

Todo o romance, que desenvolve, a partir dos dois primeiros mas agora em jeito de uma estilística consentânea com a mundividência assumida, a concepção do mundo como «o avesso das coisas» e da existência como a manifestação dos «homens distorcidos», se projecta, nessa viagem de automóvel que é um regresso de férias do Algarve para

---

<sup>22</sup> *Conhecimento do Inferno*, 255.

<sup>23</sup> *Conhecimento do Inferno*, 257.

a casa de Lisboa, solitária mas superpovoada pelos fantasmas da memória e da imaginação, na mostração congeminada do torvelinho das coisas (a partir da angústia humana e do horror que lhe dá origem ou que a agrava, segundo tópicos vários: o do mundo às avessas, com o psiquiatra que é confundido com um doente e é por sua vez internado; o do canibalismo, com o doente que é comido pelos médicos e enfermeiros num jantar de comemoração; e o dos mortos-vivos, com o narrador que convive num bar das Amoreiras, à chegada a Lisboa, com os soldados mortos em Angola) e, ao invés, numa espécie de calma atingida pelo sonho, seja em vazio ou plenitude. Desse contraste é símbolo a 4ª Sinfonia de Beethoven, que o alferes Eleutério ouve no mato, em *Os Cus de Judas*, acentuando assim a desproporção entre a barbárie e o requinte da sensibilidade cultural, e que se vai prolongar na música dos bares, a convergir para o silêncio final da casa, à chegada, quando o narrador adormece com o pensamento numa imagem de quietude pictórica. Anotamos os dois passos:

/no bar com os soldados mortos/ De tempos a tempos o vento trazia até nós farrapos de música e de vozes de festa, distorcidos pelo eco de balde dos microfones e pela zanga da chuva;

/em casa, a voz do pai/ em que cada sílaba constituía um elemento (um lago, um rio, um moinho, montes distantes) de uma dessas paisagens italianas ou holandesas que formam o fundo dos retratos a óleo dos nobres, dos dignitários da Igreja, das mulheres e homens anónimos que cruzam os séculos para nos fitarem, das suas molduras de talha, com uma altiva indiferença intemporal e triste<sup>24</sup>

A retenção da imagem, que implica porém a sonoridade (aqui, ela representa a voz do pai), estabelece uma relação que constitui um terceiro aspecto da nossa reflexão sobre a intersemioticidade em António Lobo Antunes, para além dos dois efeitos já assinalados, o intercalar e o da visão distorcida, e que é o que se estabelece, agora, entre o silêncio e o som.

A música surge, nestes romances, de formas muito diversas e compostas. Aparece na imagística, que é seguramente um domínio privile-

---

<sup>24</sup> *Conhecimento do Inferno*, respectivamente, 267 e 308.



giado da expressão interartística, como temos vindo a observar, mas também nas alusões diferenciadas (a instrumentos, a géneros musicais, a registos de espectáculo, a compositores, a intérpretes); de modo mais decisivo, porém, ela constitui por vezes uma espécie de travejamento em certos romances, ou em partes deles, a partir de uma componente musical reiterada e de forte incidência simbólica, tratada à maneira do leitmotiv wagneriano. O primeiro caso é este da 4ª Sinfonia, em *Os Cus de Judas*:

O leitor de cassetes do alferes Eleutério tocava a 4ª Sinfonia de Beethoven, e era como se a música soasse numa sala deserta para lá de cujas janelas sem cortinas a chana desdobrava interminavelmente as pregas do seu lado, uma música que se prolongasse no eco de si própria do mesmo modo que nos pianos cerrados teimam em morar ainda os compassos ténues de uma valsa antiga, tão velha e hesitante como os relógios de parede do corredor. Éramos peixes, somos peixes, fomos sempre peixes, equilibrados entre duas águas na busca de um compromisso impossível entre a inconformidade e a resignação<sup>25</sup>

Este exemplo é desde logo esclarecedor porque atribui à música não apenas a capacidade de fixação no sonho e de evasão, mas uma espécie de conjugação com o investimento positivo no ambiente (muitos dos combatentes, e o narrador, gostam mesmo da terra africana!) e uma capacidade de sobrepor interstícios, incongruências, de manifestar compromissos através da sua natureza fluida (aqui, o compromisso negativo do combate que se não deseja...), e de através deles, ou apesar deles, conseguir um lenitivo apaziguador. De facto, os sons da sinfonia estabelecem o contraste entre a cultura e a barbárie, é certo, mas entre o som reconfortante e o silêncio da devastação abre-se um leque de potencialidades em que a música se alia ao tempo, à memória, à infância, à estesia, e, sobretudo, às águas, aqui através do motivo dos peixes (também recorrentes em Lobo Antunes, e neste caso amplamente explicitados enquanto símbolos do compromisso), e, em outros livros, como em *A Ordem Natural das Coisas*, é aliada ao mar. De modo geral, é a música o campo semiótico que consegue um império mais decisivo na estrutu-

---

<sup>25</sup> *Os Cus de Judas*, p. 124.

ração do romance antuniano, tanto quanto na sua incidência simbólica. Já tratei esta questão anteriormente<sup>26</sup>, mas vale a pena sumariar aqui, embora de modo incompleto, algumas das vertentes que dela decorrem: nos primeiros romances, a música de jazz (que reaparece de forma alargada nas *Crónicas*) e de Paul Simon (que produz sentido sobretudo enquanto texto e não tanto enquanto música); em *Explicação dos Pássaros* e *Auto dos Danados*, uma composição de parte da narrativa acompanhada pelo *Bolero* de Ravel; em *Fado Alexandrino*, a construção do texto como saga humana, remetendo para histórias familiares e para a própria história do batalhão que reúne em Lisboa um grupo de combatentes da guerra colonial em Moçambique, constituindo o tom nostálgico e trágico-grotesco da narrativa a remissão para o essencial do título; em *As Naus*, o tópico da música das boîtes (que também funciona no *Fado*, e em muitos outros) e as litânias recitadas de Lorca; em *Tratado das Paixões da Alma*, os compassos de violino; em *A Ordem Natural das Coisas*, as árias de Puccini e de Verdi; em *A Morte de Carlos Gardel*, os tangos; e, a partir de *O Manual dos Inquisidores*, músicas de dança e de execução de amadores (as personagens), com uma presença constante e insinuada, se bem que por vezes esporádica, do piano. De algum modo, toda a obra retoma, deste ponto de vista, o final de *Memória de Elefante*: «juntamente com o meu silêncio, o piano amortecido das ondas». Porque o silêncio, enquanto pausa, é elemento constitutivo da música, mas é nele que se opera, enquanto fissão, a clivagem de interstícios que de início observámos ser importante para as construções da intersemiotividade na obra de Lobo Antunes.

Desse ponto de vista, a construção em contraponto, conseguida de uma perspectiva prismática em *Exortação aos Crocodilos*, e já prenunciada em *Fado Alexandrino* (e que, conforme tentei demonstrar em relação a *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, adopta uma composição de tipo atonal), parte de um princípio harmónico no qual a dissonância seria integrada ainda em termos de acorde, muito embora imperfeito. É nesse sentido que, e logo a seguir à seriedade com que a 4<sup>a</sup>

---

<sup>26</sup> Ocupo-me desta questão em vários dos capítulos do meu livro *Os Romances de António Lobo Antunes*, nomeadamente nos que estudam *A Ordem Natural das Coisas* e *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*.

Sinfonia interfere em *Os Cus de Judas*, aparece, em *Conhecimento do Inferno*, «a Nona Sinfonia em ritmo de bolero»<sup>27</sup>, e que a pungência de certos sentidos melódicos é desarticulada em efeitos jocosos ou grotescos.

Estão neste caso as áreas de óperas (que, em *A Ordem Natural das Coisas*, marcam a misteriosa presença de Julieta no sótão, onde se encontra prisioneira – e que não será por acaso que, no final, se evade ao som, não da ópera, mas de música instrumental, uma valsa, cujos sons vêm da rua, e não do interior da casa que abandona, a caminho do mar), já encaradas em *Memória de Elefante* com um dramatismo faceto e novelesco, remetido à infância, que irá ser glosado em vários outros romances:

as árias de ópera da rádio escutadas da sua cama de garoto, duetos de insultos agudos entre um soprano de pulmão de varina e um tenor que incapaz de lhe fazer frente acabava por a enforcar à traição no nó corredio de um dó de peito interminável<sup>28</sup>

Está neste caso também a referência a Chopin, quase sempre mencionado enquanto objecto de estudo de personagens ao piano, e cujos tropeços de interpretação devido às dificuldades técnicas e à fraca habilitação dos intérpretes é sistematicamente assimilado, na obra antuniana, à morte dos frangos (veja-se o texto «Chopin é um frango», no *Livro de Crónicas*):

o som inlocalizável de um piano vertical hesitando uma valsa, a arrancar penas a Chopin como a um frango vivo<sup>29</sup>

E a própria notação humorística, que por vezes se desprende do sarcasmo violento e da ironia magoada, implica muitas vezes uma perspectiva lúdica no manuseio da herança do património, em termos mistos que praticam uma intersemiose múltipla:

---

<sup>27</sup> p. 119.

<sup>28</sup> *Memória de Elefante*, p.26, e também p.146.

<sup>29</sup> *Conhecimento do Inferno*, 19.

E o pastor alemão da fábrica de curtumes lançava nas terras os uivos do cão dos Baskerville revisto por Saint-Saëns<sup>30</sup>

Nesses termos mistos surgem muitas referências à arte, e nomeadamente ao jazz, que é um dos tópicos musicais mais frequentes em Lobo Antunes, e sempre visto de uma perspectiva positiva, o que é raro. Ex: «a distração intemporal (...) que se encontra nas fotografias que mostram os olhos voltados para dentro de John Coltrane quando sopra no saxofone a sua doce amargura de anjo bêbedo»<sup>31</sup>. É em *Conhecimento do Inferno*<sup>32</sup> que encontramos a sua mais aberta e álcere expressão:

o riso súbito e orgulhosamente livre dos Luchazes, que estala junto de mim como o trompete de Dizzie Gillespie, esguichando do silêncio num ímpeto de artéria que se rasga.

Alusões a Amström, Lester Young, Charlie Parker são frequentes, e, mais do que isso, há uma aprendizagem da escrita (e da estética) que se faz depender do convívio com este tipo de música, decerto pela aliança do seu virtuosismo expressivo à minúcia técnica no entanto libérrima, e pelas implicações ideológicas que representa para um narrador negativamente implicado numa guerra colonial. A leitura da crónica intitulada «De Deus como apreciador de jazz»<sup>33</sup> é obrigatória, e utilíssima, para o aprofundamento deste ponto. Mas ainda no que diz respeito à aglutinação de dados culturais referenciados, e ao seu teor satírico-faceto, dou um exemplo de referências múltiplas, que encontramos em *Os Cus de Judas*<sup>34</sup>, e que evoca um certo tipo de indivíduo culto contemporâneo:

o jovem tecnocrata ideal português 79, inteligência tipo Expresso, isto é, mundana, superficial e inofensiva, cultura género Cadernos Dom Quixote, ou seja,

---

<sup>30</sup> *Memória de Elefante*, 146.

<sup>31</sup> *Os Cus de Judas*, 25.

<sup>32</sup> Pág. 234.

<sup>33</sup> *Segundo Livro de Crónicas*, Dom Quixote, Lisboa, 2002.

<sup>34</sup> Pág. 91.

prolixa, esquisita e fininha, opção política Fox-Trot, Pedras d'El-Rei e Casa da Comida, uma gravura de Pomar, uma escultura de Cutileiro e um gramofone de campânula no apartamento.

As referências ao cinema incluem, nos primeiros livros, o mesmo tipo de participação imagística que encontramos na relação com os outros sistemas semióticos, e, a partir da organização mais marcadamente ficcional de *Explicação dos Pássaros*, concepções da representação cultural em que as personagens discutem cineastas e opções estéticas, diferenciando-se pelos seus gostos e predileções, autênticos ou adoptados. Neste caso, discute-se o cinema de Godard ou de Delvaux, por exemplo, e, no primeiro caso, é frequente encontrar frases como «a transparência cor-de-rosa do mar de Antonioni», «um oásis de silêncio onde os passos ressoavam como nos filmes de Hitchcock», ou dramatizações que incluem pormenores descritivos em conformidade: «o seu primeiro encontro com uma prostituta», «que o salvara a golpes de malinha de mão dos sorrisos de sereia de um par de travestis» «a fim de o arrastar» «para um quarto sem janelas com ... o retrato de Cary Grant no oval de crochet da cómoda»<sup>35</sup>. Outras ocorrências se revelam mais significativas, quer quanto à portentosa aliança da capacidade descritiva do autor com o seu poder de transfiguração e metonímia

(a pagela virtuosa da Sãozinha e as suas bochechas equívocas de Mae West de sacristia, envolvida em amores místicos com um cristo de bigodinho à Fairbanks no cinema mudo do oratório das tias)<sup>36</sup>,

quer quanto à actividade metafórica sugestiva da própria orgânica filmica

(Suecas transparentes ... amparavam-se a mexicanos cor de azeitonas de Elvas, que John Wayne matava filme após filme num júbilo de insecticida eficaz)<sup>37</sup>,

---

<sup>35</sup> *Os Cus de Judas*, respectivamente, pp. 119 e 176, e *Memória de Elefante*, p. 80.

<sup>36</sup> *Os Cus de Judas*, 14.

<sup>37</sup> *Memória de Elefante*, p. 166.

quer ainda quanto ao resultado crítico provocado pela junção de aproximações muito diversas:

os pobrezinhos das minhas tias (...), personagens de Vittorio de Sica à deriva no Pátio das Cantigas<sup>38</sup>.

Digna de particular nota me parece a que transcrevo a seguir, não só por se tratar do equivalente da ekphrasis para uma descrição em movimento, mas pelo que também revela quanto à mundividência e aos traços do narrador nos seus primeiros livros:

Chegámos a Nova Lisboa, cidade ferroviária no planalto, de que guardo uma confusa lembrança de cafés poeirentos (...) e do restaurante onde jantámos, de espingarda entre os joelhos (...); durante todo o bife senti-me como que no prefácio do massacre de S. Valentim, prestes a tiroteios de Lei Seca, e levava o garfo à boca *no aborrecimento mole de Al Capone*, compondo *nos espelhos sorrisos de crueldade manifesta*; ainda hoje, sabe, saio do cinema a acender o cigarro *à maneira de Humphrey Bogart*, até que *a visão da minha imagem* num vidro me desiluda: em vez de caminhar para os braços de Lauren Bacall dirijo-me de facto para a Picheleira, e a ilusão desaba no fragor lancinante de um mito desfeito<sup>39</sup> (Sublinhados meus).

A cena do espelho e a problemática da imagem são centrais na ficção de Lobo Antunes, e o saldo significativo do texto é sério e mesmo lancinante, enquanto prenúncio dos massacres que vão ser descritos, de lado a lado, em *Os Cus de Judas*; mas a relação imaginária estabelecida com mitos correntes do cinema (Humphrey Bogart, por um lado, e as actuações que remetem para os gangsteres e o crime, por outro) abre um percurso inexaurível na obra do escritor. Com efeito, a questão da identidade e da configuração do outro nele será dominante, e, curiosamente, constrói-se (e não creio que tal tenha sido até à data convenientemente assinalado) a partir das hipóteses de sobrevivência (de vários tipos) do indivíduo, que não raro passa sem o recurso ao crime.

---

<sup>38</sup> *Os Cus de Judas*, p. 105.

<sup>39</sup> *Os Cus de Judas*, p. 40.

O crime está presente, de uma maneira aguda e central, em toda a obra de António Lobo Antunes, e será curioso notar que o cinema funciona nessa obra antes de mais como recurso estético, obviamente, mas também, em muitos casos, enquanto apoio de referência, construção ou questionação das formas transgressivas do bem individual e comum, ou, na sua corrosão jocosa, como um modo de as conceber como actos aceitáveis pela comunidade mas literariamente inscritos em irrisão. Recordemos que uma cena central de *Tratado das Paixões da Alma*, aquela em que o protagonista é assassinado pela polícia, se comunica como rodagem de uma cena de um filme, em termos simultâneos de logro e de apoteose social; e que já em *Explicação dos Pássaros*, onde o suicídio de Rui é acompanhado pelo relato circence de uma proeza herói-cómica, e seguido por uma orquestra que executa o *Bolero* de Ravel (o mesmo que, em *Auto dos Danados*, a orquestra toca durante a festa de Monsaraz, quando o latifundiário Diogo está a morrer), a focalização da personagem é dada muitas vezes como se uma câmara de filmar o seguisse<sup>40</sup>. Mencionemos ainda que parte da acção de *A Ordem Natural das Coisas* se centra à beira de um cinema em Esposende (ligado a cenas de amor e abandono que caracterizam uma das personagens femininas, Orquídea, e à sua fixação em motivos do mar e de espécies florais, as estevas, numa constelação onírica que a ilusão das fitas cauciona), e que o narrador principal de *A Morte de Carlos Gardel*, Álvaro, é cineasta, que uma das cenas principais de *Que Farei Quando Tudo Arde?* ocorre durante uma matinée, e que o último capítulo de *Exortação aos Crocodilos* descreve um filme visto pela personagem Simone, que manifesta a seguir a clivagem prosaica entre as imagens e o quotidiano vivido: «o vasto mundo do cinema afunilado numa realidade de lençóis cerzidos». Em quase todos os romances, o cinema acompanha formas de transgressão social ou de destruição pela morte, ou de caminho para a auto-aniquilação, e, também em todos, a adopção cinematográfica não é supletiva da convocação da música, antes com ela

---

<sup>40</sup> Anabela Oliveira, da Universidade de Trás-os-Montes, tem um trabalho curioso no qual analisa a composição deste romance como uma montagem cinematográfica. Aguarda-se a sua publicação; ver também o capítulo correspondente no meu livro *Os Romances de António Lobo Antunes*.

emparceira. No último caso citado, por exemplo, Simone, depois de contar o seu filme à amiga, o que, percebe-se, constitui derivativo para o choque de ver nos jornais a notícia do ataque bombista em cuja preparação havia participado, anota:

uma música de piano a entristecer o mundo  
(diz-me com franqueza se conheces alguma coisa mais triste que um piano numa tarde de chuva, calculo sempre uma menina de tranças entre relógios parados, uma tia de luto, travesseiros bordados a retrós num sofazito coxo)  
escalas de piano em qualquer ponto do prédio<sup>41</sup>

Estudar esta matéria a partir dos romances de António Lobo Antunes é tarefa inesgotável, e o seu interesse para uma fundamentação do literário em função dos arredores intersemióticos que manifesta parecem-me inegáveis. Daí que me não pareça vantajosa, neste trabalho, uma conclusão, dado que ele constitui, antes de mais, a proposta de um despiste de convergências.

Finalizo, porém, com duas questões. Uma, a de que a sinalização intersticial que assinalámos nestes romances se verifica, não apenas entre os vários universos semióticos convocados, mas muito especialmente entre cinema e música. O exemplo de *Auto dos Danados* parece-me significativo, sobretudo se se estudar comparativamente a sequência de *Um Americano em Paris*, que desfila no vídeo enquanto a personagem, um dentista, está a tratar os seus doentes, com a identificação dessa mesma personagem a Edward G. Robinson, num filme de gangsteres que passara a seguir no mesmo vídeo (o mesmo que é mencionado em *Os Cus de Judas*, «o capitão levantou-se, a cara dele aparentava-se à de Edward G. Robinson num filme de Fritz Lang»<sup>42</sup>? Não pude averiguar), durante o qual se assalta um banco. No primeiro, destacam-se as cenas de amor, e, no segundo, as de crime; o primeiro acompanha um episódio durante o qual o narrador se divide entre a mulher e a amante; no segundo, já em casa da amante, resolve dar um escândalo erótico, aparecendo nu à frente da mulher-a-dias; no primei-

---

<sup>41</sup> *Exortação aos Crocodilos*, p. 377.

<sup>42</sup> Pág. 78.



ro, termina com uma visão lírico-satírico-deceptiva: «o fim do filme (...) deixou um azedo de desesperança no estômago e a certeza de que a felicidade se nos escapa eternamente em consequência das alveolites que no derradeiro segundo *se interpõem* entre nós e um par de sapatilhas em fuga» (sublinhado meu)<sup>43</sup>, e, no segundo, com a notação de que a amante e a criada o encontraram «nu na almofada, de barriga para cima, agarrado à pistola, a mirá-las com os olhos mais tristes deste mundo»<sup>44</sup>. É bem claro que, no exemplo de Edward G. Robinson, o que se pretende é enriquecer a representação do mundo através da convocação de outro mundo partilhado com os leitores (o do cinema), e criar um desfasamento que dá conta de uma decepção no comum viver face aos ideais, mas também uma iluminação paródica que torna essa decepção divertida e portanto aceitável. No exemplo de Gene Kelly e de Leslie Caron, manifestamente edulcorado, o sentimento é afinal mais fino, porque não é exactamente a imagem que é convocada, muito embora de cinema se trate, mas a dança e o canto, com a notação de uma interposição (a tal clivagem intersticial) que abre o universo ficcional à exibição dos seus próprios problemas, texto e sujeito confundindo-se num percurso de rodopio e reviravoltas (não finalizado? em todo o caso, Nuno, o dentista, não tem seguimento diegético no romance) que só o canto da existência literalmente concretiza. Nesta espécie de dança solitária, sem comparsa, que apenas com as letras se efectua.

O estudo do cinema nos romances de António Lobo Antunes é susceptível de conhecer outro tipo de abordagens. A interferência de cineastas, de estilos, de técnicas de enquadramento e de montagem pode ser relacionada com alguns dos seus processos de escrita (como na ficção contemporânea de uma maneira geral, embora em alguns casos de modo mais sensível). Na impossibilidade de prosseguir aqui essa reflexão, anotemos apenas algumas evidências: a importância de Fellini na concepção dos enunciados imagísticos, uma aprendizagem do expressionismo em certas criações de Lang, a lateralização e o descentramento de enquadramentos em alguns filmes dos anos sessenta e setenta,

---

<sup>43</sup> *Auto dos Danados*, p. 31.

<sup>44</sup> *Auto dos Danados*, p. 47.

nomeadamente películas de Godard como *Le Mépris*, ou *The Graduate* de Mike Nichols (que aliás tem música de Paul Simon) e a insinuação de Scorsese na comunicação da desidentificação e da violência.

Prosseguindo ainda por um momento na relação entre o cinema e a música, pretendo apenas salientar o sentido que, neste campo, pode ter a utilização, insistente, do *Bolero* de Ravel, e nomeadamente o passo de *Explicação dos Pássaros* do qual é centro expressivo. Para dizer apenas que esta utilização tem a ver, por um lado, com a insistência repetitiva que esvazia de sentido as coisas (ou, nesse esvaziamento, comunica o absurdo mesmo de existir), tal o próprio Ravel o fez na composição da sua melodia (que é uma paródia ao ritmo do bolero, como *A Valsa* é uma paródia das valsas), mas que em Lobo Antunes essa repetição comunicada à exaustão mima o processo reiterativo que é característica constante dos seus textos, e que, através da insistência produzida (em sons, temas, flagrantes, situações, etc.), cria um efeito similar ao que a anamorfose e a deformação semânticas têm no tratamento da significação literária, provocando o esvaziamento concomitante da saturação e a dor pela intolerabilidade, que são resultado da sequência rítmica contínua e imparável, e como tal deixa de ser música para se tornar obsessão, que não é representação única mas cadeia de imagens que busca a paz no seu fim. Este mesmo é o sentido do percurso de Rui S. a caminho do suicídio, e o filme da sua vida, por assim dizer, dado que a morte dele é anterior ao início do romance, e a narrativa se constitui na sequência de um inquérito em torno do eventual crime que a descoberta do seu cadáver supõe, e que é afinal o crime da família e da sociedade contra o indivíduo. Dele apenas permanece o som monocórdico da sua voz em rememoração interior, actualizada na ficção, e prolongada no som do bolero que se lhe sobrepõe. É, pois, a música que sustenta essas imagens de um «filme» interior, como, noutros textos (no *Tratado das Paixões da Alma*, por exemplo), é o cinema a propor um sentido para a música desgarrada, no caso a melodia do violino, irregular e interrompida.

A outra questão com que pretendo finalizar prática (ainda) uma abertura para outras duas áreas importantes, e que aqui mal chegámos a aflorar: a do circo e a da tauromaquia. O circo é praticamente omnipresente, como já referimos, nos romances de António Lobo Antunes, e tem a ver com a possibilidade de ilusão mais imediata, mais popular e mais

rasteira (mais infantil, também), com a propensão para o kitsch, com a heroicidade postiça e dourada, com a mesquinhez espectacularizada em grotesco, com a própria animalidade tornada bibelot e domesticadamente exposta (componente dessa contiguidade humano-animal que também é constante nesta obra, nomeadamente através do tratamento que se imprime ao bestiário). Mas tem a ver ainda com a teatralidade da máscara que desampara uma procura de si, que é talvez outra das dominantes destes textos:

Já lhe aconteceu observar-se quando está sozinha e os gestos se atrapalham numa desarmonia órfã, os olhos procuram no seu reflexo uma companhia impossível, a gravata de bolas nos confere o aspecto derisório de um palhaço pobre a representar o seu número sem graça para um circo vazio?<sup>45</sup>

A tauromaquia, arte (desporto, como querem os franceses? duvidoso...) maldita, hoje em dia, recalcado maior da nossa cultura por motivos vários, espectáculo que se dirige a uma parte específica (mas com contradições comunitárias interessantes) da população, raramente presente na literatura (e talvez por isso mesmo com um historial honroso e de qualidade magnífica nesse campo) está também presente em António Lobo Antunes, não em todos os seus romances mas, quando neles entra, de forma decisiva. É o caso de *Memória de Elefante*, logo, com a homologação do narrador a um boi manso, sempre a procurar refúgio nas tábuas e a furtar-se à lide da nobreza; é o caso de *Conhecimento do Inferno*, onde este vector de sentido se reapresenta, mas com um desenvolvimento mais extenso, e um arsenal de referências que vai de Dominguin a Paquirri; é o caso de *Auto dos Danados*, é o caso de *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*. Os investimentos semânticos são menos diferenciados do que no caso do circo, mas mais agudos, e convergentes na relação com a acção destruidora, e nomeadamente com a conivência no crime, que o último romance publicado redobradamente configura. Dou apenas um exemplo de *Conhecimento do Inferno*, onde a problemática, na relação com a medicina, já é suficientemente esboçada:

---

<sup>45</sup> *Os Cus de Judas*, p. 111.

Quando aceitou a caneta que o enfermeiro lhe estendia, fê-lo já com a segurança do matador a receber o estoque: Sou o psiquiatra, vou matar de injeções o sexto doente sexto da tarde, e recolher olhares, rabo e saída em ombros do hospital no próximo concurso, perante uma praça cheia de doutores<sup>46</sup>.

O jogo intersemiótico desenvolve, sem dúvida, riqueza e variedade na escrita literária, comunicando-a na sua relação de sentido com arredores da criação que a completam e lhe conferem, afinal, a especificidade. Se lançámos aqui algumas bases, que possam ser prolongadas no seu estudo sistematizado e aprofundado na relação com a obra de António Lobo Antunes, que, neste caso como noutros, se nos apresenta com uma extraordinária riqueza, o objectivo que nos propunhamos terá sido então alcançado.

---

<sup>46</sup> Pág. 114.