

Suturas, rizomas, montagem e vozes em António Lobo Antunes

Sérgio GUIMARÃES DE SOUSA
Universidade do Minho

RESUME: Em termos de arquitectura narrativa, os primeiros romances de António Lobo Antunes (*Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas*, *Conhecimento do Inferno*) pautam-se por uma justaposição constante de planos razoavelmente perceptível. Ou seja, a intersecção entre a realidade exterior e os diversos níveis de reminiscências (sobretudo memórias involuntárias) não se faz à custa de cortes fracturantes, que dificultariam a legibilidade do texto, antes através de suturas técnico-narrativas. O mesmo não sucede com os romances posteriores, onde predominam montagens desprovidas de demarcações nítidas. Deste modo, podemos dizer que a partir de *Fado Alexandrino*, romance cujo esquema narrativo abdica de um eixo-linear e aposta numa intersecção constante de múltiplos fios narrativos, a lembrar a noção de rizoma (Deleuze), a narrativa antuniana complexifica-se gradualmente, tornando-se não raro labiríntica e com zonas textuais opacas e inapreensíveis. Este modo de narrar apropria-se à intenção de Lobo Antunes de aceder à região profunda do pensamento verbal (o texto antes do texto, vale dizer, o absoluto interior da alma); daí a preferência do escritor por personagens em estado de semi-inconsciência, como acontece em *Ontem Não Te Vi em Babilónia*. Em registo fenomenológico, dir-se-ia que o romancista busca nesta dimensão pré-consciente a redução transcendental apregoada por Husserl.

PALAVRAS-CHAVE: Montagem, Sutura, Fractura, Rizoma, Fenomenologia

ABSTRACT: As far as narrative architecture is concerned, the first novels by Lobo Antunes (*Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas*, *Conhecimento do Inferno*) follow a steady and perceptible juxtaposition of the narrative levels. In other words, the intersection between external reality and the different layers of reminiscences (mainly involuntary memories) is not realized by means of fracturing, cuts that would ultimately pose difficulties at the level of comprehension, but, rather, by the use of technical and narrative sutures. This does not occur with the subsequent novels where images lacking clear contours prevail. In this way, we can say that from *Fado Alexandrino*, a novel that sheds any pretension of having a linear center of gravity, Lobo Antunes' narrative becomes very often labyrinthine, with many opaque and ungraspable instances and ventures into a constant intersection of multiple narrative threads, similar to Deleuze's notion of rhizome. This way of narrating takes over the author's intention of accessing the profound area of verbalized thought (that of the text before the text, the inner soul); justifying the author's preference for semi-conscious characters, such as in *Ontem Não te Vi em Babilónia*. Taking a phenomenological approach, we may say that the novelist tries to approach the transcendental reduction announced by Husserl.

KEYWORDS: *Montage*, Suture, Fracture, Rhizome, Phenomenology.

—O puzzle não está completo, faltam-me dados, retorquiu com prudência o tenente-coronel, abraçado como um feto ao corpo enérgico da mulher. E depois, confesse-me lá, onde é que isto tudo vai levar?

António Lobo Antunes, *Fado Alexandrino*.

1. A armação ficcional de António Lobo Antunes (ALA) encontra-se, como sabemos, ao serviço de um imaginário (com pontos de referência autobiográfica ou semi-biográfica) pautado por opções temáticas questionadoras da nossa identidade histórico-cultural¹. Nesse sentido, digamos, com Carlos Reis, que, em

muitos aspectos, a ficção de Lobo Antunes não desmente, antes confirma, grandes rumos temáticos seguidos pela ficção portuguesa contemporânea, desde que, logo a seguir a 1974, os escritores portugueses puderam superar a perplexidade em que se viram e que era a de poderem escrever num mundo de liberdade e com palavras em liberdade².

Se o imaginário temático de Lobo Antunes não diverge forçosamente do de outros colegas de ofício, a verdade é que poucos são os escritores portugueses que têm obtido um consenso crítico tão laudatório (em Portugal e além fronteiras). Desde logo, convirá sublinhar, no que respeita ao domínio fraseológico, que se trata de um prosador que, cheio de precisão, não cessa de investir o texto da sua atenção, cuidando com minúcia de cada frase, para não dizer de cada palavra (espécie de escrita analítica). «A frase de António Lobo Antunes» —como sublinha com inteira justeza Maria Alzira Seixo— «é extremamente cuidada e trabalhada»³. Há nela uma inclinação notória para o modo lírico, com fulgurâncias metafóricas notáveis, o que não desdoa do escritor quando nos diz que gostaria de ter sido poeta e não tanto romancista. Dir-me-ão que outros autores assim procedem. Mas quantos desses outros —tanto pela quantidade de títulos publicados como pelo fôlego da maioria desses títulos— ostentam uma produção tão invulgarmente abundante?

Além deste cuidado com a frase, tem sido decisivo para explicar o sucesso crítico de ALA o seu persistente esforço na arte de resgatar a composição textual dos seus esquemas padronizados, reformulando-lhe os modelos de representação. O saldo da sofisticação da forma torna-se particularmente evidente (e hermético, reconheça-se) na segunda metade da obra (a partir, digamos, de *O Esplendor de Portugal*). É sobretudo aí, alheio às convenções formais clássicas, que o escritor ostenta um indubitá-

¹ A descrença ideológica, a problemática da identidade nacional, o fracasso do relacionamento sócio-pessoal e a condição depressiva, a nostalgia do tempo sacralizado da infância, a crise identitária —as memórias dilaceradas, os recalamentos, os traumas, as indagações, as angústias e as derivas—, a decadência e as falácias do ideário salazarista, a ruptura instaurada com a revolução de Abril, a família como estrutura disfuncional, a repulsiva guerra colonial e a desmistificação do império colonial, etc.

² Carlos Reis: «A construção do universo ficcional de Lobo Antunes: o mundo como fragmentação», *Colocuiu António Lobo Antunes* (Micaela Githescu, org.). Bucareste: Editura Fundatiei Culturale «Memoria», 2005, 9.

³ Maria Alzira Seixo: *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002, 34.

vel virtuosismo narrativo que se espria em textos extremamente (e)laborados, densos e complexos. Livro após livro, num afã louvável, Lobo Antunes procura superar-se, preso à ambição suprema de um aperfeiçoamento sem fim. «Cada romance» —como confidencia a María Luisa Blanco— «é uma nova tomada de consciência do caminho que ainda me falta percorrer e de tudo o que me falta para conseguir o romance que quero»⁴. De resto, em termos técnico-formais, qualquer frequentador da sua obra reconhecerá, o que diz bem do impressionante processo evolutivo da sua escrita, com facilidade alterações qualitativas profundas entre os primeiros títulos e os mais recentes⁵, alterações que se prendem com uma radicalização formal que repudia incessantemente os protocolos realistas, problematizando e removendo a forma romanesca «clássica»; e que, em consequência disso, falha exemplarmente a premissa segundo a qual o narrador tem como que o dever de fornecer aos leitores (com intrigas dotadas de um acentuado poder demonstrativo-explicativo) uma satisfação no tocante aos detalhes implicados na narrativa.

2. A dissolução da coesão textual-orgânica tradicional (e que não significa a renúncia à forma coesa e coerente, diga-se⁶), em função da qual o texto aumenta sem dúvida as suas virtualidades semânticas, e que está longe de ser inédita na literatura portuguesa⁷, mas que em Lobo Antunes parece ganhar o alcance de um (neo)formalismo acentuado e o estatuto de uma reserva territorial bem demarcada, visa sobretudo efeitos de intensidade subjectiva, originando um leque variado de incidências. Entre outros expedientes técnico-narrativos que constituem autênticas «senhas» (formais) de acesso à poética do escritor, efectiva-se, como no cinema, através da montagem, que é a forma que mais se presta à expressão da contingência do pensamento solto, num autor que cultiva em larga medida o monólogo interior, convertendo não raramente as suas personagens em consciências monologais com identidades vacilantes; e que é exímio em amalgamar planos temporais e espaciais.

⁴ María Luisa Blanco, *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002, 65.

⁵ Dada a complexidade crescente dos seus romances, Lobo Antunes é um daqueles autores perante o qual das duas uma: ou se aceita sem reservas, e nesse caso torna-se num escritor clarividente e estimulante, capaz de deixar o leitor absolutamente estupefacto e deslumbrado, implicando-o até ao mais profundo do seu ser, ou então, posição por certo demasiado cortante, se rejeita liminarmente, na medida em que não é, insista-se, propriamente um autor de livros complacentes. Neste caso, estaremos perante leitores quiçá que não costumam atinar com o lado mais formalista da sua escrita, numa palavra, perante leitores pouco dados à comunicação que enquadra e determina o seu discurso no sentido de produzir efeitos susceptíveis de removerem os parâmetros tradicionais da narrativa e das suas propriedades estruturantes (isto é, a sua formatação sistemática em formas fechadas).

⁶ Aliás, veja-se que em termos globais a arquitectura da narrativa estrutura-se de um modo rigoroso, o que não deixa de ser deveras interessante em textos que ostentam uma sintagmática narrativa elástica e digressiva. Temos, pois, três partes, delimitadas por cinco capítulos, cada conjunto desses capítulos correspondendo a um período distinto do dia (manhã, tarde e noite).

⁷ É típica, como se sabe, de autores como Ruben A., Carlos de Oliveira, Nuno Bragança, Almeida Faria, Gabriela Llansol, Rui Nunes, e mais recentemente Mafalda Ivo Cruz.

No romance de estreia, *Memória de Elefante*, publicado em 1979, e que teve um retumbante sucesso (dir-se-ia que o público, pouco depois do 25 de Abril, estava à espera de um livro assim), é nítida uma predisposição da narrativa para a intersecção de planos. Entre o início do eixo narrativo, localizado no Hospital Miguel Bombarda, e o seu final, que sucede, já de madrugada, noutra coordenada, o apartamento solitário do Monte Estoril, assistimos a um trajecto do protagonista sobre o qual se sobrepõe o seu imaginário subjectivo (com fantasmas e obsessões), sob a forma de incessantes memórias involuntárias e sob a forma de um rol diversificado de pensamentos díspares, estimulados pelo que a personagem (anti-herói⁸ e alter-ego do autor⁹) vê ou ouve. O romance, como será típico de todas as narrativas posteriores, com um grau de complexidade sempre a crescer, mescla assim a acção com a comunicação introspectiva dos pensamentos, recorrendo à técnica da aposição de segmentos textuais distintos.

Mais do que recensar as dezenas e dezenas de justaposições deste tipo, cumpre registar o seguinte: neste primeiro romance, a despeito da inovação formal pretendida e de alguma vocação experimental do texto, a justaposição de segmentos narrativos diferenciados não tende a efectuar-se em larga escala por cortes abruptos. Ou seja, a intersecção entre a realidade exterior e o discurso interior não dá predominantemente azo a desconexões, antes a transições perfeitamente legíveis. O leitor não corre o risco de se perder. O infalível narrador encontra-se na maioria das vezes presente a norteá-lo, sinalizando os saltos para a interioridade do médico, com conexões perceptíveis como: «pensava», «reflectiu ele», «descobriu o médico», «sentenciou o psiquiatra no interior de si mesmo», «meditou ele», «pensou o psiquiatra», «interrogou-se o psiquiatra», «considerou ele», «disse-se o médico», «E recordou-se», «perguntou-se», «Então o médico pensou», e por aí fora. Desta forma, a montagem obedece a um princípio de sutura, o que permite ao leitor o acesso aos diversos planos discursivos sem o empecilho de um corte fracturante, sendo que, em muitas passagens, a menor inte-

⁸ É-nos apresentada apenas a partir da sua função sócio-profissional (psiquiatra). Trata-se de um indivíduo às voltas com uma penosa crise identitária (crise enunciada, logo à partida, pela rasura do nome do clínico) e que lembra, seja-me permitido dizê-lo, o *fatalismo russo* (com a vontade de hibernação que suscita) de que nos fala Nietzsche em *Ecce Homo*. Stuart Hall, reportando-se à noção de identidade em crise, escreve o seguinte: «A questão da identidade tem sido debatida intensamente na teoria social. No fundo, o argumento é que as antigas identidades que estabilizaram o mundo social por tanto tempo estão em declínio, dando espaço a novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, visto como sujeito unificado. Esta chamada «crise de identidade» é vista como parte de um processo mais amplo que desloca as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e enfraquece os modelos que até hoje deram aos indivíduos um lugar estável no mundo social» (Stuart Hall: *Identidade Cultural*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997, 3). Se pensarmos na situação ideo-política e sócio-cultural de Portugal nos anos 70, é fácil constatar que a nação sofreu uma inegável crise de identidade. A identidade referencial da ditadura, com a sua concepção anacrónica de que importava acima de tudo preservar a herança colonial, foi pulverizada. A revolução de Abril reformulou a identidade do país, identidade que passou a estar assente num modelo social aberto e participativo.

⁹ São inegáveis, a demonstrar a matriz autobiográfica do enredo, os pontos de contacto com a experiência pessoal e empírica do autor: é psiquiatra, exerce no hospital Miguel Bombarda, separou-se da mulher, tem duas filhas, tem pretensões literárias, esteve mobilizado na guerra colonial, a mãe padece de surdez, o pai foi médico, etc.

rupção/fractura possível significa a possibilidade de saborear o fulgor da escrita sem atropelos. Vejamos um exemplo. A certa altura do diálogo com a enfermeira Deolinda, e a partir de uma palavra que esta profere («voltar»), o psiquiatra deixa-se enredar por pensamentos em catadupa:

Voltar, pensou o psiquiatra repetindo a palavra num vagar de camponês que enrolasse mortalha pensativa na tarde de um campo de trigo, *voltar*, abrir a porta com a simplicidade literária do Suave Milagre e informar sorrindo —Estou aqui? *Voltar* como um tio da América, um filho do Brasil, um miraculoso de Fátima de vitoriosas muletas ao ombro, iluminado ainda pela visão de uma quiromante celeste manejando hábeis truques bíblicos no palco de uma azinheira? (itálico nosso)¹⁰.

A palavra «voltar» ganha aqui o valor de denominador comum e funciona em termos de elo semântico que conecta vários pensamentos em cadeia. Ouvida, primeiro, da boca da enfermeira, foi o clique que despertou o pensamento do médico; a seguir, suscita várias imagens sucessivas. E logo depois, sem parágrafo a mediar a mudança de registo, a mesma palavra, através de nova comparação, serve de ponto de conexão com a representação do regresso de África do protagonista, regresso rememorado, desta vez, de um modo heterodiegético, o que engendra (como também sucede em Carlos de Oliveira) a oscilação da personagem entre a posição de sujeito («eu») e a postura de objecto («ele»):

Voltar como voltara anos atrás da guerra de África, às seis da manhã, para um mês de felicidade furtiva numa mansarda oblíqua, a certificar-se rua a rua, no táxi, de que nada mudara na sua ausência, país a preto e branco de muros caiados e de viúvas de negro [...]?¹¹

Se predomina, neste primeiro romance do autor, como se disse, a aposição sob o signo da sutura, não é menos certo que por vezes a transição, a indiciar o que virá a ser usado em larga medida em narrativas posteriores, abdica de recorrer a elementos de ligação. Em tais casos, raros neste romance, insista-se, a justaposição acontece sem mais, apenas por mera montagem de partes, alternando a narração na primeira pessoa com a focalização heterodiegética (e sem parágrafos a demarcar a mudança). Acontece como que um curto-circuito que desloca inesperadamente as perspectivas, assemelhando-se a transferência fluida de pontos de vista à lógica narrativa cinematográfica,

¹⁰ António Lobo Antunes: *Memória de Elefante*. Lisboa: Dom Quixote, 2004, 31. [Edição *ne varietur*.]

¹¹ *Ibid.* Por vezes, como acontece poucas páginas depois, as conexões do narrador nem parecem indispensáveis. Num ponto da narrativa em que o protagonista se compraz em recordar a maneira singela e inocente como categorizava na infância as pessoas em seu redor, o narrador algo redundante não se abstém de assinalar o autor da reminiscência («pensou o psiquiatra»), sem que houvesse em boa verdade necessidade absoluta disso. O leitor situaria, pois, sem dificuldade o contexto de mais uma recordação íntima do clínico a partir do início da frase, que corresponde, como que a demarcar o segmento discursivo anterior (a fala do colega pidesco), a um início de parágrafo. Não perturbaria a legibilidade do texto se em vez de «Na minha infância, pensou o psiquiatra, as pessoas escalavam-se em três categorias não miscíveis [...]» (*op. cit.*: 37), tivéssemos «Na minha infância, pensou o psiquiatra, as pessoas escalavam-se em três categorias não miscíveis [...]».

onde é constante, expedita e característica a comutação de perspectivas (com câmaras subjectivas a alternarem com visões objectivas e neutrais).

Em *Os Cus de Judas*, deparamos também com montagens deste género, por vezes com a complacência de uma mudança de parágrafo a frisar a transição de planos. Na maioria das vezes, porém, surgem junturas propiciadas por elementos copulativos (comparações, correspondentes em registo cinematográfico ao fundido encadeado; ou diversos tipos de analogias¹², algumas ancoradas em sensações, a lembrar um tanto as evocações de Proust)¹³, a concatenarem as diferentes memórias¹⁴. Todavia, a peculiar situação enunciativa deste segundo romance proporciona a costura de memórias por intermédio de enunciados linguísticos de pressuposição formulados pelo narrador. Quer dizer, o monólogo confessional disfarçado de diálogo (nunca ouvimos as escassas falas da mulher do bar, que parece assim condenada à atitude passiva de um forçado silêncio, apenas intuímos o que dirá a partir das do narrador) permite encadear reminiscências. A certo ponto, por exemplo, pergunta lapidarmente o narrador: «Conhece o general Machado?»¹⁵, para logo nos fornecer a resposta da sua (supõe-se que atónita) interlocutora: «Não, não se franza, não procure, ninguém conhece o general Machado, cem em cada cem portugueses nunca ouviram falar do general Machado»¹⁶. E a partir daqui, o ex-combatente aproveita para recordar o enigmático militar que, afinal, era seu avô, em mais uma evocação familiar. Ou então, as lembranças são convocadas por solicitação (implícita) da interlocutora, algo entediada por divagações que não rivalizam em interesse (acção e descrição, certamente) com as histórias da guerra:

O quê? A guerra de África? Tem razão, divago, divago como um velho num banco de jardim perdido no esquisito labirinto do passado, a mastigar recordações no meio de bustos e de pombos, de bolsos cheios de selos, de palitos e de capicuas, movendo continuamente os queixos como se premeditasse um escarro fantástico e definitivo.¹⁷

¹² «[...] e o soba, septuagenário em farrapos reinando sobre um povo côncavo de fome, trazia-me à lembrança uma velha amiga aristocrática da minha mãe que vivia com os cães e as filhas num andar desabitado de móveis, de pegadas rectangulares dos quadros nas paredes desertas [...]» (António Lobo Antunes: *Os Cus de Judas*. Lisboa: Dom Quixote, 1983, 71 [Edição *ne varietur*]).

¹³ «[...] onde os soldados se comprimiam subia um bafo espesso de vomitado, odor para mim esquecido desde os meios-dias remotos da infância, quando na cozinha, à hora das refeições, se agitavam à volta da minha sopa relutante as caretas alternadamente persuasivas e ameaçadoras da família [...]» (*op. cit.*: 22-3).

¹⁴ Refira-se, a propósito, que é a aleatoriedade dessas memórias, a sua condição descontínua e fragmentária, que lhes confere autenticidade. Como salienta, como quem lembra o óbvio, Slavoj Žižek, reportando-se à memória traumática da violação, «o que torna verídico o testemunho de uma mulher violada (ou de qualquer outra espécie de descrição de um trauma) é a sua incoerência factual, a sua confusão, a sua informalidade. Se a vítima fosse capaz de descrever a sua experiência dolorosa e humilhante de maneira clara, apresentando todos os dados sob uma forma consistente, essa clareza poderia levar-nos a suspeitar da sua veracidade» (Slavoj Žižek: *Violência*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009, 11).

¹⁵ *Os Cus de Judas*, 37.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Op. cit.*: 96.

A auto-censura da divagação, como se vê, é pretexto para nova divagação do incorrigível narrador. Além destes procedimentos, é ainda frequente a sutura assentar na comunicação fática: «Escute. Olhe para mim e escute, preciso tanto que me escute com a mesma atenção ansiosa com que nós ouvíamos os apelos do rádio da coluna debaixo do fogo»¹⁸. Ou ainda, na página seguinte: «Escute: antes disso houvera a perna do Ferreira, ou seja, a ausência da perna do Ferreira»¹⁹.

O terceiro romance, *Conhecimento do Inferno*, não vem alterar grandemente este panorama. Como em todos os romances de Lobo Antunes, temos uma orquestração feita de uma multiplicidade de tempos que serpenteia o tempo da narração. Em todo o caso, ainda persiste a nitidez. Quer dizer, o domínio objectivo (o trajecto de carro do Algarve a Lisboa) acha-se razoavelmente bem discernível do plano subjectivo (os pensamentos de várias ordens), através de suturas, como as dos romances anteriores, ainda que não raras vezes as comutações possam surgir sem pré-aviso. E pese embora se detecte, num ou noutro caso, uma certa sofisticação na montagem das memórias e que consiste no sobreposição sequencial de várias reminiscências, como que encavalitadas umas nas outras (ou seja, a aposição já não se restringe a instaurar uma junção binária entre o plano da subjectividade e o da realidade exterior, opera com vários níveis de interioridade, vale dizer, memórias em cima de memórias), estamos ainda bem longe da narrativização pós-moderna levada ao limite que caracteriza os mais recentes livros do autor.

3. Em *Fado Alexandrino*, o quinto romance, opera-se uma mudança assinalável. O dispositivo discursivo-diegético dispõe as personagens no que parece ser um regime que rasura a eventualidade de uma delas se evidenciar como principal. As narrativas anteriores assentam numa personagem central (em *Explicação dos Pássaros*, a malograda figura de Rui acaba por ser o centro das atenções, ainda que menos centralizadora, é certo, do que a do médico nos anteriores livros). Em *Fado Alexandrino* (como n' *A Colmeia* de Camilo José Cela) não é possível eleger um protagonista. Todos os membros do batalhão, reunidos num restaurante em Lisboa, partilham, por assim dizer, entre si o enredo, que se constrói a partir das histórias de cada uma destas personagens. Nenhuma confidência detém o estatuto de história principal, cada militar é o protagonista da sua narrativa, sendo o livro a súpula, entrelaçada, dessas narrativas. O romance não dispõe, numa palavra, de uma história linear e parcelar, com um enredo que articularia factos cronológicos segundo as leis da causalidade. O tempo da

¹⁸ *Op. cit.*: 61.

¹⁹ *Op. cit.*: 62. E veja-se, a iniciar o capítulo «S», o cuidado que o narrador tem, por intermédio das palavras em tom elegíaco de amor que dirige a Sofia (a lavadeira angolana e comissária do MPLA), em assinalar ao leitor a mudança de espaço e de interlocutora (encontra-se agora num espaço de defecção, a simbolizar o nojo de si mesmo, que pretende expulsar do seu ser, exorcizando a culpa de não ter reagido com indignação ao relato das sevícias desumanas que a lavadeira sofreu às mãos da Pide), explicando inclusive a justificação simples a que recorreu para se escapular da mulher do bar: «Sofia, eu disse na sala Volto já, e vim aqui, e sentei-me na sanita, diante do espelho onde todas as manhãs me barbeio, para falar contigo» (*op. cit.*: 147).

narração comporta, ao arrepio de uma sequencialidade coesa típica de uma concepção temporal tradicional (linear), vários tempos entrecruzados da ficção. Esta diluição do protagonismo de uma hipotética personagem principal e a inexistência de um eixo narrativo principal a governar os fios narrativos secundários acarreta (*cela va de soi*) uma reformulação da arquitectura narrativa.

Nesta configuração narrativa desprovida de centro organizador e de um fio diegético unitário, que aglutinaria portanto numa narrativa de conjunto as linhas de acção mais secundárias e paralelas, instaurando assim um princípio orgânico e unitário de hierarquia, podemos ver uma forma de narrar não-hierárquica (ou seja, emancipada das normas e das regras do romance tradicional, que ordenavam a escrita num determinado modo de narrar —com princípio, meio e fim—) próxima, em termos de registo deleuziano, da estrutura rizomática²⁰. À revelia do despotismo de uma unidade principal —de um eixo narrativo central—, as condições discursivas da estrutura rizomática radicam na multiplicidade. Os eixos-tronco ramificam-se dicotomicamente e consubstanciam um sistema a-centrado que difere da arborificação (sistema totalizador) e que se prende antes com a proliferação das ervas-daninhas. No rizoma, sistema epistemológico desprovido de raízes, que se configura por linhas de continuidade e de fuga, as múltiplas conexões, a despeito de uma ordem central decalcada a cada conexão, estabelecem-se entre pontos distintos e sem preocupações de ordem hierárquica. É relevante sublinhar que o rizoma, ainda assim, dispõe de linhas de solidez. Significa isto a existência de uma organização estável no interior do rizoma, constituída por conjuntos ou grupos de conceitos que entre si definem e circunscrevem territórios. Em *Fado Alexandrino*, tais territórios são as histórias de cada combatente. O conjunto dessas histórias parece obedecer a uma estrutura rizomática. Não temos o totalitarismo de um eixo-narrativo principal, antes uma multiplicidade de histórias paralelas entrelaçadas e por vezes inextricáveis. A arquitectura narrativa só não é inteiramente rizomática por uma razão: ao inverso dos livros mais recentes, há, apesar de tudo, um princípio (a reunião dos combatentes num restaurante) e um fim (a morte de um deles no final).

Este tipo complexo de estruturação, com múltiplos fios narrativos a cruzarem-se constantemente, apela necessariamente a cortes e a aposições. Para além do uso dos dois pontos como forma de acesso à interioridade (processo muito recorrente na actual ficção), o espaço movediço da narração, com as flutuações inerentes às alterações de planos espaço-temporais e às mudanças de perspectivas de focalização, por vezes esquivas, é constante e adquire uma dimensão visual próxima da linguagem cinematográfica. O diálogo dos militares, reunidos à volta de uma mesa, a desfiarem as memórias do regresso a Lisboa e de como foi a inserção na vida civil, não se resume às falas de cada um. Estas dão azo à narração heterodiegética dos factos relatados. Precisamente como na tela, onde o passado rememorado se faz por sucessão objectiva de imagens (anulando a distinção entre presente e passado), sem esquecer no interior da narração desse passado as transferências de vozes.

²⁰ Cf. Gilles Deleuze & Félix Guattari: *Rizoma*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, 51-2.

A perícia narrativa de Lobo Antunes vai mais longe, na medida em que intercala livremente as distintas narrações de cada militar, jogando com planos divergentes. Isto é, as sequências nem sempre são consequências (com a sua nitidez demasiada, apetece dizer). O percurso narrativo do texto é vectorizado pela multiplicidade dos relatos que surgem interpenetrados pelo viés da montagem de segmentos textuais distintos. Esbatendo as fronteiras da linearidade discursiva, as narrações, em registo externo, de situações divergentes, intercalam-se (narrações heterodieéticas referentes ao trajecto de outras personagens), bloqueando a fluência do texto como relato sequencial de acontecimentos e reforçando-o na sua capacidade irredutível, ao arripio das hierarquias (a primazia da ordem de quem fala, por exemplo), de oferecer em simultâneo várias rememorações de guerra. E, diferentemente do que tendia a suceder em *Memória de Elefante*, *Os Cus de Judas* e *Conhecimento do Inferno*, agora as suturas escasseiam. A articulação dos planos heterogéneos dispensa mediações. Refira-se, a título de exemplo, o final do segundo capítulo da primeira parte («a arte da revolução»), relativo ao relato, a flutuar entre a primeira e a terceira pessoa, do jantar do soldado com o tio (Ilídio), a afilhada (Odete, que sob o nome de Dália é o contacto político do oficial de transmissões na organização comunista clandestina que ambos integram), e a mulher com quem o tio se relaciona (a dona Isaura). Além das oscilações entre a postura de sujeito e a de objecto, adstritos à mesma situação (o jantar), surgem diversas intercalações isentas de mediação explicativa (a não ser o emprego da maiúscula a grifar réplicas e situações de diálogo; e a não ser, claro, a analogia implícita que significa o contexto comum da mesa). Afora o diálogo no restaurante entre os ex-combates («—Montaste-a?, perguntei eu à procura do lenço na algibeira [...] / —Isso foi só muito depois, disse o soldado, levou meses e meses sem me ligar nenhuma. (E a boca dele sorria, fixa e dura, de pasta, como a dos manequins das lojas)»²¹), temos imagens de guerra, o tal jantar do soldado com o tio, a afilhada do tio e a mãe desta; e o almoço do alferes Jorge com a Inês. Eis um excerto:

—E como era isso lá em África?, perguntou a velha a levantar os pratos e a transportá-los, em pilha, para a cozinha. Movia-se com dificuldade, arrastando um dos chinelos tal e qual como a cadela gorda do quartel, quando quebrou uma pata e oscilava, a custo, em impulsos oblíquos de navio. A moça ergueu o queixo para o ouvir melhor. A sério que ficou óptimo, repetiu o alferes para o rosto preocupado da mulher no exacto instante em que a filha, no quarto ao lado, começou a chorar, o tio, de mãos espalmadas na toalha, exigia, impaciente, o café, o autoclismo dos vizinhos descarregou-se num vômito trémulo de ferrugem: o soldado passeou em torno as pupilas humildes, deteve-se no globo ocular da lâmpada poeirenta do candeeiro, dependurado do tecto por um fio entrançado, sem pálpebra de quebra-luz a protegê-lo. Dos restantes andares chegavam, através das paredes, distantes vozes abafadas, o helicóptero levou o corpo irreconhecível para Mueda, envolto num cobertor em tiras como um fardo sem préstimo. A rapariga, e faca imóvel, continuava à espera. O soldado puxou de dentro da garganta, como uma espécie de soluço, a voz mais neutra que pôde:

²¹ António Lobo Antunes: *Fado Alexandrino*. Lisboa: Dom Quixote, 2007, 31. [Edição *ne varietur*].

— Mais ou menos como aqui, minha senhora, disse ele.²²

Como se constata, estamos perante um processo narrativo que articula planos já não segundo a fórmula da comparação (como sucedia com frequências nos primeiros textos) e menos ainda através de suturas do tipo: «ele lembrou-se de...». O esquema da aposição de situações diversas dispensa a mediação explícita, criando assim uma dinâmica narrativa, apoiada em movimentos elípticos (ou até densamente elípticos), que se destaca pela elasticidade da sua sintaxe.

4. *Fado Alexandrino* ainda pertence, como diz Lobo Antunes numa entrevista, ao conjunto de romances escritos sob o signo de uma história e, com isso, de uma estrutura (com uma apertada planificação, note-se): «O romance para mim implica uma história, uma determinada estrutura. Claro que a *Memória de Elefante*, o *Fado Alexandrino* são romances nesse sentido»²³. E noutra entrevista, o escritor esclarece o desafio que se lhe põe de renovar a arte romanesca: «[...] há mil maneiras de o fazer [de renovar a arte do romance]. A minha é deixar de usar o fio narrativo, a corda e a picareta de alpinista, e fazer personagens e situações sem fio narrativo, levar o desafio cada vez mais longe»²⁴. Sublinhe-se, porém, que a opção, em *Fado Alexandrino*, por uma estrutura semelhante ao rizoma, no tocante à arquitectura do texto, parece ter sido um passo decisivo no sentido de rasurar os fios narrativos. Por outras palavras, a radicalização progressiva da forma, por intermédio da exploração ao máximo das condições das suas possibilidades, opera-se a partir de uma articulação complexa de planos, destituída de hierarquização (em registo deleuziano, de arborificação), que promove uma labiríntica multiplicidade de vozes soltas e intrincadas, que se interpenetram e atalham umas às outras, impedindo qualquer totalização de sentido, o que se reflecte a todos os níveis (personagens desencorpadas ou mesmo difusas —autênticas consciências monologais; temporalidade pluridimensional— o tempo íntimo da memória, o figurado, o imóvel, por exemplo²⁵; estética do fragmento e da elipse, parcelando o texto através de um virtuosístico uso da montagem; pluralidade irreduzível de narradores, escassez referencial, etc.). Todos estes mecanismos narrativos dificultam a inferência de conexões causais-explicativas, conjugando-se no sentido de converter arduamente cada segmento textual num desconcertante e labiríntico pedaço solto de um *puzzle* desconhecido e difícil de alinhar certamente com outros pedaços numa coerência global de fácil alcance, até porque muitas peças não encaixam e outras repetem-se; e outras, note-se, têm um efeito retroactivo, modificando o que vem atrás; tudo isso afora a presença sufocante de certas zonas textuais opacas e inapreensíveis.

²² *Op. cit.*: 32-3.

²³ Ana Paula Arnaut: *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: confissões do trapeiro*. Coimbra: Edições Almedina, 2008, 552.

²⁴ *Op. cit.*: 337.

²⁵ Cf. Felipe Cammaert, *Mémoire, représentation, fiction: l'écriture de la mémoire dans l'oeuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon* [Dissertação de Doutoramento orientada por Idelette Muzart-Fonseca dos Santos e por Claude de Greve, e defendida na Universidade Paris X - Nanterre (École Doctorale de Lettres, Langues, Spectacles) em Dezembro de 2006].

Esta radicalização formal, a derrapar para a construção de um universo algo impalpável e assaz sinuoso, desemboca na anti-representação e corresponde a uma congruente estratégia estética: a substituição do sentido do real, por vezes drasticamente rasurado, pelo sentido do absoluto. Noutros termos, interessa ao escritor menos a representação da história, por muitas histórias que em boa verdade nos conte, e mais —em consonância com a sua veia poética— a expressão do âmago da natureza humana, que em Lobo Antunes é da ordem das sensações profundas, alcançando a essência da emoção (leia-se: emoção, ainda que fugaz, depurada, tanto quanto possível, dos empecilhos da racionalidade castradora). Recordemos este conhecido excerto, extraído da crónica «Receita para me lerem»: «A verdadeira aventura que proponho é aquela que o narrador e o leitor fazem em conjunto ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana. Quem não entender isto aperceber-se-á apenas dos aspectos mais parcelares e menos importantes dos livros»²⁶. Daí a cumplicidade com estados de sonolência e de semi-inconsciência (como sucede com as personagens de *Ontem Não Te Vi em Babilónia*), onde as estruturas psíquicas da racionalidade se esbatem ou afrouxam, dando acesso a um espaço, digamos, intransitivo que é o do pensamento visual (ou visualidade pré-consciente). Em termos literários, o escritor esforça-se por alcançar essa região inacessível que é a do pensamento verbal, onde o texto vem antes do texto e onde quem sonha acordado se elimina a si mesmo.

Não custa porventura ver nesta ambição de atingir o absoluto íntimo da alma, ou se se quiser, a dimensão pré-consciente, um intuito fenomenológico, que lembra aquilo que Husserl designa por redução transcendental. Nestes termos, não é o eu do sujeito cognoscente que fala da realidade cognoscível, mas é a própria realidade que se manifesta. Estamos no domínio da captação das sensações puras, que se traduzem, no caso concreto de Lobo Antunes, em associações livres (em registo psicanalítico freudiano, a perda do consciente forte do *ego* para que o *id* se manifeste em realidades aparentemente desconexas)²⁷.

Inevitavelmente, esta concepção da escrita literária —a recordar, a propósito, uma carta enviada por Mallarmé a Vielé-Griffin (8 de Agosto de 1891): «Tout le mystère est là: établir des identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté»²⁸— traz consequências ao nível da definição da autoria textual. Em especial porque Lobo Antunes envereda como que por um caminho místico, quando nos confia vezes sem conta que se limita a deixar a mão, autonomizada do resto do corpo e sobretudo da mente, escrever sozinha. Qual psicógrafo abortido num transe mediúnico, o escritor restringir-se-ia ao mero papel passivo de transmissor mecânico de vozes insondáveis (ou então, em sentido socrático, deixar-se-ia guiar por um *daimon*). Além da sacralização do texto implícita, não será custoso reconhecer aqui uma condição paradoxal implicada neste modo de rasurar o autor:

²⁶ António Lobo Antunes: *Segundo Livro de Crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 113-4. [Edição *ne varietur*].

²⁷ Vid. Jean-François Lyotard: *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1986.

²⁸ *Apud* Stephen Ulmann: *Sprache und Stil. Aufsätze zur Semantik und Stilistik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972, 195.

quanto mais ausente da escrita (seria a mão a escrever por ele e a despeito dele), mais se nota, afinal, a presença do autor, evidenciada pelo leque de formalismos e de inovações técnico-narrativas (a natureza técnica dos mecanismos ficcionais engendrados, para além daqueles momentos em que explicitamente Lobo Antunes se infiltra no texto na condição justamente de autor) a que recorre para elidir a sua presença e ceder inteira passagem ao curso livre de vozes soltas. É nesses momentos que mais sobressai o seu inconfundível idiolecto literário.