



UNIVERSIDADE D
COIMBRA



Susana João Duarte Carvalho

**A FICÇÃO DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES:
OS MECANISMOS DO CÓMICO**

Tese no âmbito do Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa orientada pela Doutora Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut e pela Doutora Maria de Fátima Sousa e Silva e apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Agosto de 2018

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

A FICÇÃO DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES: OS MECANISMOS DO CÓMICO

Susana João Duarte Carvalho

Título

A ficção de António Lobo Antunes: os mecanismos do cómico

Autora

Susana João Duarte Carvalho

Orientadoras

Doutora Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut

Doutora Maria de Fátima Sousa e Silva

Doutoramento

Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa

Data de realização das provas públicas de doutoramento

19 de fevereiro de 2019

Constituição do júri

Doutor Albano António Cabral Figueiredo (Presidente), Doutor José Pedro da Silva Santos Serra, Doutor José Cândido de Oliveira, Doutor Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, Doutor Carlos António Alves dos Reis, Doutora Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut.

Classificação final

Aprovada com distinção e louvor por unanimidade





Unidade de I&D financiada por
FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia
Projeto UIDB/LLI/00196/2013

AGRADECIMENTOS

Expresso, antes de mais, o meu justíssimo reconhecimento às minhas orientadoras. À Professora Doutora Ana Paula Arnaut, pela adesão imediata a este projeto, pela orientação exigente, pela paciência com que encarou as minhas hesitações e demoras. E, enfim, por certas *private jokes*, autorizadas pelos já largos anos de convivência e de trabalho e que sempre eclodiram nos sucessivos momentos em que – fazendo uso de uma expressiva formulação de António Lobo Antunes – procurava «depositar-lhe reverentemente um maço de folhas no tampo da mesa» (“O coração do Coração”, in *Livro de Crónicas*). À Professora Doutora Maria de Fátima Silva, co-orientadora deste trabalho, pelo entusiasmo e segurança incondicionais que sempre me procurou transmitir, por todo o acompanhamento atento, rigoroso e crítico das distintas fases deste trabalho, pela excecional disponibilidade. Também (deveras) pelas conversas bem-humoradas que mantivemos.

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia agradeço a concessão de uma bolsa de doutoramento sem a qual o desenvolvimento desta investigação não teria sido possível. Ao Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, concretamente à Doutora Maria do Céu Fialho, pelo pronto acolhimento da minha candidatura, e ao Doutor Delfim Leão, por todo o apoio e atenção demonstrados.

Exprimo a minha mais profunda gratidão a toda a minha família, o meu suporte. Especialmente ao Isac, pela confiança e amor inabaláveis. Aos meus filhos, Lara e Luís, pelo riso franco e solto da sua infância que, felizmente, sempre pude ouvir bem de perto.

RESUMO

Não obstante a dominante trágica da obra romanesca de António Lobo Antunes, é inegável a densidade significativa que o riso lhe comunica e o alcance conferido na capacidade de tocar, profundamente, o humano.

Nesse sentido, a presente tese de doutoramento desenvolve uma análise dos mecanismos do cómico na ficção deste autor, partindo de um conjunto nuclear de cinco romances: *Fado Alexandrino* (1983), *As Naus* (1988), *Tratado das Paixões da Alma* (1990), *A Morte de Carlos Gardel* (1994) e *O Manual dos Inquisidores* (1996). Dirigindo a abordagem hermenêutica para três níveis distintos, mas estreitamente entrecruzados – construção narrativa, temas e motivos e linguagem e estilo – procura-se, numa síntese articulada, projetar uma leitura orgânica da dimensão do cómico na ficção antuniana.

Num primeiro momento, de enquadramento e reflexão teóricos, problematiza-se o conceito de cómico e os seus distintos modos de expressão, também sob o foco de uma tradição clássica, com raízes na comédia ateniense e que tem em Aristófanes o seu principal testemunho. O grotesco, o burlesco, o irónico, o humorístico, o satírico e o paródico, embora com graus de atuação distinta, são constantemente mobilizados pelos romances em estudo, sendo criticamente analisados, sob o ângulo das suas polaridades elementares.

Mecanismos de representação oblíqua estruturam o xadrez narrativo antuniano. Com uma ressonância lúdica indelével, o jogo surge como o principal modo de instauração do cómico, sinalizando uma lógica de inusitadas e precárias substituições que despoletam o riso. Instituído-se como tabuleiros desordenados e com peças à escala (in)humana, as obras em estudo obedecem a uma conformação profundamente espetacular. Nelas, em pano de fundo, é possível assistir a uma autêntica (tragi)comédia de costumes, onde um Portugal em escala menor é satiricamente retratado.

Sublinhando o lastro intemporal de alguns temas e motivos da tradição clássica no peculiar registo cómico antuniano, procurou-se evidenciar de que modo, na ficção em estudo, se processa a paródia judicial, lançando um olhar sobre a comédia *Vespas*, de Aristófanes, onde as disfuncionalidades da Justiça são impiedosamente expostas. Através de uma incursão pela comédia *Aves*, perspetivaram-se os múltiplos sentidos da presença de um intrigante coro de aves escarminhas, nos romances selecionados. A convocação do *Satyricon*, de Petrónio, permitiu ainda uma mais ampla compreensão das antunianas

representações da morte, com contornos de grotesco e de humor negro.

Sendo que na ficção de António Lobo Antunes o riso rompe ainda, vigorosamente, através do tecido da própria escrita, a linguagem e estilo, espelhando a mundividência humorística do autor, foram também objeto de estudo. A pulsão imagética ou o ritmo torrencial são alguns dos elementos, fortemente disruptivos, que concorrem para uma tensão pendular entre movimento e fixidez, sintomática da mobilidade de estilo antuniana. A exploração de uma linguagem de praça pública, a projeção pelo excesso, a incorporação de discursos publicitários, com raízes na linguagem oracular, fazem desta escrita um composto instável, que gera colisões expressivas e estimula uma rede híbrida de percepções, fazendo desencadear, imprevistamente, o riso.

Palavras – Chave

António Lobo Antunes; cómico; grotesco; paródia; humor; sátira; ironia; burlesco; Comédia Antiga.

ABSTRACT

Notwithstanding the predominance of the tragic in António Lobo Antunes' romanesque work, laughter imparts significant density to this work and enlarges his ability to deeply touch the human.

This doctoral thesis develops an analysis of the comic mechanisms in this author's fiction, starting from a nuclear set of five novels: *Fado Alexandrino* (*Fado Alexandrino*) (1983), *As Naus* (*The Return of the Caravels*) (1988), *Tratado das Paixões da Alma* (*Treatise on the Soul's Passions*) (1990), *A Morte de Carlos Gardel* (*The Death of Carlos Gardel*) (1994) and *O Manual dos Inquisidores* (*The Inquisitors' Manual*) (1996). Directing the hermeneutic approach to three distinct but closely intertwined levels – narrative construction, themes and motifs, and language and style – an articulated synthesis is designed to project an organic reading of the comic dimension into António Lobo Antunes' fiction.

In the first chapter, dedicated to theoretical framing and reflection, the concept of comic and its different modes of expression is explored, namely under the focus of classical tradition rooted in Athenian comedy, of which Aristophanes is the main testimony. Grotesque, burlesque, ironic, humoristic, satirical and parodic, though with varying degrees of performance, are constantly mobilized by the novels we've selected, being critically analyzed in the perspective of their elemental polarities.

António Lobo Antunes' narrative chess is structured by mechanisms of oblique representation. With an indelible playful resonance, the game appears as the main mode of instauration of the comic, signaling a logic of unusual and precarious substitutions that provoke laughter. Instituting themselves as disordered trays and with (in)human scale pieces, the works under study follow a conspicuously spectacular conformation. In them, in the background, it is possible to watch an authentic (tragi)comedy of manners, where Portugal is satirically portrayed on a smaller scale.

Underlining the timeless resonance of some themes and motifs of the classical tradition in the author's comic portfolio, we sought to show how, in the fiction under study, the judicial parody is processed, casting a glance at the comedy *Wasps*, by Aristophanes, where the system's dysfunctions are ruthlessly exposed. Through a foray into the comedy *Birds*, the multiple senses of the presence of an intriguing chorus of sneering birds

in the novels selected become apparent. The evocation of Petronius' *Satyricon* also allowed for a broader understanding of Lobo Antunes' representations of death, where grotesque elements and black humor are abundant.

Because in the fiction of António Lobo Antunes, laughter still violently erupts through the fabric of writing itself, language and style – which mirror the humorous world of the author – are also the object of study. The imaginary drive or the torrential rhythm are some of the strongly disruptive elements that contribute to a pendular tension between movement and fixity, symptomatic of the author's style mobility. The exploitation of slang, the projection by excess, the incorporation of advertising discourse, with roots in the oracular language, make of Lobo Antunes' writing an unstable compound, that generates expressive collisions and stimulates a hybrid network of perceptions which, inadvertently, provoke laughter.

Keywords:

António Lobo Antunes; comic; grotesque; parody; humor; satire; irony; burlesque; Old Comedy.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	3
RESUMO	5
ABSTRACT	7
OBSERVAÇÕES PRELIMINARES	11
INTRODUÇÃO	15
I. O CÓMICO: SOB O SIGNO DE JANO	21
1. DAS ORIGENS: A COMÉDIA ANTIGA.....	26
2. PARA UMA POÉTICA DO CÓMICO	34
2.1. Repetição, inversão e interferência de séries.....	37
3. MODOS DE EXPRESSÃO	42
3.1. O Grotesco.....	42
3.2. O Burlesco.....	48
3.3. O Irónico.....	49
3.4. O Humorístico	53
3.5. O Satírico.....	55
3.6. O Paródico.....	57
II. O JOGO OU A NARRATIVA - ESPETÁCULO	61
1. O XADREZ NARRATIVO: MANUAL DE INVENÇÕES	65
1.1. PEÇAS-CHAVE: AS PERSONAGENS DISFORMES.....	87
2. PORTUGAL EM ESCALA MENOR: A (TRAGI)COMÉDIA DE COSTUMES.....	97
2.1. O mar domesticado.....	100
2.2. O «elogio do subúrbio» e o universo <i>kitsch</i>	104
2.3. O falhanço da aventura matrimonial	116
2.4. Crónica da vida privada: o porteiro	120
III. O RISO INEXTINGUÍVEL	127
1. A JUSTIÇA OU O ABSURDO COMO LUGAR DE DIREITO.....	127
1.1. A tradição da paródia judicial	131
1.2. O Julgamento – variações cómicas.....	135
2. AS AVES ESCARNINHAS: HUMANO /S ANIMAL	146
2.1. A tradição cómica do zoomorfismo	148
2.2. A malícia das aves (in)animadas.....	154

2.3. No tempo em que só as aves podiam rir.....	164
3. A MORTE: RISO DE CORPO PRESENTE.....	173
3.1. Velórios e enterros	176
3.2. Os banquetes fúnebres	180
3.3. Declarações de óbito.....	184
3.4. Viúvas-negras e histórias macabras.....	189
IV. O HUMOR: LINGUAGEM E ESTILO.....	199
1. E CONTUDO MOVE-SE: (DES)CONTINUIDADES	201
2. A LINGUAGEM DA PRAÇA PÚBLICA.....	209
3. EXCESSO E DESVIO: DO EXTRAORDINÁRIO QUOTIDIANO AOS FENÓMENOS NATURAIS	219
4. DO TOM ORACULAR À LINGUAGEM PUBLICITÁRIA	224
CONCLUSÕES	235
BIBLIOGRAFIA.....	243
1. ATIVA	243
2. PASSIVA	245
3. TEÓRICA.....	247

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

- SIGLAS UTILIZADAS, POR ORDEM ALFABÉTICA, DAS OBRAS DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

<i>AD</i>	<i>Auto dos Danados</i>
<i>CC</i>	<i>Caminho como uma Casa em Chamas</i>
<i>CI</i>	<i>Conhecimento do Inferno</i>
<i>CJ</i>	<i>Os Cus de Judas</i>
<i>EP</i>	<i>Explicação dos Pássaros</i>
<i>FA</i>	<i>Fado Alexandrino</i>
<i>LC</i>	<i>Livro de Crónicas</i>
<i>MCG</i>	<i>A Morte de Carlos Gardel</i>
<i>ME</i>	<i>Memória de Elefante</i>
<i>MI</i>	<i>O Manual dos Inquisidores</i>
<i>N</i>	<i>As Naus</i>
<i>ND</i>	<i>Da Natureza dos Deuses</i>
<i>NE</i>	<i>Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura</i>
<i>SLC</i>	<i>Segundo Livro de Crónicas</i>
<i>TLC</i>	<i>Terceiro Livro de Crónicas</i>
<i>TPA</i>	<i>Tratado das Paixões da Alma</i>

• SIGLAS UTILIZADAS, POR ORDEM ALFABÉTICA, DAS COMÉDIAS DE ARISTÓFANES ⁱ

Ach. *Acarnenses*

Av. *Aves*

Eq. *Cavaleiros*

Lys. *Lisístrata*

Nu. *Nuvens*

Pax *Paz*

Ra. *Rãs*

V. *Vespas*

ⁱ As siglas utilizadas nas referências às comédias de Aristófanes são as consignadas em Liddell-Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1978. As citações das comédias aristofânicas serão feitas mediante a respetiva sigla, seguida da indicação do(s) verso(s).

*Sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos
aspectos excepcionales del mundo.*

Mikhail Bakhtin, *La Cultura Popular
en la Edad Media y en el Renacimiento*

Nothing is funnier than unhappiness.

Samuel Beckett, *Endgame*

*é da natureza das coisas
ser-se visto
pelos porteiros*

Mário de Cesariny, «De profundis amamus»

INTRODUÇÃO

– Porque é que as personagens dos seus livros querem morrer?

António:

– Não sei. Mas os livros são divertidos. Não se divertiu?

Entrevista a António Lobo Antunes,
Fotobiografia, p. 146

Pode um romance afigurar-se triste para um leitor tendo, ao mesmo tempo, «pilhas de graça»¹ para o seu autor?

Quando confrontado, em diversas entrevistas, com os tons sombrios com que, romance a romance, vai pintando o retrato – tão desencantado – de Portugal, António Lobo Antunes contrapõe, tal como na declaração em epígrafe, a alegria e humor que eles também contemplam: «Tem piada. Eu acho o livro [*O Manual dos Inquisidores*] profundamente alegre. Talvez um dos livros com mais humor que eu tenha escrito»².

Mas as marcas aparentemente contraditórias sucedem-se na própria receção crítica. A respeito de um romance como *As Naus*, pergunta Luís Almeida: «Esta antiepopéia de «As Naus», por exemplo, o que é senão um livro sublimemente trágico cheio de situações de humor?»³. E ao conjunto da sua obra é reconhecida «uma complexidade capaz de captar, ao mesmo tempo, a ironia e a ternura, a sátira e o lirismo [... e a capacidade] de acrescenta[r] ao fatalismo nostálgico do fado um sentido infalível de humor e de grotesco»⁴, palavras proferidas pelo presidente do júri do Grande Prémio Internacional OVIDIUS, com que o escritor foi distinguido, em 2004, na Roménia.

Se é irrefutável que assiste à obra de Lobo Antunes uma dominante trágica⁵, o leitor

¹ «Lobo Antunes: «Fui bem comportado durante tempo de mais!», entrevista a Clara Ferreira Alves in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008, p. 64.

² Cf. «A salvação pela escrita», entrevista a Rodrigues da Silva, in Ana Paula Arnaut (ed.), *op. cit.*, p. 247.

³ «António Lobo Antunes: “As Naus é o meu melhor livro”», entrevista a Luís Almeida Martins, in Ana Paula Arnaut (ed.), *op. cit.*, p. 117.

⁴ Cf. Micaela Ghiteșcu, (org. e trad.), *Colóquio António Lobo Antunes na Roménia / Colocviu António Lobo Antunes în România / Colloque António Lobo Antunes en Roumanie*, București, Fundatiei Culturale “Memoria”, 2005.

⁵ A este respeito, explicita Maria Paula Lago: «o romance de Lobo Antunes institui-se assim, pelo menos e mais notoriamente a partir de *Explicação dos Pássaros*, como uma formulação trágica do quotidiano que expõe a complexidade trágica do real, assumindo-a como intrinsecamente humana; terapia narrativa, sem dúvida,

não pode deixar de se sentir interpelado pela presença do cómico. Quantas vezes o riso, inconveniente, se instala num momento de revelação trágica e alivia, de modo absurdo, a sua tensão? E com que frequência factos sérios e decisivos do acontecer nacional são projetados, na ficção, por focos cruzados de imagens-espetáculo que vão do circo, ao curso carnavalesco ou ao espetáculo de variedades? Tragédia ou comédia? Por vezes, «basta deslocar ligeiramente o acento, para se passar de uma a outra»⁶.

A matriz para esta investigação foi gerada após a conclusão de um outro trabalho: a dissertação de mestrado, centrada na dimensão visual da escrita antuniana. O riso, essa força incontida, instável e instigante – e que representara já uma das principais razões do fascínio sentido pela obra de António Lobo Antunes –, intensificou, a partir desse momento, o seu poder de atração, à medida que uma leitura crítica mais maturada dos romances o percebia como «um sinal de alteridade, desvenda[ndo] algo que ultrapassa a realidade quotidiana, dando existência àquilo que estava oculto»⁷.

É nossa convicção profunda que os romances de António Lobo Antunes conseguem captar e refletir esse campo dinâmico e contraditório que corresponde, afinal, à própria natureza humana, tal como o fizeram as obras de outros grandes escritores, herdeiros de uma tradição clássica, como Shakespeare ou Molière: «a verdade é que o trágico e o cómico, assim segregados por uma espécie de barreira na criação dramática, são duas moldagens imperfeitas e fraccionárias do tecido complexo de que se compõe a individualidade humana»⁸. Todavia, parco – ou parcelar – é o reflexo crítico da dimensão do cómico no vasto conjunto de estudos produzidos sobre a obra deste autor.

Sendo certo que, nos últimos anos, o riso vem perdendo progressivamente espaço de implantação na obra antuniana – à exceção, naturalmente, das crónicas, que conservam, desde as suas origens, um extraordinário potencial humorístico –, a sua escala de representação do mundo acha-se profusamente contaminada por ele; como tal, exige-se uma análise mais atenta e aprofundada.

Sob o título “A ficção de António Lobo Antunes: os mecanismos do cómico”, o

iluminando o âmago das pequenas e grandes tragédias pessoais, purgando amargamente o Eu de um leitor que reconhece nos traços e entrelaçamentos dos coros as suas próprias pressões». Cf. «Modernidade e Evolução da Tragédia em António Lobo Antunes», in Eunice Cabral, Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach (orgs.), *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2003, p. 256.

⁶ Georges Minois, *História do Riso e do Escárnio*, Santa Maria da Feira, Teorema, 2007, p. 29.

⁷ Aires A. Nascimento, «O Riso do Homem Medieval», in Elisa Nunes Esteves, Isabel Barros Dias e Margarida Reffóios (coord.), *O Riso: Teorizações, Leituras, Realizações*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2015, p. 16.

⁸ J. de Almeida Pavão, «Uma poética sobre o cómico em Molière», Separata de *Arquipélago: Revista da Universidade dos Açores*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, vol. VIII, 1986, p. 17.

presente estudo visa, partindo de uma reflexão sobre o cómico, analisar os dispositivos suscetíveis de desencadear o riso na ficção antuniana, apoiando-se, primordialmente, em cinco romances: *Fado Alexandrino* (1983), *As Naus* (1988), *Tratado das Paixões da Alma* (1990), *A Morte de Carlos Gardel* (1994) e *O Manual dos Inquisidores* (1996)⁹. Na impossibilidade de analisar exaustivamente a totalidade da vasta produção antuniana, mas sem pretender renunciar a uma visão de conjunto, considera-se que os referidos romances constituem o *corpus* mais ajustado à abordagem que se pretende desenvolver: pela reconhecida força do riso que os atravessa, antes de mais. Depois, pelo facto de, na sua diversidade, oferecerem uma amostra particularmente significativa de certos elementos idiossincráticos sobre os quais se pretende fazer operar a presente análise; por último, na medida em que tornam possível a expansão da sua leitura, quer para outros romances, quer até para a crónica. Nessa medida, serão privilegiadamente objeto da nossa reflexão aspetos e segmentos textuais que possam ser encarados como representativos de um substrato comum, em detrimento de outros que correspondam a parcelas isoladas.

O cómico apresenta-se como uma incógnita, um fenómeno que escapa continuamente a todos os esforços racionalizadores e que nos desafia desde há muitos séculos. Configura uma potência ancestral, mas sempre vívida. Difuso, volátil, múltimo, congrega diversas variações tonais e dialoga incessantemente com estruturas, formas, géneros e modos literários, com distintas categorias estéticas.

Ciente dessa natureza proteiforme, que lhe não retira densidade, este estudo pretende trazer maior definição aos contornos do cómico, abordando-o a partir da obra de um escritor post-modernista, mas perscrutando e contrapondo algumas das suas realizações mais recuadas. Dessa forma, no decurso desta investigação, serão convocadas obras de diversos autores, de diferentes ordens temporais e categorizações genológicas. Naturalmente, o caminho não está isento de riscos... poderá um comediógrafo grego do século V a. C. ajudar a iluminar a presença do riso na obra de um romancista maior do nosso tempo? Acreditamos que esse confronto pode suscitar novas parcelas de conhecimento e que se encontra de alguma forma legitimado, quer pelo carácter transgenérico e transmodal do cómico, quer pela própria configuração do romance antuniano que promove, com supremo à-vontade, a dissolução de géneros, fazendo implodir todas as categorizações que pretendam impor-lhe, como tão bem demonstra na crónica «Receita para me lerem»: «Aquilo a que por comodidade chamei

⁹ Ao longo deste estudo, todas as citações dos romances de António Lobo Antunes serão feitas a partir da edição *ne varietur*, indicando-se, no corpo do texto, as iniciais correspondentes, de acordo com a lista de siglas, seguidas do número de página.

romances, como poderia ter chamado poemas, visões, o que se quiser» (SLC, 114).

Reconhecendo que, em António Lobo Antunes, o cómico irrompe numa multiplicidade de situações e de realizações que ora o aproximam do burlesco, do irónico, do humorístico, do satírico, do paródico, e, muito profundamente, do grotesco, procurar-se-á, no primeiro capítulo, intitulado “O cómico: sob o signo de Jano”, proceder a uma problematização deste fenómeno, timbrado pela dualidade, e distinguir os respetivos satélites conceptuais.

Partindo embora de contributos teóricos mais recentes, a Comédia Antiga – que encontra nas peças de Aristófanes uma realização pujante e para nós, modernos, o seu testemunho mais expressivo –, permitir-nos-á aprofundar o estudo da essência do cómico, sempre apto a corroer os alicerces do poder e da sociedade, e comprovar a perenidade e o alcance de modos de expressão deste fenómeno. Por outro lado, pelas estratégias de dramatização e desmontagem da realidade que exhibe, pelo recurso à máscara e ao disfarce, ou pela convivência entre cómico e trágico que promove, suscetível de questionar a identidade de uma sociedade em crise, a produção cómica aristofânica oferece um leque considerável de pontos de reflexão que poderão ampliar a compreensão do fenómeno cómico bem como a perspetivação da obra antuniana.

No segundo capítulo deste estudo, “O jogo ou a narrativa-espetáculo”, abriremos caminho pela intrincada tessitura dos romances em análise, associando os sentidos do jogo, neles disseminados, ao impulso lúdico que rege as manifestações do cómico. Partindo da complexa arquitetura dos romances, trata-se de tentar perceber, por um lado, de que modo, trabalhando sobre o desvio, certos mecanismos narrativos – a exemplo da polifonia, da lateralidade ou da montagem cinematográfica – concorrem para uma conformação espetacular, que, alimentada por polaridades várias, favorece a emergência do riso. Por outro lado, sobre tabuleiros narrativos tão diversos em que sempre se movimentam personagens de composição grotesca, Portugal surge como protagonista incontestado no palco de uma obra que, percorrendo toda a escala social, regista privilegiadamente, com uma veia satírica e contornos de farsa, o período do Estado Novo e as profundas mutações sociais, precipitadas pela revolução de Abril. Nessa perspetiva, e dentro do jogo instaurado pelo cómico, a obra de Lobo Antunes abrir-se-á à possibilidade de ser lida, também, como uma (tragi)comédia de costumes.

Tradicionalmente, o cómico transgride limites, procurando romper a apertada trama da vida quotidiana, que constrange o homem. Ainda que as realizações humorísticas possam variar em cada época histórica e em cada sociedade, existem determinados temas e motivos

que nos interpelam ao longo dos tempos, inscrevendo-se numa tradição cômica. No terceiro capítulo deste estudo, “O riso inextinguível”, pretendemos, justamente, detetar o lastro intemporal de alguns desses elementos de tradição clássica na originalíssima ficção antuniana.

No cerne do universo cômico reside a contradição. A justiça, opondo o homem ao império da lei, a luta do homem com as suas próprias forças instintivas e irracionais mas também a morte, confrontando-o com a sua finitude, selam, num riso que reverbera ao longo dos tempos, a ambiguidade da nossa condição de seres incertos. Será sobre estes três núcleos temáticos, de fortíssima irradiação cômica em António Lobo Antunes, que nos debruçaremos, dialogando privilegiadamente com algumas comédias aristofânicas mas também com o *Satyricon*, romance latino do século I.

Seguindo o itinerário traçado, com o quarto e último capítulo, «O humor: linguagem e estilo», pretende-se orientar a abordagem para uma outra dimensão de análise, destacando primordialmente elementos de natureza formal que configuram uma força em movimento, suscetível de revolver toda e qualquer tendência cristalizadora da língua e de pôr em evidência o modo como faz emergir o humor do autor em estudo.

Ainda que a partir do limiar que estas linhas introdutórias representam, ressalta a amplitude do tema. As opções que a organização deste trabalho espelha, demonstram, inevitavelmente, a nossa sensibilidade inalienável aos sentidos dos romances antunianos, a tentativa de registar os vetores mais originais – e menos explorados pela crítica – do seu registo ficcional e a fundada expectativa de, no entrecruzamento dos elementos apontados, o cômico se deixar surpreender.

Procurar-se-á chegar, através deste percurso hermenêutico, a uma gramática do cômico antuniano em que se conjugam a força intemporal de alguns recursos da tradição cômica greco-latina e a originalidade irreverente de um singular escritor post-modernista e que possa ser posta ao serviço da leitura da ficção de António Lobo Antunes.

I. O CÓMICO: SOB O SIGNO DE JANO

The tragic and the comic are the same,
in so far as both are based on contradiction;
but the tragic is the suffering contradiction,
the comical, the painless contradiction.

Soren Kierkegaard,
Concluding Unscientific Postscript

Jano, deus de dupla face, destaca-se do panteão romano como aquele que detém «o dom da dupla ciência, a do passado e a do futuro»¹⁰. A partir deste limiar, procura-se também olhar em direções opostas, mas para fazer convergir o foco de análise nessa química de contrastes em que o cómico se traduz.

O cómico é frequentemente encarado com reserva. Talvez porque não seja tomado a sério. Talvez porque confundido com ligeireza. Decididamente, porque desconsiderado em relação ao trágico.

Na – hoje – vasta bibliografia, a ideia de que a reflexão teórica sobre o fenómeno cómico foi sendo sucessivamente negligenciada é sublinhada com veemência. Mikhail Bakhtin, designadamente, lamenta o pouco interesse suscitado pelo riso aos estudiosos da obra popular:

Ni siquiera posteriormente los especialistas del folclore y la historia literaria han considerado el humor del pueblo en la plaza pública como un objeto digno de estudio desde el punto de vista cultural, histórico, folclórico o literario. Entre las numerosas investigaciones científicas consagradas a los ritos, los mitos y las obras populares, líricas e épicas, la risa no ocupa sino un lugar modesto ¹¹.

Jean Sarrailh entende que a obra cómica, por apresentar uma desordem artisticamente provocada, sob cuja dispersão se oculta a sua profunda unidade, tem repellido abordagens mais aprofundadas: «c'est parce que cette vision d'ensemble a été négligée que Rabelais a une critique moins approfondie que Montaigne, Molière que Racine, Voltaire que Diderot ou

¹⁰ Joël Schmidt, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Edições Setenta, 1995, p. 159.

¹¹ Mikhail Bakhtin, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, tradução de Julio Forcat e César Conroy, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 9.

Rousseau»¹².

À comédia ficou associado um estatuto inferior que, ainda antes da sua disseminação através da *Poética* aristotélica, foi fixado a partir de uma circunstância particular da realidade histórica da Atenas do século V a. C.: a de, nos festivais dramáticos, a comédia ter sido admitida a concurso oficial apenas cerca de meio século após a tragédia. A precedência da tragédia era o reflexo da sua superioridade¹³.

Num artigo de opinião, publicado em 2007 e intitulado «Divine Comedy», o romancista irlandês Julian Gough sai em defesa dos romances cómicos. Para este autor, alguns dos melhores romances «are in the Greek comic tradition, rather than the tragic: Rabelais, Cervantes, Swift, Voltaire, and on through to Joseph Heller’s *Catch-22* and the late Kurt Vonnegut’s *Slaughterhouse 5*»¹⁴. E o autor reflete ainda acerca da subvalorização do cómico face ao trágico, apontando o desequilíbrio da nossa herança clássica, como uma das principais causas:

We have a rich range of tragedies – Sophocles, Aeschylus and Euripides (18 by Euripides alone). Of the comic writers, only Aristophanes survived. In an age of kings, time is a filter that works against comedy. Plays that say, “Boy, it’s a tough job, leading a nation” tend to survive; plays that say, “Our leaders are dumb arseholes, just like us” tend not to.

More importantly, Aristotle’s work on tragedy survived; his work on comedy did not. We have the classical rules for the one but not the other, and this has biased the development of all western literature. We’ve been off-centre ever since¹⁵.

Com efeito, o facto de o segundo volume da *Poética* de Aristóteles, consagrado à comédia, nunca ter chegado até nós, representa uma perda irreparável. Através do seu aclamado romance, *O Nome da Rosa*, onde são reconstituídas as posições medievais sobre o riso, Umberto Eco haveria de amplificar essa perda. Talvez seja mesmo esse livro que se vem permanentemente reescrevendo, a cada abordagem do cómico¹⁶. Se assim for, aqui se lhe juntam mais algumas páginas, ao debruçarmo-nos sobre a análise da dimensão cómica na narrativa de António Lobo Antunes.

¹² Jean Sarrail, *L’Écriture Comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 118.

¹³ Cf. Francisco de Oliveira, «Condicionantes da Representação Teatral», in Francisco de Oliveira e Maria de Fátima Silva, *O Teatro de Aristófanes*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1991, p. 33.

Outro sinal do menor apreço oficial pela comédia pode inferir-se a partir da duração dos festivais: à tragédia estavam consignados três dias e à comédia apenas um; exceção feita ao Festival das Grandes Dionísias, o mais recente de todos, em que as tragédias duravam três dias e as comédias, cinco.

¹⁴ Julian Gough, «Divine Comedy», in <https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/greek-comedy-modern-literary-novel> [acedido em 23/08/2017].

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Michael Issacharoff, *Lieux Comiques ou le Temple de Janus – Essai sur le Comique*, Paris, José Corti, 1990, p. 7.

Retiradas do audacioso estudo de Georges Minois, *História do Riso e do Escárnio*, as palavras que seguidamente se transcrevem caracterizam admiravelmente a encruzilhada com que a presente investigação, de modo inevitável, se confronta:

O riso, estudado de há séculos à lupa por todas as disciplinas, continua a guardar o seu mistério. Alternadamente agressivo, trocista, sarcástico, amigável, sardónico ou angélico, mostrando-se na forma da ironia, do humor, do burlesco ou do grotesco, é multiforme, ambivalente e ambíguo. Tanto pode exprimir a alegria pura como o triunfo maldoso, o orgulho como a simpatia [...] Flutua no equívoco, na indeterminação, na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, do divino e do diabólico¹⁷.

O cómico é um fenómeno profundamente complexo, que sustenta propriedades subversivas importantes, que se mescla com múltiplas formas literárias, mas sem capitular a uma definição.

Sabemos que a teorização do cómico «encontra sérios obstáculos na ausência de um preciso quadro crítico de referência, capaz de o explicar sistematicamente»¹⁸. Objeto de reflexão de vários pensadores desde a Antiguidade, é notória a sua resistência em conformar-se às categorias propostas, fracassam as tentativas de redução do fenómeno a um conjunto de traços distintivos. Já em 1899, quando faz publicar na *Revue de Paris* três artigos sobre o riso, posteriormente reunidos em livro – *O Riso, Ensaio sobre o Significado do Cómico*, um dos mais consagrados estudos sobre o tema –, Henri Bergson convinha na impossibilidade de encerrar numa definição a fantasia cómica, por se tratar de «qualquer coisa de vivo»¹⁹. E a primeira certeza que uma coisa viva ensina é a de que terá sempre muito mais a revelar. Poder-se-á estudar as suas origens, o modo como se desenvolve, como se (con)funde com outros elementos e se metamorfoseia para assegurar a sua sobrevivência; não aceitará nunca ser dissecada.

No século V a. C., Aristófanes, «primeiro poeta cómico europeu»²⁰, tanto quanto os testemunhos conservados nos permitem avaliar, testou de forma desassomburada a força do riso no palco da comédia. Levou à cena acontecimentos da atualidade política e atacou mordazmente figuras de primeiro plano de Atenas, expondo as disfuncionalidades da democracia. Apesar da reconhecida imunidade de que os poetas gozavam em Atenas, a sua

¹⁷ Georges Minois, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸ José Oliveira Barata, «Cómico» in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 1, Editorial Verbo, Lisboa/São Paulo, 1995, p. 1231.

¹⁹ Henri Bergson, *O Riso. Ensaio sobre o Significado do Cómico*, tradução de Guilherme de Castilho, Lisboa, Guimarães Editores, 1993 [1900], p. 17.

²⁰ Maria de Fátima Silva, introdução geral a Aristófanes, *Comédias*, introdução, tradução do grego e notas de Maria de Fátima Silva e Custódio Magueijo, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006, p. 7.

gargalhada, inconveniente e desmesurada, sofreu censuras pontuais do poder político mas nunca se deixou silenciar.

Tantos séculos volvidos continuamos sem conseguir explicar, cabalmente, por que motivo rimos. E agora, como então, de uma única certeza se poderá partir: «si l'on me demande ce que c'est le comique, la seule réponse à laquelle je puisse entièrement souscrire est ce qui me fait rire»²¹.

Ora, o riso e a provocação do riso constituem objeto de reflexão de vários pensadores desde a Antiguidade Clássica:

Sócrates, na *República* de Platão, livro III, lamenta a apresentação de cenas em que os deuses são vistos em situações ridículas e considera indigno o impulso violento do acto de rir. Afirma serem comportamentos nocivos à educação dos jovens. Já Aristóteles, na *Retórica*, livro I, vê o riso – associado ao jogo – como fonte de prazer, realçando o carácter lúdico de sons e palavras. Quintiliano, em *Institutio Oratoria*, livro VI-3, regista a *provocação do riso* como estratégia oratória para o alívio de tensões e para a recuperação do entusiasmo, combatido pelo cansaço das causas do tribunal²².

Ao longo dos tempos, o fenómeno cómico surge caracterizado sob uma multiplicidade de formulações, onde um denominador comum se evidencia: para suscitar o riso, o cómico atua por meio de um princípio contraditório. Encarando o riso, não obstante, como o signo da condição do homem depois da queda do paraíso, é daquele princípio que Baudelaire faz eco, na sua peculiar definição:

O riso é satânico, é portanto profundamente humano, é essencialmente contraditório, ou seja, é ao mesmo tempo sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita, miséria infinita em relação ao Ser absoluto de quem possui a concepção, grandeza infinita em relação aos animais. É do choque perpétuo destes dois infinitos que se solta o riso²³.

Percorramos, brevemente, alguns estudiosos do tema, para confirmar esta ideia. Para C. Mélinand, por exemplo, «o que faz rir é o que é, por um lado, absurdo e, por outro, familiar»²⁴. Sigmund Freud, num dos marcos fundamentais da teorização do riso, *Os Chistes e a sua Relação com o Inconsciente*, refere-se ao cómico como desconcerto e esclarecimento

²¹ Jean Sareil, *L'Écriture Comique*, Paris, PUF, 1984, p. 10.

²² Beatriz Weirgert, «O riso em Maria Velho da Costa e Nélida Piñon» in *A Retórica Greco-latina e a sua Perenidade* – Actas do Congresso, vol. II, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 2000, p. 855.

²³ Charles Baudelaire, *Da Essência do Riso*, tradução e anotações de Filipe Jarro, Almada, Íman Edições, 2001 [1855], p. 19.

²⁴ C. Mélinand *apud* Sigmund Freud, *Os Chistes e a sua Relação com o Inconsciente*, vol. VIII, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1905, p. 264.

ou contraste entre sentido e nonsense²⁵. Lipps considera o cômico como «a grandeza e a pequenez de uma mesma coisa»²⁶. Para Schopenhauer, o risível provém do «désaccord entre la représentation et le concept, entre le sujet et le monde»²⁷. Para Bergson, o cômico, definido como «a rigidez do mecânico onde deveria haver maleabilidade atenta e a viva flexibilidade da pessoa humana», vive do jogo entre «tensão e elasticidade»²⁸.

Esta dualidade ou princípio contraditório assiste igualmente aos distintos modos de expressão do cômico – burlesco, grotesco, humor, ironia, paródia e sátira – que, não obstante as diferenças que os separam, apresentam igualmente várias zonas de confluência. Nessa medida, e mais adiante neste capítulo, haverá vantagem em contrapô-los, já que se poderão aclarar reciprocamente.

Porque o cômico surge permanentemente misturado com elementos que nada lhe devem, a par de outros que lhe servem de veículo, aceitamos desde já, com Jean Sareil, que talvez o cômico puro não exista²⁹. Para que possa ser convenientemente analisado tem de ser visto em articulação com outros efeitos, contrários ou diferentes³⁰. Em *L'Écriture Comique*, Jean Sareil aproxima-se daquilo que nos parece mais acertado: «Não podemos definir o cômico senão por oposição com o sério e com o trágico, como um número negativo é o contrário do mesmo número positivo»³¹. E, com efeito, já Aristóteles distinguia, na *Poética*, os dois géneros em correlação, nessa definição tão exaustivamente comentada e que aqui se recupera: «Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são»³².

Enquanto forma risível de olhar as coisas, sob um ângulo duplo ou mesmo sob uma pluralidade de perspetivas, o cômico é o território onde reside eternamente o ambíguo. Mas basta lançarmos um olhar para as fundações da comédia para termos a perceção de que isso é

²⁵ Sigmund Freud, *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente*, vol. VIII, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1905, p. 25.

²⁶ Lipps *apud* Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 264.

²⁷ Arthur Schopenhauer, *apud* Jean Émelina, *op. cit.*, p. 37.

²⁸ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 14.

²⁹ Jean Sareil, *op. cit.*, p. 5.

³⁰ Jean Émelina, *Le Comique – Essai d'Interprétation Générale*, Paris, SEDES, 1991, p. 11.

³¹ Cf. Jean Sareil, *op. cit.*, p. 14.

A este respeito vide também Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1971. Nesta obra, o autor estabelece quatro categorias narrativas mais abrangentes do que os géneros literários, que designa *mythoi*: mito de primavera ou comédia, mito de verão ou romance, mito de outono ou tragédia e mito de inverno ou ironia e sátira. Os *mythoi* interagem através de uma dinâmica de pares de opostos: a tragédia e a comédia, como representação do ideal, e o “romance” e a ironia e a sátira, como representação do real.

³² Cf. *Poética*, 1448 a 9. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Maia, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

assim desde tempos muito recuados.

1. Das origens: a Comédia Antiga

Consideremos a sintomática abertura da comédia *Rãs*: «Ó patrão, e se eu mandasse uma daquelas bocas do costume, que sempre fazem rir os espectadores?» (*Ra*, 1)³³.

O patrão a quem o escravo Xântias se dirige, pedindo licença para usar uma piada vulgar, é Dioniso, o deus do teatro, figura difícil de caracterizar, face aos diferentes perfis com que a Antiguidade o modulou: o mitológico, enquanto deus da fertilidade e do êxtase, da liberdade e da libertação, ostentando a vinha como símbolo maior; o literário, enquanto árbitro do bom gosto mas também como personagem burlesca e caricatural de comédia³⁴. Mas é precisamente sob o patrocínio de Dioniso³⁵, deus ambíguo por excelência, instigando ao abandono da personalidade própria e à abertura a uma outra, que a comédia há-de nascer:

um dos grandes traços de Diônisos consiste em baralhar incessantemente as fronteiras do ilusório e do real, em fazer surgir subitamente o além cá em baixo, em nos desligar e expatriar de nós próprios; é bem o rosto do deus que nos sorri, enigmático e ambíguo³⁶.

Com um desfasamento de cerca de meio século em relação à tragédia, a comédia teve, enquanto género literário e dramático, o seu reconhecimento oficial em 486 a. C.. Esta circunstância, apesar de decisiva na fixação de um estatuto inferior da comédia como se referiu, não deixa de ser reveladora da natureza de um género que sempre soube superar

³³ Aristófanes, *Rãs*, tradução do grego, introdução e comentário de Maria de Fátima Silva, Imprensa da Universidade de Coimbra / Annablume, 2014.

³⁴ Até na própria comédia *Rãs* se apresenta um retrato dúplice de Dioniso, desde logo sugerido pela indumentária do deus, que surge em cena envergando «um vestido de mulher, cor de açafrão, coturnos femininos, e uma pele de leão aos ombros», ou seja, misturando feminilidade e virilidade hercúlea. Também ao nível da densidade da personagem, o percurso de Dioniso oferece duas perspetivas distintas: «Em toda a primeira parte da peça, Dioniso é o palhaço grotesco, amaricado, cobardola, que a tradição consagrara. De alguma forma, porém, Aristófanes reabilita a personagem, na segunda parte da comédia. Dotado da sensibilidade do crítico, zeloso do palco que patrocina, entusiasta de Eurípides, o velho Dioniso ressurgiu a uma nova luz. Através de sucessivas aventuras, onde a natureza divina se dilui no eterno flutuar com humanas fraquezas, a dignidade do deus impõe-se, por fim». Cf. Maria de Fátima Silva, «Tradição e Novidade na Comédia Antiga», in *O Teatro de Aristófanes*, ed. cit., p. 72.

³⁵ Nos festivais dionisiacos – as Leneias, que decorriam em Janeiro, e as Grandes Dionísias (ou Dionísias Urbanas), realizadas na Primavera –, além de fazer sentir a sua influência pela proximidade do seu templo, Dioniso presidia à representação das comédias no próprio recinto que lhe era consagrado, através de um sacerdote e, eventualmente, de um altar destinado a receber a sua estátua, durante esse período. Essa é, porventura, a mais evidente prova da ligação da comédia ao culto de Dioniso. Cf. Francisco Oliveira, «Condicionantes da Representação Teatral», in *O Teatro de Aristófanes*, ed. cit., pp. 9-11.

³⁶ Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet *apud* Georges Minois, *op. cit.*, pp. 27-28.

limitações ou, no caso, fazer reverter uma desvantagem a seu favor. Assim, se por um lado, pôde acompanhar de perto a sua congénere trágica, utilizando soluções já testadas no palco, por outro, não hesitou em alimentar-se das próprias tragédias, utilizando a paródia como uma ferramenta fundamental³⁷.

Questão mais complexa será a das origens, acesamente debatida, não inteiramente solucionada. Até ter sido admitida, de pleno direito, nos festivais dionisiacos, a comédia terá vivido «durante longo tempo, a livre existência de uma improvisação»³⁸. No quarto capítulo da *Poética*, Aristóteles atribui aos cantos fálicos a origem da comédia³⁹. Nessas festividades, em honra do deus Dioniso e relacionadas com os ciclos da agricultura, camponeses mascarados de animais passeavam processionalmente um *phallos*, símbolo de fecundidade, entoando estribilhos zombeteiros ou obscenos⁴⁰. A festa terminava com um *komos*, uma extravagante surtida de foliões ébrios que cantavam, riam e interpelavam provocatoriamente os circunstantes. Deste *komos* teria a comédia retirado o seu nome e o seu impulso.

Diversos são os elementos que, na Comédia Antiga, parecem sublinhar a evidência daquelas raízes primitivas. Georges Minois, por exemplo, não hesita em afirmar que «o riso de Aristófanes era realmente herdeiro directo das agressões verbais do *komos*. O coro, que substituíra os bandos de bêbedos, não hesitava em meter-se com o público»⁴¹.

A vitalidade dos coros animais ou a frequente utilização do falo postiço como adereço instigador da linguagem obscena constituem, porventura, os exemplos mais flagrantes dessa ligação. Não obstante, a própria estrutura da comédia, construída sobre «a alternância regular do falado e do cantado, da narrativa e do comentário»⁴², polarizada nas personagens e no coro, mas em que este núcleo coletivo é primordial, oferece vários pontos de sustentação da tese.

Olhemos então para a comédia, atentando nas suas partes constituintes. O prólogo, da responsabilidade dos atores, permitia enquadrar os espetadores, preparando o desenrolar da ação. Era fundamental cativar a assistência desde o início, pelo que havia um investimento considerável na dimensão espetacular e mesmo hilariante desta parte. Segue-se o párodo, a intervenção inicial do coro. Avança-se, seguidamente, para o *agôn*, um diálogo em forma de

³⁷ Vide, a este respeito, o estudo de Maria de Fátima Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997.

³⁸ Albin Lesky, *História da Literatura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 264.

³⁹ *Poética* 1449 a 20: «Mas, nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades)».

⁴⁰ Na comédia *Acarnenses*, de Aristófanes, a personagem Diceópolis oferece uma caracterização destes desfiles falofóricos (vv. 261 e segs.).

⁴¹ Georges Minois, *op. cit.*, p. 30.

⁴² Roland Barthes, *O Óbvio e o Obtuso*, Edições 70, 2009, p. 71.

debate, «em que é discutida a grande questão que anima a peça e se procura, no contencioso entre duas posições radicalmente opostas, esgrimir razões e definir um vencedor»⁴³. É o coro que arbitra o momento agonístico para, logo no termo deste, entoar a parábase.

Ocupando, na peça, uma posição central, supõe-se que a parábase constituiria o núcleo embrionário da comédia, ao qual se teriam agregado as restantes partes. Desligada do conteúdo da peça⁴⁴ e suspendendo temporariamente a ilusão cénica, a parábase é um interlúdio que promove a aproximação entre o coro e o público. Constituído por vinte e quatro coreutas, o coro retira as máscaras próprias da sua caracterização e vem à frente, dirigir-se ao auditório, falando em nome do poeta. Sob a forma de ataque, denúncia, reflexão ou conselho – ou nestas formas combinadas – são os interesses mais prementes da pólis e as contingências de uma carreira dedicada ao teatro que subordinam as considerações tecidas. Entre censuras e apelos à compreensão do público e elogios ao seu ofício poético, é frequente ver o poeta pedir também a vitória na competição em que se apresenta.

A propósito da parábase sustenta Albin Lesky que, na dramaturgia, «o abundante desenvolvimento do aparte remonta em grande parte a esta raiz»⁴⁵. Descontadas as devidas distâncias e diferenças, esta quebra da ilusão cénica promovida pela Comédia Antiga parece-nos passível de ser aproximada da inversão do pacto coleridgiano da suspensão voluntária da descrença, instaurada pelos exercícios metaficcionais, tão característicos da ficção post-modernista⁴⁶, e da própria obra romanesca de António Lobo Antunes. De facto, como reconhece Oliver Taplin, «the nature and degree of self-reference has great bearing on the relation of the world of the play to that of the audience. Old Comedy is ubiquitously self-referential: Aristophanes is probably the most metatheatrical playwright before Pirandello»⁴⁷.

A partir daquele ponto, a comédia progride através de uma sequência de cenas de carácter farsesco. Um êxodo festivo, revestindo amiúde a forma de uma boda ou de um banquete, sela a peça com um *happy end*; com a saída do coro em tumulto, aliás, o final da comédia parece conservar igualmente um elemento ritual do *komos* dionisiaco.

Alicerçada nesta estrutura, suscetível de alguma flexibilidade, a Comédia Antiga exerceu, de forma direta e temerária, o seu escrutínio sobre o quotidiano de Atenas. Na medida

⁴³ Maria de Fátima Silva, Introdução geral a *Comédias*, vol. I, ed. cit., p. 19.

⁴⁴ Exceção feita a *Aves*, cuja parábase não representa um momento de suspensão da intriga, bem como a *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*.

⁴⁵ Albin Lesky, *op. cit.*, p. 458.

⁴⁶ Cf. Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo – Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002, p. 244.

⁴⁷ Oliver Taplin, «Fifth-Century Tragedy and Comedy», in E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1996, pp. 11-12.

em que se reporta à vida da pólis, nas suas múltiplas dimensões – religiosa, literária, social ou a do funcionamento das instituições – a Comédia Antiga é, antes de tudo, e nesta aceção específica, política. Por entre as crises e tensões retratadas, nas peças de Aristófanes fervilham referências e alusões que o público da época identificaria prontamente.

Enquanto voz de uma consciência coletiva, a comédia procurou desempenhar um papel de intervenção social. Só através da filiação numa tradição de didatismo, com sólidas bases na literatura grega, podia a comédia credibilizar-se, «reclamando para si um lugar condigno ao lado dos géneros gloriosos da tradição literária grega, a épica e a tragédia»⁴⁸. Esta missão acharia ainda maior justificação porquanto a obra de Aristófanes se situa num período histórico em que as debilidades de Atenas, fruto da guerra e de deficiências internas, vêm ao de cima. Nessa medida, a seguinte formulação, entre outras possíveis, é lapidar: «É justo que este coro sagrado dê à cidade bons conselhos e ensinamentos úteis» (*Ra.*, 686-687).

Não obstante a sua ligação à atualidade ateniense, a Comédia Antiga «pode permitir-se, a qualquer momento, mudar da realidade acossada por mil males, para o mundo colorido do sonho»⁴⁹. A fantasia e a utopia (con)fundem-se com a atenta observação do real e constituem o caminho possível para alcançar, em cada peça, um desfecho feliz.

Do ponto de vista artístico, a Comédia Antiga foi um género que perseguiu, constantemente, a inovação. Aristófanes, como veremos, é bem o exemplo do artista que filtra toda uma tradição que o precede, procurando conduzir a arte da comédia a um desenvolvimento mais exigente e refinado.

Conscientes, embora, do muito que se perdeu, Aristófanes emerge como o nome mais destacado da chamada Comédia Antiga ateniense. De uma carreira dramática de aproximadamente quatro décadas (iniciada em 427 a. C, com *Celebrantes do Banquete*, até *Pluto*, sua última produção datada de 388 a. C.) sobreviveram até aos dias de hoje onze peças completas e bastantes fragmentos, testemunho crucial e único⁵⁰ de um olhar que, à distância de cerca de vinte e cinco séculos, se propôs explorar o mundo através do espelho do riso.

Mais avara se mostrou a História quanto às informações que nos legou acerca da vida do poeta. Aristófanes terá nascido entre os anos de 447 a 445 a.C., quando o Pártenon começava a ser erguido, e a sua morte teria ocorrido em 386 a.C.. De resto pouco mais se pode afirmar com segurança acerca da sua biografia.

⁴⁸ Maria de Fátima Silva, Introdução geral a *Comédias*, ed. cit., p. 9.

⁴⁹ Albin Lesky, *op. cit.*, p. 458.

⁵⁰ Aristófanes é o único autor deste período de que chegaram até nós obras completas. De outros poetas cómicos da Antiguidade como Cratino ou Êupolis sobreviveram, somente, fragmentos e/ou títulos.

Se procurarmos fixar o “retrato do artista enquanto jovem”, um dos traços que se evidencia, bem vincado, é uma pulsão inovadora, desde logo visível, até, pela recusa da vulgaridade. Em *Cavaleiros*, sua quarta peça, mas a primeira em que arriscava a concorrer em nome próprio, Aristófanes solicitava assim o aplauso do público: «se [o nosso poeta] evitou irromper em cena à doida para despejar meia dúzia de patacoadas, e preferiu agir com bom senso, façam ressoar, em sua honra, uma trovoadas de aplausos» (*Eq.*, 545-547).

Quando a investigação que ora se desenvolve foi inicialmente pensada, a aproximação à produção cômica aristofânica representaria a possibilidade de nos abeirarmos das origens do cômico: da sua essência, dos seus temas, das suas personagens, dos seus modos de construção.

Todavia, as peças de Aristófanes têm muito mais para oferecer. Norteadas pelo desejo de elevar a fasquia em relação à produção cômica anterior e lutando pela inovação do género, as comédias integram momentos de reflexão teórica, considerações sobre o ofício da comédia, consagradas na própria estrutura da peça. A parábase, reservada como estava aos comentários e reflexões pessoais do autor, constituiu precisamente o ponto privilegiado para o fazer, contendo ainda elementos que deixam perceber a evolução do próprio género.

Dessa forma, na parábase de *Cavaleiros*, apontando o dedo ao gosto volátil e à memória ingrata dos espetadores, Aristófanes recupera o nome de três antecessores, fortemente aclamados pelo público, mas rapidamente votados ao esquecimento. Trata-se da própria história da Comédia, que se acha conservada neste excerto, através de uma inventariação de nomes e de recursos cômicos. A comédia de Magnes, dominada pela fantasia e de forte apelo sensorial, apresentava um espetáculo assente em motivos animais, com raízes diretas e muito próximas ainda dos coros primitivos⁵¹. Com estas imagens expressivas, caracterizou Aristófanes a arte de Magnes: «Não houve processo que ele não tentasse: tocava lira, batia as asas, fazia de lídio, de pulgão, tingia-se de verde como as rãs» (*Eq.* 522-523). Recorrendo amplamente aos disfarces, esta comédia encontrava no movimento, na cor e no ruído os principais recursos para conquistar a atenção do auditório.

Evidenciando-se também em Magnes, a personagem do estrangeiro, suscetível de provocar o riso quer pela estranheza da sua aparência, quer pela linguagem estropeada com que se exprime, inscreve-se como uma das mais antigas figuras de tradição cômica.

⁵¹ O elemento animal constitui, assim, um dos mais antigos da comédia: «A cerâmica grega veio confirmar a divulgação deste motivo cômico, já desde o século VI, mesmo antes do reconhecimento oficial da comédia. Para além do espetáculo, porém, os animais passam a ser, muitas vezes, dotados de sentimentos e objectivos à imitação dos homens, o que os transforma num veículo de utopia, caricatura e sátira». Cf. Maria de Fátima Silva, «Tradição e Novidade na Comédia Antiga», in *O Teatro de Aristófanes*, ed. cit., pp. 54-55.

Cratino, segundo elemento naquela série, fez da sátira nominal, que reformulou, a sua imagem de marca. Deixando de ser pontual ou avulsa, como até então, a invetiva pessoal passou a «integrar[-se] na contextura da intriga, de modo a permitir à comédia a abordagem de questões políticas e sociais, e conferir às suas vítimas um papel na acção»⁵². De acordo com os fragmentos conservados, entre outras figuras destacadas da sociedade ateniense, Péricles teria sido o principal alvo dos ataques deste comediógrafo que assim dava o mote para uma ofensiva em larga escala contra os estadistas, lançada a partir do palco de Dioniso⁵³.

Por fim, Crates seria responsável por imprimir à comédia alguns traços mais moderados com que ainda não se desenhara. Rejeitou a invetiva pessoal, com vantagem para as comédias de intriga. E foi, por esse motivo, elogiado por Aristóteles⁵⁴.

Uma comédia largamente dominada pelo burlesco escatológico e obsceno, «cheia de exuberância e espontaneidade quase infantil»⁵⁵, eis o legado transmitido a Aristófanes, que se empenhou em revitalizá-lo.

Com *Nuvens*, apresentada no festival das Grandes Dionisíadas de 423 a. C. e classificada por Aristófanes como a «mais conseguida das minhas comédias» (*Nu.*, 523), levantava-se bem alto junto do público o estandarte da inovação. Todavia, a peça não foi recebida da melhor maneira e coube-lhe, na competição, um desprestigante terceiro lugar. Para a reposição desta comédia – que nunca veio a consumir-se – um Aristófanes sentido, porém convicto, compõe uma parábase dominada pela reflexão sobre a arte da comédia. Nela se reafirma a exigência de novo rumo estético, fazendo a apologia de *Nuvens* como um exemplo de peça «moderada» (*Nu.*, 538), ao mesmo tempo que procede a um levantamento dos mecanismos cômicos mais utilizados, indignos da comédia pelo seu carácter grosseiro. Na perspectiva do comediógrafo, apesar de outros poetas, de talento duvidoso, continuarem a recorrer a processos que lhes garantiam o aplauso certo da assistência, estes haviam atingido já, claramente, o seu ponto de saturação.

Constam dessa enumeração: o recurso ao falo postíco, acessório omnipresente e

⁵² Vide, a este propósito, Maria de Fátima Silva, nota 107 de *Cavaleiros*, in *Comédias*, ed. cit., p. 229.

Em Aristófanes, o tipo do estrangeiro surge representado nas personagens do Megarense e Beócio de *Acarnenses*, no deus Tribalo de *As Aves*, ou no Cita de *As mulheres que celebram as Tesmofórias*.

⁵³ Albin Lesky, *op. cit.*, p. 450: «Os ataques de Cratino devem ter sido de extremo vigor, pois impressiona a notícia de que Aristófanes, neste aspecto, ficava muito aquém dele. Quis-se fazer de Cratino o criador do drama político satírico, esquecendo que todo o tipo de troça já aparece nos começos da comédia ática. É possível que precisamente Cratino fosse o primeiro a estender aos assuntos do Estado as críticas antes dirigidas principalmente à esfera privada e pessoal».

⁵⁴ Cf. *Poética*, 1449 b 23: «dos Atenienses, foi Crates o primeiro que, abandonada a poesia jâmbica, inventou diálogos e argumentos de carácter universal».

⁵⁵ Cf. Maria de Fátima Silva, «Tradição e Novidade na Comédia Antiga», in *O Teatro de Aristófanes*, ed. cit., p. 58.

pretexto para todo o tipo de gracejos obscenos, já sentidos como excessivos; as piadas aos carecas⁵⁶; o córdax, dança de carácter burlesco e licencioso, caracterizada por uma extrema vivacidade de movimentos e associada à personagem da velha, cheia de rugas e desdentada; a utilização da tocha, elemento de grande espetacularidade visual e cinética, que transita da cena trágica – dissipando as trevas em que as personagens se acham mergulhadas – para a comédia, mas agora despida de simbologia e com propósitos bem menos edificantes; o velho munido da sua bengala, recurso sempre apto a resvalar para uma cena de pancadaria, a que se somam os comentários desabridos da(s) vítima(s).

Se é de lugares-comuns que se fala, a referência à cena de pancadaria traz automaticamente à colação a personagem do escravo (a solo ou em dupla) constantemente sovado e, conseqüentemente, predisposto à mentira e à fuga. Estes são, de resto, os traços mais primitivos e constantes de um tipo cómico cujo potencial lhe haveria de assegurar uma longa e fértil vida na comédia, como a obra de Plauto atesta.

Mas esta enumeração não ficaria completa sem um outro elemento, dos mais recorrentes, e que *Nuvens* já antecipara. A escatologia – ou tópico do alívio fisiológico em cena – era um dos processos mais recorrentes e fáceis de fazer soar a gargalhada. De notar que já na própria peça, se denunciava a escatologia enquanto estereótipo cómico dos mais grosseiros:

ESTREPSÍADES

Sim, sim, e pela minha parte eu vos adoro, ó mui nobre criaturas, e quero mesmo corresponder aos vossos trovões com um par de peidos... Vejam como todo eu tremelico e me acagaço com medo delas... | Pois então, com vossa licença, ou mesmo sem ela (*alça a perna*), cago-me já aqui.

SÓCRATES

Deixa-te lá de gracinhas, nada de imitares esses comediógrafos borra-botas... (*Nu.*, 293-297).

Em *Vespas*, comédia apresentada no festival das Leneias de 422 a. C., Aristófanes completa esta reflexão com mais alguns elementos. Atirar, literalmente, gulodices aos espetadores (como figos ou nozes) era uma estratégia pouco elaborada de fazer rir.

⁵⁶ De notar que o próprio Aristófanes começara a ficar calvo desde muito novo e foi, por esse motivo, visado noutras comédias dos seus rivais. Todavia, faz prova da sua capacidade de autoironia e não hesita em rir-se de si próprio nas suas comédias, como acontece em: *Cavaleiros*, «de modo que o poeta parta feliz, radioso, | de fronte iluminada» (v. 549); *Nuvens*, «Quanto a mim, que sou um homem... um poeta de qualidade, não me apresento impante na minha cabeleira» (v. 545); ou ainda em *Paz*, «E mesmo os carecas, ficam avisados de que devem cooperar na minha vitória. Porque se saio vencedor, toda a gente, | à mesa ou nos banquetes, há-de dizer: «Vá lá, uma lambarice para o careca! Passa aí esse docinho ao careca! Não recuses o que é devido a um homem de testa pelada, como o mais talentoso dos nossos poetas» (vv. 767-773).

Por outro lado, como já se fez referência, a produção trágica e, em particular, a de Eurípides converteu-se, ela própria, em alvo de constantes ataques da comédia. De resto, «motivo constante de caricaturas, a produção trágica proporcionou à comédia realizações bem sucedidas e mais seguras, quando a instabilidade política desaconselhava a invectiva frontal e desassombrada a personalidades políticas de primeiro plano»⁵⁷.

Na comédia *Paz*, também na parábase, se reiteram alguns destes lugares-comuns e se acrescentam outros como as «eternas piadas | aos farrapos e os ataques à piolhada. Esses Hércules padeiros, sempre esfomeados» (*Pax*, 739). Com efeito, quer da personagem andrajosa – que na tragédia, não sem algumas objeções, constituíra «um processo visual eficaz para despertar emotividade e patético»⁵⁸, quer do combate contra os percevejos, proporcionando o contraste entre o grave e o trivial, quer ainda da conversão de deuses e heróis em caricaturas burlescas se tirou aproveitamento generoso na cena cômica.

Seria esta a reserva de recursos acumulados pela comédia ao longo dos tempos e que atingia agora o puro desgaste. Consciente do efeito do cômico burlesco, fundado nestes processos, Aristófanes não ousou prescindir deles, apesar de, na sua utilização, os denunciar a todo o tempo como recursos estafados. Já não era do motivo em si mas do próprio cliché que o público ria então. O facto de esta denúncia da vulgaridade se encontrar disseminada ao longo de várias fases da produção aristofânica, faz prova da constância da sua visão artística.

A partir desse espetáculo de massas da Grécia Antiga – o teatro – é possível perceber que os gregos riam, fundamentalmente, das mesmas coisas que, ainda hoje, nos fazem rir: «as referências sexuais, os insultos, os palavrões, o ridículo, a pouca-vergonha e as situações embaraçosas em geral, como um homem vestido de mulher ou uma mulher despida»⁵⁹. E, nesse sentido, um humorista ou um autor cômico contemporâneo não se diferenciam, fundamentalmente, de um comediógrafo do século V a. C..

⁵⁷ Maria de Fátima Silva, «Tradição e Novidade na Comédia Antiga», in *O Teatro de Aristófanes*, ed. cit, p. 74.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Cf. Carla Hilário Quevedo, «Aristófanes», in *Prontuário do Riso*, Lisboa, Tinta da China Edições, 2013, p. 252.

2. Para uma poética do Cómico

Toda a obra cómica – ou que admite o cómico como um dos seus modos de realização – instaura uma desordem. Congrega habitualmente elementos muito díspares, mas tal parece acontecer apenas para favorecer a sua colisão. A percepção daí resultante é a de que tudo está desarrumado, como se os elementos tivessem sido desligados de um qualquer contexto original e surgissem, agora, sob ângulos inusitados ou numa disposição aleatória. Assumindo a forma de exagero, sobreposição, inversão ou sobre vários destes efeitos combinados, o caos é uma imagem que ao cómico pode, com propriedade, reclamar.

Em *Le Comique – Essai d’Interprétation Générale*, Jean Émelina adota como conceito operatório central a noção de «anomalia», em detrimento de noções próximas e nela compreendidas como as de desordem, erro, surpresa ou incongruência⁶⁰. Charles Lalo refere-se a uma harmonia perdida⁶¹. As designações são distintas, mas parecem convergir na tentativa de apreensão do efeito complexo e difuso de um mesmo fenómeno.

À instauração dessa desordem preside a noção de jogo, presente em todas as formas de manifestação do cómico. Bergson define precisamente a comédia como «um jogo que imita a vida»⁶². Por mais graves e sérios que possam ser os seus intentos, o cómico assume um carácter lúdico e nele faz assentar o duplo registo, despoletando a ambiguidade. Max Eastman prescreve mesmo o «humor do jogo» como a primeira lei do riso⁶³; prática essencialmente transgressora, desafia a ordem estabelecida, baralhando os dados conhecidos e instituindo as suas próprias regras.

No plano da linguagem, essa dimensão lúdica pode afirmar-se sob formas tão distintas como num trocadilho, na exploração do carácter arbitrário do signo ou assumir que

a frase é uma dimensão propícia ao jogo. Explorando a contiguidade entre os elementos sintácticos, o grau de dependência que as palavras assumem entre si e as diversas relações que estabelecem, é possível multiplicar as possibilidades interpretativas e, paralelamente, lúdicas da linguagem, à esquina das quais espreita o humor⁶⁴.

⁶⁰ Jean Émelina, *op. cit.*, p. 11.

⁶¹ Cf. Charles Lalo, *Esthétique du Rire*, Paris, Flammarion, 1949, p. 44.

⁶² Henri Bergson, *op. cit.*, p. 58.

⁶³ Max Eastman «Plaisir du rire», *apud* Jean Émelina, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁴ Isabel Ermida, *Humor, Linguagem e Narrativa – Para uma Análise do Discurso Literário Cómico*, Centro de Estudos Humanísticos/ Universidade do Minho, 2003, p. 86.

Por outro lado, o cómico joga com o inaceitável⁶⁵, o que significa, a dois tempos, realçar o carácter intolerável do real e aceitá-lo sob uma forma mitigada. O riso provém de uma circunstância sentida como desagradável ou dolorosa na realidade, mas que, transposta para um outro contexto, não produz consequências. Nessa medida, o riso tem um efeito atenuador sobre os acontecimentos porque minimiza o seu impacte, na razão direta em que o trágico tende a amplificá-los.

Admitimos igualmente, com Jean Sareil, que um dos princípios de atuação do cómico reside na dessacralização⁶⁶, atingindo quer os indivíduos, quer as instituições. Assim, o principal sentido da ação de deslocar é o descendente; visa naturalmente “rebaixar”, na medida em que pressupõe fazer descer. E esta direção converte-se em degradação ou depreciação ou seja, pressupõe um julgamento de valor, quando vista, uma vez mais, em paralelo com a inversa tendência do trágico para a elevação. São forças complementares: se um sobe, o outro desce; se um inflaciona, o outro estreita⁶⁷. Esta orientação estava já implícita na definição de comédia dada por Aristóteles na sua *Poética*, na medida em que a comédia imita os homens, mas agravando os seus caracteres de negatividade.

Em bom rigor, para que se possa falar em dessacralização tem de haver ataque ao sagrado. As comédias de Aristófanes permitem-nos verificar facilmente esta premissa. No âmbito da pólis, as suas comédias atingem tudo e todos: os políticos, os filósofos (veja-se o retrato de Sócrates e dos sofistas, traçado em *Nuvens*) e o riso não se detém, sequer, às portas do Olimpo. Como vimos, a galeria mitológica que serve à tragédia para problematizar as relações sempre controversas entre divindades e mortais, serve igualmente à comédia, mas com outros propósitos. Como Aristófanes deu conta, mas para o que deu, igualmente, a sua contribuição, há deuses de tal forma visados, que acabam por se converter em verdadeiros estereótipos cómicos:

Deuses e heróis facilmente se convertiam em caricaturas burlescas; bastava, para tanto, substituir às concepções ideais criadas pela épica, pela tragédia e pela lira, a sátira, onde a satisfação das necessidades físicas e, em geral, a desmistificação das figuras, proporcionava um cómico directo e inesgotável.

De entre as personalidades do mito, Hércules foi, a julgar pelo próprio testemunho de Aristófanes, uma das que mais matéria proporcionou à comédia. De heróico, justiceiro e valoroso, o velho Hércules cedeu lugar a um brutamontes voraz e estúpido, a cada passo envolvido em aventuras grotescas. [...]

⁶⁵ Jean Sareil, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 23.

⁶⁷ *Ibidem*.

Por seu lado Dioniso, o deus da fertilidade e do êxtase, patrono do teatro, natureza delicada e feminina, dera origem a uma figura grotesca, paçuda e balofa, exuberantemente efeminada, a cada passo encharcado nos suores frios do susto. [...]

Zeus, envolvido em permanentes odisséias amorosas, a procriar filhos sem conta das mil e uma mortais que despertavam as suas atenções apaixonadas [...] comportava um potencial cómico em extremo sugestivo⁶⁸.

Numa escrita reconhecida como iconoclasta, os romances de António Lobo Antunes empenham-se na dessacralização do passado, da mitologia nacional lusa. O romance *As Naus* poderá constituir o exemplo mais flagrante, pois

ao parodiar factos e figuras históricas arrancados ao passado em que pareciam estar irreversivelmente sacralizados, testemunha o tenso (às vezes conflituoso) regresso ao espaço europeu, depois da falência do Império, obrigando a redefinir as fronteiras nacionais e, com isso, a reenquadrar heróis e feitos históricos⁶⁹.

Mas o “alvo sagrado” pode igualmente assumir configurações múltiplas, constituindo-se, por exemplo, como «des sujets auxquels il est difficile ou dangereux de toucher»⁷⁰. O autor cómico, mesmo de forma indireta, promove a rebelião contra o exercício da autoridade, sustendo-se numa dinâmica de alusões, de subentendidos que põem a tónica no disfarce e no jogo; dessa forma, «pode num dado instante dar a benévola ilusão de que triunfa, pelo engenho do verbo, do que o ultrapassa ou esmaga»⁷¹.

Profundamente desestabilizador, e vivendo de assaltos (e ressaltos) contínuos, o cómico engendra a cada passo uma incongruência que estilhaça a continuidade harmoniosa da narração. A intriga apresenta um carácter descentrado, a história não vai jamais direta ao ponto, há sempre qualquer obstáculo que a desvia. E é nesse sentido que Sareil defende que «à l’unité dramatique s’oppose la multiplicité comique»⁷².

Pelo modo como se estrutura, o cómico produz ainda aquilo a que pode chamar-se uma eliminação do futuro. Se, numa obra séria, o interesse do leitor é orientado para o desenrolar da história e para o que vai acontecer às personagens, numa obra cómica, as qualidades dramáticas são deixadas para segundo plano e a atenção do leitor é canalizada para as incongruências e reviravoltas divertidas, em que as personagens se veem envolvidas. Nessa medida, só conta, na obra cómica, o presente, ou, quando muito, o futuro imediato. A

⁶⁸ Maria de Fátima Silva, «Tradição e Novidade na Comédia Antiga», in *O teatro de Aristófanes*, ed. cit. pp. 71-73.

⁶⁹ Ana Margarida Ramos, «A ficção de uma viagem de regresso à pátria. Um olhar sobre *As Naus* de António Lobo Antunes», in *Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, 18, pp. 7-18.

⁷⁰ Jean Sareil, *op. cit.*, p. 25.

⁷¹ Jean-Louis Maunoury, *O Riso do Sonâmbulo*, Santa Maria da Feira, Teorema, 2001, p. 308.

⁷² Jean Sareil, *op. cit.*, p. 45.

curiosidade, a esperança, a ansiedade, enquanto sentimentos orientados para o futuro, não acometem o leitor. Do ponto de vista da composição, «cette élimination de l'élément temporel a pour conséquence d'ôter de sa profondeur au récit. Les faits ne s'enchevêtrent pas, ils se superposent ou se répètent avec des variations qui font rire»⁷³.

2.1. Repetição, inversão e interferência de séries

No seu célebre ensaio sobre o cômico, onde, como vimos, a noção de automatismo ou mecanização da vida é nuclear, Henri Bergson apresenta uma proposta de tipologia do cômico – cômico de situação, cômico de carácter e cômico de linguagem – cujo valor operatório, não obstante algumas limitações que lhe possam ser apontadas⁷⁴, vem sendo assumido em muitas abordagens hermenêuticas, designadamente a propósito da obra de Gil Vicente.

Bergson identifica e descreve ainda aqueles que considera como os três grandes processos ao serviço do cômico, manifestando-se em cada uma das formas de cômico referenciadas: a repetição, a inversão e a interferência de séries⁷⁵.

Estando na origem de muitas situações marcadas pela hilaridade, a repetição não é cômica em si mesma; na dimensão poética, designadamente, assume-se como uma propriedade fundamental (refrão, rima, assonância, recorrências lexicais) sem com isso convocar o riso. E pode igualmente ser posta ao serviço do trágico, de que constitui exemplo a condenação eterna de Sísifo, forçado a empurrar uma pedra até ao topo da montanha, para logo a ver rolar, encosta abaixo, alheia ao seu esforço e obrigando-o a começar tudo de novo.

A repetição pode servir para expressar monotonia, simetria e mesmo comunicação fática. Pode, igualmente, ser usada com vista a sublinhar o não-dito. Perante esta multiplicidade de funções, é forçoso identificar, em cada contexto, o elemento que a singulariza como cômica⁷⁶.

Jean Émelina sustenta que a repetição de dois elementos ou situações rigorosamente iguais se torna divertida na medida em que gera uma anomalia; se a condição normal do real

⁷³ *Ibidem*, p. 49.

⁷⁴ Michael Issacharoff, designadamente, refuta a tipologia bergsoniana nos seguintes termos: «La célèbre distinction de Bergson entre le comique des mots, de caractères, de situation, s'avère inadéquate, car elle fait abstraction du fait que le "caractère" et la "situation" sont tributaires du langage qui, après tout, les médiatise. Il serait sans doute plus pertinente de distinguer entre le comique verbal et le comique non-verbal». Cf. *op. cit.*, p. 8.

⁷⁵ Cf. Bergson, *op. cit.*, p. 70 e segs.

⁷⁶ Cf. Michael Issacharoff, *op. cit.*, p. 129.

é a de não se repetir, então a coincidência provocará, naturalmente, o riso⁷⁷. Voltamos a Bergson, para cujo pensamento converge afinal Émelina, com aquelas palavras. A repetição reconhece-se cômica quando ela é sintoma do automatismo: «onde há repetição, semelhança completa, suspeitamos do mecânico funcionando por detrás da vida»⁷⁸. E *O Riso* oferece exemplos esclarecedores: um tique na expressão corporal; um bordão linguístico; uma obsessão ou ideia fixa de uma personagem. Neste sentido, a repetição cômica encontra-se fundamentalmente ao serviço de uma redução que está na base da tipificação de personagens.

Para Jean Sareil, a repetição cômica concretiza-se ainda sob uma dupla dinâmica: espera e surpresa⁷⁹. Assenta numa base expectável, mas a que se soma algo de novo. Enquanto apelo à memória do público, não pode conceber-se sem a cumplicidade do leitor ou do espectador. Dessa forma, «dans le roman, la répétition prend parfois la forme du leit-motiv et devient ce qu'on appellerait en musique «thème et variations»»⁸⁰.

Entre as inúmeras formas sob as quais a repetição pode reconhecer-se como, por exemplo, na reduplicação de uma frase, outras, não tão evidentes, poderão ser tão ou mais importantes: no regresso de um acontecimento (ainda para mais se não é suscetível de ser reproduzido), numa conclusão semelhante aplicada a cenas diferentes, na própria construção de uma obra, quando parte de um esquema aparentemente fácil de prever, porém sistematicamente contrariado.

A paródia – que adiante trataremos – é a forma de repetição cômica por excelência: logocêntrica, ela recupera em modo subversivo uma atmosfera anterior. A paródia não se limita a repetir aquilo que é de imediato reconhecido pelo público mas empenha-se em representar, em transformar em derisão, em (des)valorizar⁸¹.

Por outro lado, Gilles Deleuze sustenta que «a repetição pertence ao humor e à ironia, é por natureza transgressão, exceção, e manifesta sempre uma singularidade contra os particulares submetidos à lei, um universal contra as generalidades que fazem lei»⁸².

Ainda que no segundo capítulo deste estudo façamos essa abordagem de forma sistemática, não podemos deixar de sugerir a incidência da repetição na obra de António Lobo Antunes. Lembremos que o título originalmente pensado para *As Naus* seria *O Regresso das*

⁷⁷ Cf. Jean Émelina, *op. cit.*, p. 108.

⁷⁸ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁹ Jean Sareil, *op. cit.*, p. 143.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 148.

⁸¹ Jean Émelina, *op. cit.*, p. 132.

⁸² Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado, prefácio de José Gil, Relógio d'Água, 2000, p. 47.

Caravelas; destaquemos os versos de Paul Simon que servem de epígrafe ao romance *Fado Alexandrino* - «After changes upon changes/ We are more or less the same»; atentemos num romance como *O Manual dos Inquisidores*, construído, como sublinha Eduardo Prado Coelho, «por uma acumulação de gestos repetidos»⁸³.

Faz notar Michael Issacharoff que «la répétition qu’incarne le spectacle théâtral est polyphonique: c’est le décalage entre les voix multiples mises en présence qui est la source la plus riche de l’effet comique»⁸⁴. Também na narrativa de António Lobo Antunes, a polifonia – espécie de concerto de vozes, desenvolvendo variações (des)armónicas sobre um mesmo tema – constitui um dos mecanismos responsáveis por alguns dos mais originais efeitos cómicos.

Por outro lado, o “mundo às avessas” será, porventura, a imagem que melhor define o cómico:

L’univers comique est un monde renversé, où les ladres sont immanquablement plumes, les soudards braves sans dommage, les esclaves promus maîtres de la danse. La Fortune y est aux ordres de l’Amour, la Mort ne prend personne, tout commence mal et finit bien.

Cette inversion est subversive... puisque instaurer le règne du plus faible – ne fût-ce que pour rire – c’est ruiner l’autorité du plus fort, porter atteinte donc à l’ordre établi⁸⁵.

Ainda que o mecanismo da inversão não seja também exclusivo do cómico – já que «its adequately applied to peripeteia, the source of most tragic denouement»⁸⁶, muitas são as situações cómicas que nele repousam. A troca de papéis entre personagens – e ocorrem-nos, de imediato, as sucessivas permutações de traje entre Dioniso e o seu escravo Xântias em *Rãs* – ou a inversão do próprio enredo, consagrada numa fórmula popular segundo a qual “o feitiço se vira contra o feiticeiro”, são os dois exemplos apontados por Bergson⁸⁷.

No domínio da linguagem e estilo, a inversão da ordem normal das palavras, desencadeando aquele sentimento de estranheza que suscita o riso, «é um processo frequente de lutar contra o peso morto e tradicional de certas construções, e de renovar a força expressiva dos vocábulos»⁸⁸, impulsionando uma desarticulação das relações lógico-linguísticas que

⁸³ Eduardo Prado Coelho, «O Mistério das Janelas Acesas», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa, 1980-2010 - Cada um voa como quer*, Coimbra, Almedina, 2011, p. 156.

⁸⁴ Michael Issacharoff, *op. cit.*, p. 137.

⁸⁵ Marcel Gutwirth, *Molière ou l’Invention Comique*, Paris, Minard, 1966, p. 9.

⁸⁶ Moelwyn Merchant, *Comedy*, Great Britain, Methuen & Co Ltd, 1975, p. 11.

⁸⁷ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 73.

⁸⁸ Maria Helena de Novais Paiva, *Contribuição para uma Estilística da Ironia*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1961, p. 300.

determinam os sentidos estabelecidos entre as coisas e os signos.

De forma abrangente, uma inversão de sentido, constituindo uma das principais fontes de surpresa, é «originada pela (súbita) quebra de ligação entre um sentido adivinhado no início de uma proposição e o sentido (afinal) verificado, que se assevera contrastante com o inicialmente previsto»⁸⁹. Mas a inversão contempla diversos graus até ao seu ponto extremo de realização: o nonsense. Insistentemente considerada pela bibliografia crítica, a dicotomia sentido-nonsense revela-se profusamente atuante na esfera do cómico.

De notar que, numa atmosfera de “conto de fadas”, «le merveilleux, le surnaturel ou la magie, l’irrationnel perd son nom d’«absurde». Il implique que d’autres lois, imaginaires ou supposées, régissent le monde.» Em *Aves*, por exemplo, Aristófanes cria uma fantasia alada – Nefelocucolândia, uma cidade utópica, sustida nas nuvens e numa boa dose de “loucura” – que, estando aparentemente muito distanciada do real, se encontra igualmente muito distanciada do absurdo. Isto porque a peça, não obstante os desafios hermenêuticos levantados, não inviabiliza uma resposta interpretativa. Ora, o nonsense consiste numa incongruência não resolvida e que não admite resolução. A carência de sentido é a matéria mesma de que se alimenta.

Enquanto noutros níveis de inversão se torna possível reprocessar a informação, transposto o obstáculo que suscitou dificuldades de interpretação, com o nonsense «não é possível restaurar um sentido original, exactamente porque não existe qualquer sentido a ser restaurado – o jogo estabelece-se nessa ausência, e não na sua distorção ou deslocação»⁹⁰. Nessa medida, Émelina, no âmbito da terminologia que desenvolve e para que já apontámos, considera que o nonsense, «anomalie absolue, fait figure de comique absolu»⁹¹. A paradigmática obra de Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*, estruturando-se com base em desdobramentos de sequências dramáticas que representam, no fundo, «monólogos a várias vozes de uma mesma consciência infantil quando submetida aos critérios de reordenamento, subversão ou mesmo metamorfose do real característicos do sonho»⁹² tem reflexos de influência explicitamente assumidos na obra antuniana⁹³.

Ao apontar o último processo, a interferência de séries, Bergson define-a nos seguintes

⁸⁹ Paulo Morgado, *O Riso em Bergson – Mecanismos do Cómico*, Lisboa, Verbo, 2011, p. 215.

⁹⁰ Isabel Ermida, *op. cit.*, p. 102.

⁹¹ Jean Émelina, *op. cit.*, p. 153.

⁹² Filomena Aguiar de Vasconcelos, «Sentidos do não-sentido: contributos para uma reflexão sobre a escrita nonsense», in *Línguas e Literaturas – Revista da Faculdade de Letras*, Porto, XV, 1998, p. 38.

⁹³ Não deixa de ser sintomático, neste âmbito, o artigo «“Alice no País das Maravilhas” ou a esquizofrenia esconjurada», da autoria de António Lobo Antunes e de Daniel Sampaio, in *Análise Psicológica*, Lisboa, vol. 1, n.º 3, Abril/1978, pp. 21-32.

termos: «Uma situação é sempre cômica quando ao mesmo tempo pertence a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e ao mesmo tempo se pode interpretar em dois sentidos diferentes»⁹⁴.

E, no âmbito da *vaudeville*, sobre que se debruça primacialmente, colhe o exemplo do quiproquó. Ligado ao cômico de situação, o quiproquó apresenta duas situações autónomas em que os agentes de uma desconhecem por inteiro a outra. Quando há sobreposição destas duas matrizes, gera-se a anomalia: sucedem-se equívocos, mal-entendidos, falsos julgamentos, flutuações entre o sentido real e o possível.

Ainda de acordo com o filósofo de *O Riso*, o autor cômico «deve renovar sistematicamente a falsa ameaça de uma dissociação entre as duas séries que coincidem. A cada instante tudo vai desmoronar e tudo se reacomoda: é este jogo que faz rir, mais do que o vaivém do nosso espírito entre duas afirmações contraditórias»⁹⁵.

Seguindo diferentes contributos teóricos, vamos encontrar referências a este processo sob outras designações. Em *Du Comique dans le Texte Litteraire*, e no âmbito da caracterização da interferência de séries, Denise Jardon recolhe o pertinente testemunho de Arthur Koestler, a propósito da sua obra *Le Cheval dans la Locomotive*, e segundo o qual o cômico se deve a uma bissociação que «consiste à combiner deux matrices cognitives jusque là sans rapport entre elles, de telle sorte que s'ajoute à la hiérarchie un nouveau plan qui incorpore les structures précédemment séparées». O acto bissociativo consiste, pois, «à combiner deux codes différents et à vivre sur plusieurs plans en même temps [...] Et c'est l'interaction de ces deux contextes d'association, exclusifs l'un de l'autre, qui produit l'effet comique»⁹⁶.

Nesta medida, também a ironia, que adiante caracterizaremos enquanto modo de expressão do cômico, configura uma interferência de séries, porquanto apresenta como característica «o processo de bifurcação de um significante em dois significados. Através de um mesmo enunciado, o locutor porá à disposição duas interpretações possíveis, camuflando neste cruzamento a verdadeira intenção comunicativa»⁹⁷. Ainda na formulação de Isabel Ermida, «dizer e querer dizer» constituem o código e o contra-código irónico»⁹⁸.

Ultrapassando o âmbito da *vaudeville*, o conceito de interferência de séries mostra

⁹⁴ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 74.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 74

⁹⁶ Arthur Koestler, *apud* Denise Jardon, *Du Comique dans le Texte Littéraire*, Bruxelles/Paris, De Boeck-Duculot, 1988, p. 30.

⁹⁷ Isabel Ermida, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 275.

outras ramificações podendo, conseqüentemente, ser transposto para outros domínios. Dessa forma, na interferência de séries contemporânea, o riso emerge:

por contágio de referências, isto é: o fluxo dos acontecimentos é livre, importando apenas as associações de sentido a que ele remete. Percorre-se o território do irracional, do absurdo, do sonho numa rede de infinitas derivações polifônicas e polissêmicas, encadeando episódios não lineares numa estrutura hipertextual de justaposição de acontecimentos de tempos e espaços discrepantes⁹⁹.

Nos romances antunianos, a análise dos mecanismos da própria composição romanesca, colocar-nos-á perante certos efeitos de contaminação de contextos de associação distintos: a arquitetura temporal, gerando a sobreposição das séries passado-presente; os fenómenos de lateralização, promovendo o cruzamento entre linhas narrativas secundárias e principais; a orquestração polifônica, trabalhando a confluência de vozes; os exercícios metaficcionalis, baralhando as fronteiras que separam as instâncias de uma e outra partes do dispositivo enunciativo.

3. Modos de Expressão

3.1. O Grotesco

O grotesco é uma marca fundamental do estilo de António Lobo Antunes. A crítica sublinha-o insistentemente¹⁰⁰ e não deixa de ser importante notar o modo como o próprio autor reflete essa consciência. No plano do romance *Exortação aos Crocodilos*, sob a forma de recomendação que a si mesmo deseja impor – a de se demarcar dos romances anteriores – vamos encontrar esta anotação particularmente reveladora: «Não cair no exagero grotesco mais ou menos cómico que aparece nos livros anteriores»¹⁰¹.

Ligado, desde as suas origens, às artes plásticas, o termo grotesco, cunhado em pleno Renascimento, provém da palavra italiana *grotta* (gruta) e surge a partir de escavações

⁹⁹ Fernando Lira Ximenes, «Procedimentos para cenas cômicas: a palavra», in http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pedagogia/Fernando_Lira_Ximenes_Procedimentos_para_cenas_comicas_a_palavra.pdf [acedido em 23/08/2017].

¹⁰⁰ Veja-se, a propósito, Elisabeth Bilange, «Lobo Antunes e Goya: o Grotesco e a Ironia em Perspectiva», in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, ed. cit., pp. 93-101.

¹⁰¹ Vide, a este respeito, Tereza Coelho (ed.), *António Lobo Antunes: Fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote, 2004, p. 175.

realizadas em 1480, em Roma, que conduziram à descoberta de uma pintura ornamental insólita, com motivos considerados extravagantes. De matriz pictórica, este fenómeno rapidamente se estendeu à literatura.

O fenómeno grotesco é, pois, bem anterior à sua designação e continua a expandir-se. Algumas pinturas em grutas do período Paleolítico em que homens e animais se (con)fundem, os dramas satíricos gregos, as gárgulas das catedrais medievais, as pinturas de Bosch e de Brueghel, a obra de Rabelais, de Jonathan Swift ou de Franz Kafka são apenas alguns dos exemplos mais habitualmente referenciados. Tão díspares quanto distantes entre si, atestam o carácter difuso de um fenómeno, mas também a sua presença constante ao longo dos tempos.

Nessa medida, vários são os estudiosos que fazem referência a Aristófanes como autor do grotesco. O hibridismo homem-animal (presente, sobretudo, através do elemento coral), a representação de um mundo às avessas, a obscenidade, a escatologia, o carácter utópico, todos estes elementos, na sua convivência (des)harmónica, são apontados como traços grotescos da produção aristofânica. Wolfgang Kayser, designadamente, adverte para a necessária inclusão do comediógrafo grego numa eventual história completa do grotesco¹⁰². Certas analogias nos procedimentos cómicos servem também a alguns comentadores para aproximar François Rabelais e Aristófanes¹⁰³.

O grotesco é ainda dominante no *Satyricon*, de Petrónio. Irremediavelmente caracterizado pela forma lacunar, esta obra não sobreviveu na íntegra até aos dias de hoje, supondo-se que muitos mais livros, além dos conservados, a constituiriam. Romance que, não sem controvérsia, se data do século I, presumivelmente escrito durante o principado de Nero¹⁰⁴, a sua modernidade, sublinhada por tantos comentadores, impõe-se¹⁰⁵. Com uma legião de fãs já rendida aos seus créditos, Fellini retomou o *Satyricon*, reinventou-o com a sua fantasia exuberante, injetou-lhe (ainda mais) grotesco, projetou a obra para a posteridade, através da sétima arte. E sabemos o quanto a influência de Fellini se fez sentir em António Lobo Antunes¹⁰⁶.

No caso da literatura portuguesa, o grotesco configura

¹⁰² Cf. Wolfgang Kayser, *Lo Grotesco. Su Realización en Literatura y Pintura*, Madrid, Machado Libros, 2010, p. 27.

¹⁰³ Cf. Mikhail Bakhtin, *op. cit.*, p. 92.

¹⁰⁴ Para uma análise minuciosa da “questão petroniana”, ou seja, dos problemas de datação e autoria suscitados pelo *Satyricon*, vide Delfim Leão, *As Ironias da Fortuna – Sátira e Moralidade no Satyricon de Petrónio*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, pp. 19-31.

¹⁰⁵ Cf. Ana Paula Arnaut, «Em Trânsito: Do Romance ao Romance?», in Francisco de Oliveira, Paolo Fedeli e Delfim Leão (coord.), *O Romance Antigo. Origens de um Género Literário*, Coimbra, 2005, pp. 269-279.

¹⁰⁶ Vide, designadamente, Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 95; Susana João Carvalho, *António Lobo Antunes: a Desordem Natural do Olhar*, ed. cit., pp. 174-179.

um princípio já presente nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas, [que] atingiu com Gil Vicente a maturidade de um fenómeno capaz de conciliar, como bem mostrou José Augusto Cardoso Bernardes, pares conceptuais tradicionalmente opositivos, nomeadamente o cómico e o trágico¹⁰⁷.

À semelhança do fenómeno cómico, a contradição é o pilar estruturante do grotesco¹⁰⁸. O seu carácter paradoxal resulta de uma combinação de elementos heterogéneos e dificilmente conciliáveis, que faz disparar um conflito de emoções. Esta propensão para reunir o heteróclito leva justamente alguns autores a considerar o grotesco como quimérico ou utópico. Dieter Meindel sintetiza admiravelmente a sua essência dúplice:

The grotesque emerges as a contradiction between attractive and repulsive elements, of comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features. Emphasis can be placed on either its bright or its dark side. However, it does not seem to exist without a certain collision between playfulness and seriousness, fun and dread, humor and horror, glee and gloom¹⁰⁹.

Mais recentemente, no âmbito da teoria da cultura, o grotesco foi já interpretado como um conceito que sinaliza e desencadeia mudanças culturais. Ao aliar contrários, atua como um solvente, decompondo e dissolvendo os símbolos da cultura estabelecida para dar origem a algo novo. Desta forma, o grotesco nega e, simultaneamente, anuncia a diferença prestes a emergir. Corresponde esta ideia à perspectiva de Peter Fuß que, assumindo a complexidade do grotesco, o reduz a três procedimentos: inversão, distorção e fusão, que podem ser ilustrados do seguinte modo:

Rabelais's Abbey of Thélème, which represents Renaissance joy in life, grotesquely inverts the notion of a medieval monastery. Distortion can work on a

¹⁰⁷ Cf. Carlos Nogueira, *A Sátira na Poesia Portuguesa e a Poesia Satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O'Neill*, Braga, Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2011, pp. 66-67.

¹⁰⁸ Gerhard Hoffman considera como os dois pares de contradição do grotesco: «The first (logical) contradiction – rational men are irrational – gives rise to the ridiculous; the second (ethical) contradiction – men are inhuman – gives rise to the ghostly and horrifying» *apud* Dieter Meindel, *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, Columbia, University Missouri Press, 1996, p. 15.

¹⁰⁹ Dieter Meindel, «The grotesque: concepts and illustrations», *in O Grotesco*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2005, p. 7.

Numa outra formulação, também Dominique Iehl evidencia a natureza intrinsecamente contraditória do grotesco: «La première constante du style grotesque est liée à la notion de mélange et d'ambivalence. Le grotesque se situe toujours entre deux pôles. Entre le comique et le tragique, entre l'épouvante et le rire, entre la vie et la mort, entre un jeu qui peut devenir fantastique et une critique précise de la réalité, entre l'invention et la démonstration, l'arabesque et la caricature, et plus généralement peut-être entre une forme de foisonnement et de luxuriance et une tendance à l'automatisation, à la réduction, à la paralysie». Cf. *The Grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

simple geometrical scale: diminution to Lilliputian dwarfishness or enhanced to Gargantuan gigantic proportions. Or it proceeds along prismatic lines, producing monsters resembling those we behold in the distorting mirrors of fun houses¹¹⁰.

No século XX, Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin publicaram dois estudos, com abordagens profundamente distintas, mas que rapidamente se constituíram em marcos da teorização do grotesco. Wolfgang Kayser, com *Lo Grottesco. Su Realización en Literatura e Pintura* (título da edição espanhola, 2.ª edição, 1981), redigido entre 1932 e 1957, data em que foi publicado, apresenta o grotesco como princípio estético e filosófico. Estuda-o diacronicamente, acompanhando a sua ocorrência de século para século. O russo Mikhail Bakhtin, com *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, faz um corte sincrónico e estuda o grotesco a partir de dois momentos essenciais – a Idade Média e o Renascimento – fazendo assentar o seu estudo noutras premissas, suportadas por uma conceção global da vida. De notar que a própria mistura heteróclita constitutiva do grotesco, donde ressaltam duas tendências maiores, «uma mais próxima da realidade, do cómico, do riso e do burlesco; outra, mais próxima do trágico ou do fantástico»¹¹¹, legitima, de resto, a diferença de abordagens. No fundo, a articulação entre a perspectiva de ambos os teóricos vem permitindo uma mais ampla compreensão desta categoria estética trans-histórica.

Desde a sua matriz pictural, a perceção imediata que o grotesco gerou foi a da supressão da ordem natural em que se fundam os diferentes reinos: animal, vegetal e humano. A representação da transição de corpos humanos em formas animais e vegetais, de um modo que instaurava a rutura da simetria e projetava uma acentuada distorção das proporções, fazendo sobressair o monstruoso, gerou estupefação. Semelhante a uma visão delirante, o grotesco começou por ser considerado como alheio à realidade e, por isso, adstrito ao fantástico e ao onírico. Todavia, a suspeita de que o grotesco não seria um mundo contido, paralelo, mas antes consubstanciava o substrato inquietante e obscuro de um mundo mais claro e rigorosamente ordenado – o nosso próprio mundo – potenciou o seu carácter já perturbador. Estava em curso uma ampliação do conceito, que começou a acolher, dentro de si, um fundo de verdade.

A análise do universo tenebroso de Hieronymus Bosch e, em particular, do «Jardim das Delícias» (donde sobressaem enigmáticas esferas de vidro, êmbolos, ovos que eclodem),

¹¹⁰ Peter Fuß, *Das Grotteske: ein Medium des Kulturellen Wandels*, apud Dieter Meindel, «The grotesque: concepts and illustrations», in *O Grottesco*, ed. cit., p. 8.

¹¹¹ Maria João Simões, «Ligações perigosas: Realismo e Grottesco», in *O Grottesco*, ed. cit., p. 43.

leva Kayser a adicionar ao hibridismo já descrito (elementos humanos, animais e vegetais), o elemento mecânico. Por outro lado, é decisivamente nos quadros de Pieter Brueghel, o Velho, que irrompe, já sem a justificação que o Cristianismo ainda podia permitir a Bosch, com as suas visões apocalípticas, o mergulho vertiginoso no abismo. A ausência, na sua pintura, de toda e qualquer perspectiva de carácter emocional é, mais que perturbante, aterradora. Por meio dessa dimensão se instaura o estranhamento, tão próprio do grotesco e que adquire definição plástica paradigmática, com a obra deste pintor:

Brueghel ya no pinta el infierno cristiano, cuyo horror tenía su sentido como advertência, tentación o castigo dentro al cabo de un orden divino. Brueghel pinta un mundo nocturnal e absurdo de su propia invención que impede al espectador cualquier interpretación o afinidade emocional. La perplejidad del espectador es el correlato del próprio rasgo constitutivo de lo grotesco tal y como há sido prescrito en todas sus formulaciones y creaciones, y este rasgo lo constituye el hecho de que el creador no ofrecía ningún significado a lo que componía, sino que simplemente dejaba que lo absurdo se alzara como entidade autónoma, como absurdo sin más¹¹².

A violência das configurações grotescas evoca a irrupção de forças irracionais. Os mitos, os sonhos, mas sobretudo a loucura¹¹³ – tema maior do grotesco – são dimensões em que o mundo perde a sua firmeza e se desarticula, permitindo abalar uma suposta relação segura, estável, familiar.

Se nos interrogarmos sobre a finalidade da visão grotesca, sobretudo por essa tendência marcadamente entrópica, teremos de concluir que

a mais evidente prende-se com o propósito de destronar a ordem estabelecida, o conformismo de valores e categorias e surge quase sempre associada ao grotesco cómico.

Visando mais profundamente, o grotesco assume a função de desocultar a estagnação, mostrando que o verdadeiro rosto dessa ordem aparente, a sua natureza, é a putrefação e o hibridismo, geradores de angústia¹¹⁴.

Por seu turno, Bakhtin centra-se na obra de François Rabelais, descrevendo aquilo a que chamou realismo grotesco, ou seja, o grotesco baseado no princípio do riso. A investigação dos fundamentos das imagens rabelaisianas leva Bakhtin a mergulhar na cultura

¹¹² Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 67.

¹¹³ A assunção da loucura como tema nuclear do grotesco surge exemplarmente expressa por Goethe: «Contemplada desde las alturas de la razón hacia abajo, la vida entera asemeja una enfermedad maligna y el mundo una casa de locos», *apud* Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 106. A exploração do tema pode concretizar-se sob um duplo ângulo: ou porque a insanidade revela uma lucidez que põe em xeque o mundo dito normal ou porque, na comédia social, razão e loucura se mostram permutáveis.

¹¹⁴ Maria do Rosário Mariano, «Algumas Reflexões sobre o grotesco e variações em B maior: Beckett, Baudelaire, Brueghel, Bosch», *in O Grotesco*, ed. cit., p. 60.

cômica popular, concedendo lugar de destaque ao Carnaval.

Nesse sentido, na Idade Média, o Carnaval constituía uma espécie de segunda vida do povo, erguendo-se temporariamente sobre a vida oficial, normativa, rotineira; uma vida festiva, em que pontificava o riso, opondo-se às formas de culto e às cerimónias oficiais sérias da Igreja e do Estado, destinadas a consagrar a imutabilidade. Durante o Carnaval, a desordem estava como que regulamentada, vigorando a abolição provisória de todas as relações hierárquicas, dos privilégios, das regras de conduta, de etiqueta, dos tabus. A linguagem tornava-se licenciosa e impregnava-se da lógica da contradição e do avesso: «de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo («la rueda») del frente y el revés y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos»¹¹⁵. Neste âmbito, as blasfémias, as imprecações, as grosserias, os juramentos, tudo isso se admitia e potenciava o espetáculo. Dessa linguagem da praça pública, tão viva na Idade Média (embora postergada nos seus registos escritos) e que ressoa de forma tão intensa em Rabelais, ainda se encontram ecos nos artistas de feira e no circo¹¹⁶.

Quando esta visão carnavalesca do mundo, desregrada, convulsa, invade a literatura, vemos desfilar uma galeria de figuras características do grotesco: palhaços, bobos, truões, bufões, serviçais.

Nas imagens do realismo grotesco, a vida é surpreendida no seu processo dual e intrinsecamente contraditório: o novo e o antigo, o que nasce e o que morre, o início e o fim da metamorfose. O ato sexual, a gravidez, o parto, a velhice – opondo-se diametralmente às imagens clássicas do corpo humano, maturado, vigoroso, perfeito –, correspondem à conceção grotesca do corpo. Neste sentido, o substrato material e corporal é o princípio organizador das imagens grotescas e assenta na exploração do alimento, do vinho, da virilidade e órgãos sexuais, da satisfação das necessidades naturais. A ênfase é especificamente colocada sobre as partes do corpo que se abrem ao mundo exterior: «orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz»¹¹⁷, como ellos observados no seu ponto de união, onde um encaixa no outro. O movimento, sugerido por estes momentos de transformação, é uma marca inalienável do grotesco: «as all the metamorphoses suggest, the grotesque is fundamentally allied to becoming, to motion as opposed to being»¹¹⁸. Contrariamente à literatura cômica moderna,

¹¹⁵ Mikhail Bakhtin, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁶ Nestes termos, a caracterização do Carnaval aproxima-se de modo flagrante do entendimento que hoje se tem da fase originária da comédia. Cf. *Supra*, p. 27.

¹¹⁷ Mikhail Bakhtin, *op. cit.*, p. 30.

¹¹⁸ Dieter Meindel, «The grotesque: concepts and Illustrations», in *O Grotesco*, ed. cit., p. 7

impregnada de uma visão negativa, o riso popular é alegre e ambivalente na medida em que reflete um mundo em plena evolução; o seu pólo positivo é o da renovação.

Recorrentemente, o grotesco envolve uma aplicação de estratégias de amplificação e de deformação de parcela isolada. Maria João Simões, sublinhando a existência de uma dimensão do grotesco já convocada pelo Realismo, descreve alguns mecanismos por que se concretizava, a partir dos romances de Eça de Queirós: a inflação do objeto ou figura, pela qual se avolumam desmesuradamente, de forma a causar estranheza e repulsa; o definhamento dos corpos, num desenvolvimento oposto; a convulsão (que pressupõe a distorção da figura), normalmente com o pormenor da escorrência de algum líquido repugnante, significativo do disfuncionamento do organismo e prenúncio de morte; por fim, a junção tensional do humano com elementos animais¹¹⁹.

Com o grotesco, o nosso espírito, acometido pela surpresa, horror, angústia, repugnância, perplexidade, hesita perante esse mundo inseguro, incerto e desconcertante; e, ao decidir pelo riso, resvala para um riso seco, falho de alegria.

3.2. O Burlesco

Enquanto categoria estética, transversal a toda a história da literatura ocidental, o burlesco alia o cómico e o vulgar fazendo ressaltar, por contraste, o nobre e o sério. Proveniente do italiano (que encontra associadas as aceções de «burla», «brincadeira», «mistificação»), o termo *burlesco* tem o sentido geral de “acentuadamente cómico ou ridículo”.

É fundamentalmente por meio da subversão ou corrosão de expectativas canónicas face a um determinado padrão que o burlesco atua, desencadeando o riso. Para tal, promove deliberadamente o desajuste entre a expressão e o conteúdo, que se concretiza sob diversas formas: «matéria nobre tratada em linguagem trivial ou mesmo grosseira, molde nobre aplicado a matéria risível, caricaturização pelo excesso, «desconstrução» do modelo pela inserção de componentes textuais inadequadas»¹²⁰.

Na medida em que atua por contrafação ridicularizante de um determinado modelo,

¹¹⁹ Cf. Maria João Simões, «Ligações Perigosas: Realismo e Grotesco», in *O Grotesco*, ed. cit., pp. 45-47.

¹²⁰ Ofélia Paiva Monteiro, «Burlesco», in *Biblos - Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. I, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1995, p. 814.

consagrado por uma tradição literária, o burlesco tem, na sua génese, uma matriz paródica. A epopeia, o romance cavaleiresco ou o sermão configuram alguns dos géneros mais frequentemente revisitados pelo burlesco. Atribuída a Homero, a *Batrachomyomachia* – paródia da *Iliada* que narra em hexâmetros uma guerra entre rãs e ratos – documenta bem como o burlesco é praticado desde a Antiguidade.

De carácter eminentemente lúdico, o burlesco desencadeia um riso que desde logo se distingue daquele mais inquietante e problematizador, suscitado pelo grotesco. Para Maria do Rosário Mariano, a deformação caricatural que o burlesco leva a cabo é moderada o suficiente «para que o modelo referencial, o cânone integrador do desvio subversivo seja facilmente reconhecido e salvaguardado, estabelecendo-se entre o autor e o público um cúmplice piscar de olhos». Já no grotesco, «a deformação tende a ser de tal modo extrema, metamórfica, desintegradora – em variantes que podem ir do bizarro ao objecto, do macabro ao repugnante, do bestial ao monstruoso – que o modelo inicial de referência parece perder-se, projectado definitivamente para outro registo da realidade»¹²¹. Não obstante, pode o burlesco constituir um ingrediente do grotesco.

A particular apetência do burlesco para a descoberta de traços risíveis pode ser comprovada, na literatura portuguesa, em obras tão diferentes como as de Gil Vicente ou de Eça de Queirós.

Assinalamos ainda a proximidade entre burlesco e Barroco, considerado um período de contrastes, definido pela tensão de forças opostas e onde entra frequentemente a contraposição sublime/burlesco¹²².

Em António Lobo Antunes, como veremos, *As Naus* convertendo a epopeia dos Descobrimentos e a tragédia do retorno em narrativa burlesca, apresenta-se como um romance especialmente apto ao estudo desta categoria.

3.3. O Irónico

Sob a forma de conselho a Ramalho Ortigão, Eça caracteriza admiravelmente aquela que pode, afinal, ser considerada como a divindade tutelar da sua escrita: «Não se descuide de ser alegre: só a alegria dá alma e luz à Ironia – à Santa Ironia – que sem ela não é mais do que

¹²¹ Maria do Rosário Mariano, *op. cit.*, p. 56.

¹²² Maria Lucília Gonçalves Pires, *Xadrez de Palavras – Estudos de Literatura Barroca*, Viseu, Edições Cosmos, 1996, p. 24.

uma amargura vazia»¹²³. Particularmente sintomática se nos apresenta esta formulação porquanto a ironia se revela, justamente, como uma das armas mais contundentes, no combate ao dogmatismo:

L'ironie remet sans cesse en question les prémisses soi-disant sacrosaintes; par ses interrogations indiscrètes elle ruine toute définition, ravive inlassablement la problématique en toute solution, dérange à tout moment la pontifiante pédanterie prête à s'installer dans une déduction satisfaite. L'ironie c'est l'inquiétude et la vie inconfortable¹²⁴.

Se todo o esforço normal consiste em procurar o acerto entre a expressão interior do pensamento e a sua tradução pela palavra, na raiz da ironia está a dissociação entre as duas realidades. Essa dissociação «atinge o ponto extremo quando a palavra, deixando de ser a expressão directa do pensamento, o sugere por antítese e significa o seu antónimo»¹²⁵.

Podendo atuar sem o propósito de suscitar o riso – assumindo, então, contornos de agressividade – a ironia constitui um dos principais tipos de discurso cómico. Tradicionalmente objeto de estudo da Retórica, pode ser definida, em sentido restrito e mais recorrentemente, como uma figura por meio da qual se afirma o contrário do que se pretende efetivamente dizer, como de resto já aparecia descrita por Cícero no *De Oratore*¹²⁶.

Ao longo dos tempos, o conceito de ironia registou flutuações de sentido assinaláveis, por vezes até em oposição ao sentido do cómico:

Em Sócrates, a *eironeia* não é tanto um modo de discurso como “um modo geral de comportamento”, uma postura perante a vida, a simulação constante de um estado de ignorância que levava os outros a reconhecer-se nele. Mas, para os seus contemporâneos, a palavra *eiron* continha uma conotação altamente negativa, significando algo como “enganador”, “mentiroso” ou “hipócrita”. Nas comédias de Aristófanes, o ironista é colocado entre os charlatães e os trapaceiros e nos diálogos de Platão é visível que muitos dos interlocutores de Sócrates consideram a sua pretensa ignorância como escapismo covarde e desdenhoso. Só com Aristóteles é que a ironia assumiu um carácter refinado e nobre, consistindo num desvio da verdade apenas como estratégia para poupar aos outros o sentimento de inferioridade¹²⁷.

A ironia pode ser entendida como uma atitude de espírito, «desdobrada em

¹²³ Eça de Queirós, *Correspondência*, leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, 1.º vol. Maia, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 71.

¹²⁴ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 182.

¹²⁵ Maria Helena de Novais Paiva, *Contribuição para uma Estilística da Ironia*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1961, p. 9.

¹²⁶ Cícero, *De Oratore*, II-LXVII, 269.

¹²⁷ Cf. Isabel Ermida, *op. cit.*, p. 37.

ambiguidades que decorrem da própria instabilidade da consciência humana»¹²⁸. Pelos diferentes matizes que pode assumir, fruto da diversidade de coordenadas psicológicas que espelha, a ironia conhece oscilações várias que a fazem aproximar-se de outras designações:

Se nela predomina uma feição de alegria amigável, individualiza-se em *humor*; se traduz uma amargura ácida, chama-se então *sarcasmo*; se joga agudamente com conceitos, recebe o nome de *espírito*; se se alia ao burlesco, toma a forma de *facécia*; se recorre à imitação, diferencia-se em *sátira*. A verdade é que nenhuma destas palavras é sinónima de ironia, mas há nas esferas semânticas respectivas um sector comum, que corresponde ao que, no sentido mais lato, se entende vulgarmente por *ironia*¹²⁹.

Sob a diversidade de perspetivas na teorização do conceito, importa reter as noções essenciais de contrário e de tensão¹³⁰. Não por acaso Beda Allemann pretere o conceito tradicional de dualidade irónica, reportando-se a uma «aire de jeu ironique»¹³¹. De facto, a atividade irónica torna-se afim da atividade lúdica pelo sentimento de prazer que dela se liberta e que tem a sua quota parte no efeito de riso produzido. Quando colocada ao serviço da sátira, a ironia atua como um espelho literário que reflete a realidade, num jogo de testemunho e ocultação que revela sempre algo mais.

Para os grandes escritores – e não por acaso se invocou o nome de Eça de Queirós – o processo irónico é imprescindível para desconstruir a ortodoxia e conhecer a pluralidade do real; conduz a um conhecimento dinâmico e transfigurador da realidade, que instiga a colocar em posição dialética a atenção e a disponibilidade.

Na medida em que envolve uma mensagem cuja aparência superficial esconde o verdadeiro sentido que o autor pretende veicular, a ironia conforma-se como um «texto-a-interpretar» ou um «sentido a revelar», envolvendo múltiplos matizes que o recetor pode ativar em função da expressão irónica em si mesma, do contexto, da situação em que se produz e da sua competência cultural. É sob a instância do leitor que repousa, afinal, a possibilidade de recuperação do sentido e o restabelecimento da ordem semântica.

Vários são os estudos que têm aproximado ironia verbal e humor, assinalando-lhes um “parentesco indiscutível”¹³². Há, com efeito, um gene comum a estas formas: o processo de bifurcação de um significante em dois significados. Além disso – como sustenta, também, Denis Bertrand, no artigo «Humour et Ironie» – estas formas partilham modos de atuação e

¹²⁸ Carlos Nogueira, *op. cit.*, p.70.

¹²⁹ Maria Helena de Novais Paiva, *op. cit.*, p.3.

¹³⁰ Carlos Nogueira, *op. cit.*, p. 73.

¹³¹ Beda Allemann, «De l'ironie en tant que principe littéraire», in *Poétique*, n.º 36, Novembre 1978, p. 396.

¹³² A expressão é de Judith S. Santor *apud* Isabel Ermida, *op. cit.*, p. 36.

objetivos comuns:

estas manifestações de pensamento e de linguagem cooperam na denúncia e desconstrução da unilateralidade da norma e das forças opressivas. A integridade da ironia reside na sua duplidade, na capacidade para afirmar e negar ao mesmo tempo; define-se portanto como a afirmação pela negação de um valor que contradiz o que este supostamente deveria edificar. O humor, que também nega a lei, explora a amplificação e aprofundamento das consequências da rigidez do normativo; percorre um caminho que conduz inevitavelmente a um ponto de ruptura, a uma crise de conformidade que confronta a lei com a sua absurdidade ¹³³.

Na ironia e no humor literários não podem encontrar-se os mesmos indicadores que, na linguagem oral, permitem decifrar a verdadeira intencionalidade do interlocutor. Assim, há outros mecanismos que são desenvolvidos. Por vezes, o próprio autor gera o efeito pretendido através de recursos de ordem paratextual como títulos, epígrafes, prólogos ou posfácios. *O Esplendor de Portugal*, título do décimo segundo romance de António Lobo Antunes, ilustra, exemplarmente, este efeito.

De acordo com Candace Lang, o texto humorístico é uma infração sem alibi, ou seja, um desafio às leis da coerência e da ordem mas sem a garantia de uma verdade escondida algures ¹³⁴. Nessa medida, humor e ironia distinguem-se pelo facto de o primeiro assentar no domínio da incerteza e da dúvida, dada a ausência da suposta vertente judiciosa e axiológica que a ironia esconde:

L'ironie se démarque de l'humour par la visée qu'elle soutient vis-à-vis du monde extérieur et la question du sérieux qui s'y rattache. Alors que l'ironie porte un jugement et tend à fixer la signification, l'humour jette une doute sur le réel et institue une incertitude interprétative, une hesitation herméneutique¹³⁵.

Por outro lado, refletindo sobre as relações entre ironia e grotesco, Philip Thomson atribui à ironia um carácter fundamentalmente intelectual, na sua função e apelo, ao passo que o grotesco obedece, primordialmente, a uma matriz emocional¹³⁶. Ainda para este autor, somente o grotesco é contraditório, desencadeando o horror, uma vez que a tensão promovida pela ironia, ainda que sustentada por contrários, pode ser resolvida. Em suma, existe uma «crucial distinction between irony and the grotesque: irony depends on the resolvability, intellectually, of a relationship (appearance/reality, truth/untruth, etc.) while the grotesque

¹³³ Cf. Carlos Nogueira, *op. cit.* p. 75.

¹³⁴ Candace Lang, *Irony/Humour: Critical Paradigms*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1988, p.73.

¹³⁵ Franck Evrard, *L'Humour*, Paris, Hachette, 1996, p. 65.

¹³⁶ Philip Thomson, *The Grotesque*, London, Methuen & Co Ltd, 1972, p. 47.

presents essentially the unresolvability of incompatibles»¹³⁷.

3.4. O Humorístico

A dispersão do conceito de humor por diferentes áreas (Filosofia, Psicologia, Antropologia, Sociologia, Medicina) é assinalável. E qualquer tentativa de definição totalizante do conceito¹³⁸ fracassa ao ponto de Saul Steinberg afirmar que «tentar definir o humor é uma das definições de humor»¹³⁹. Não pretendemos engrossar esse caudal. Procuraremos, sim, precisar o sentido em que será utilizado na presente investigação.

Com frequência, cómico e humor são usados de forma indiferenciada. De facto, o humor, enquanto atitude de espírito, está na origem da maioria das manifestações do cómico, mas dele se distingue por constituir um modo subjetivo de perspetivar a realidade; nessa medida, e «para que se cumpra a rebeldia da sua leitura, pressupõe sempre a simpatia de um receptor»¹⁴⁰. Na presente investigação, o humor é assumido como «uma modalidade específica dentro do cómico, a mais subjetiva e a mais individual desse sistema maior»¹⁴¹. Enquanto o cómico configura um efeito textual, a tónica recai sobre o sujeito quando falamos de humor. E é por esse traço essencial que o humor, quando considerado na escala de formas de realização do cómico, digamos assim, se encontra mais próximo de umas – como a ironia –, distanciando-se de outras:

A presença do sujeito, nas diferentes manifestações do cómico é, de um modo geral, mais perceptível na sátira, na ironia e nalguns tipos de paródia (porque a relação com o mundo exterior é mais explícita e torna o humor mais evidente) e bastante mais difusa no burlesco e no grotesco. Significa isto que o humor tem estreita relação com a historicidade do texto literário e, nessa medida, traduz sempre uma inserção num tempo concreto e num espaço (cultural, social, literário) historicamente variáveis¹⁴².

Não sendo indistintos, os referidos conceitos estão, pois, profundamente associados.

À semelhança do cómico, e dos seus outros modos de realização, também o humor se

¹³⁷ *Ibidem*, p. 50.

¹³⁸ Já Benedetto Croce, em 1903, confirma: «O humor é indefinível como todos os estados psicológicos». Cf. Benedetto Croce, «L'umorismo: del vario significato della parola e dell'uso nella critica literaria», in *Journal of Comparative Literature*, vol. I, pp. 220-228.

¹³⁹ Saul Steinberg *apud* Isabel Ermida, *op. cit.*, p. 26. É também significativo, a este respeito, o artigo de Louis Camazian, «Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour», *Revue Germanique*, 1906, pp. 601-634.

¹⁴⁰ Fernando M. Oliveira, «Humorismo» in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, Lisboa/S. Paulo, Editorial Verbo, 1997, p. 1118.

¹⁴¹ Carlos Nogueira, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴² Graça Abreu, «Humor», in *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, ed. cit., vol. II, p. 292.

estrutura com base na dualidade:

O carácter intrinsecamente incongruente do humor, manifesto na fusão momentânea de duas matrizes incompatíveis, remete-o, à partida, para uma lógica própria – uma pseudo-lógica, assente numa base paradoxal, que inverte as expectativas habituais e instaura um efeito constante de surpresa¹⁴³.

Na vasta teorização sobre o humor, duas linhas de abordagem se evidenciam, quer pela sua longa tradição de pensamento, quer pelo seu carácter recorrente: a “teoria da hostilidade”, relacionando o riso com sentimentos de superioridade, e a “teoria da libertação”, assumindo o humor como forma de escape face às inibições e recalcimentos que a sociedade impõe ao indivíduo. Para muitos teóricos do século XX, desde Freud até Victor Raskin¹⁴⁴, todo o humor é, em definitivo, tendencioso e agressivo. Todavia, quando contraposto diretamente ao *wit* – termo inglês, próximo do alemão *witz* e que, na nossa língua, oscila entre traduções como “espirituosidade”, “finura” ou “acutilância” – o humor é encarado como desprovido de qualquer marca de hostilidade. A distinção entre estas duas formas, não raro tratadas de modo indiferenciado, encontra-se bem sistematizada nas palavras de Isabel Ermida:

Um dos critérios clássicos de distinção entre *wit* e humor é o carácter por excelência verbal do primeiro. [...]

O segundo grande critério de diferenciação humor/*wit* nasce com o humanismo. Hostilizar verbalmente as fraquezas involuntárias dos outros torna-se moralmente condenável, tornando-se preferível sorrir benevolentemente face às imperfeições do mundo. O humor passa, assim, a assumir um carácter tolerante e bem-intencionado, opondo-se à gargalhada hostil e ao dito de espírito feroz¹⁴⁵.

Por outro lado, relativamente à segunda abordagem referida, na medida em que pode constituir «uma saída para tornar suportável a máquina social, percebida na sua desumanidade e contradição»¹⁴⁶, o humor, assegurando distanciamento, proporciona alívio para tensões de vária ordem. Bergson atribui o princípio libertador do humor às suas semelhanças com o sonho, na medida em que ambos permitem «desligarmo-nos das coisas» e «romper com a lógica»¹⁴⁷, do mesmo modo, aliás, que faz a criança quando ri. Também Freud realça que o riso permite ao adulto recuperar temporariamente a liberdade e a inconsciência passadas.

Importa ainda fazer referência a uma outra aceção do conceito, que vê, no humor

¹⁴³ Isabel Ermida, *op. cit.*, p. 97.

¹⁴⁴ Cf. *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht, D. Reidel Publishing, 1985.

¹⁴⁵ Isabel Ermida, *op. cit.*, p. 33-34.

¹⁴⁶ Fernando M. Oliveira, *op. cit.*, p. 1118.

¹⁴⁷ Henri Bergson, *op. cit.*, 133.

português ou na graça portuguesa, «um sistema de signos organizados por uma imaginação jocosa menos intelectualizada e mais risonha do que o gracioso e elevado *esprit* francês, o *humour* cinicamente sério, cruel e calculado dos Ingleses ou o humor sarcástico poucas vezes alegre da literatura espanhola»¹⁴⁸. Esta distinção sobressai claramente nas palavras de Camilo Castelo Branco que, na «Introdução» à obra *A Mulher Fatal* (1870), dizia dos portugueses: «Não sabemos rir com “espírito”, apenas gargalhamos com os queixos»¹⁴⁹. O humor português, espécie de padrão coletivo do riso, que reflete traços da própria idiosincrasia de um povo – é uma dimensão que nos interessa sobremaneira explorar na presente investigação, na medida em que é glosada e, simultaneamente, expandida pela literatura. Veja-se os casos de Eça de Queiroz ou de Alexandre O’Neill.

Em «Lá vai o português», texto admirável incluído na obra *E agora José?*, José Cardoso Pires caracteriza “o português”, ser mirrado, semelhante a um mexilhão, carregando às costas os seus oito séculos de história, mas mantendo com tenacidade o seu humor:

Observado de perto pode até notar-se que escoa um brilho de humor por sob a casca, um riso cruel, de si para si, que lhe serve de distância para resistir e que herdou dos mais heróicos, com Fernão Mendes à cabeça, seu avô de tempestades. Isto porque, lá de quando em quando, abre muito em segredo a casca empedernida e, então sim, vê-se-lhe uma cicatriz mordaz que é o tal humor¹⁵⁰.

3.5. O Satírico

Como tivemos oportunidade de destacar, a sátira está entre os procedimentos mais atuantes da Comédia Antiga. A invetiva pessoal, forma de sátira direta caracterizada pela imoderação do ataque – atinge, na produção aristofânica, o ponto mais alto com *Cavaleiros* (424 a. C.), comédia onde o ainda jovem dramaturgo ousa desferir um violentíssimo ataque contra Cléon, governante em exercício e gozando, no momento, de uma popularidade excepcional. A notícia da recusa dos atores em representar o papel do demagogo, circunstância que teria “empurrado” o próprio Aristófanes para esse desempenho, dá a dimensão da violência dessa investida.

A sátira pode ser definida, fundamentalmente, como

¹⁴⁸ Carlos Nogueira, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴⁹ Camilo Castelo Branco, *A Mulher Fatal* (Introdução), Mem-Martins, Publicações Europa-América, p. 19.

¹⁵⁰ José Cardoso Pires, *E Agora José?*, Mem Martins, Círculo de Leitores, 2003, p.14.

uma arte literária de diminuição ou enfraquecimento de um objecto por meio de um ataque; neste processo, o referente é submetido a atitudes que vão do desprezo, ao desdém e ao ridículo [...]. O dispositivo que geralmente mais estrutura a representação satírica é o arrebatamento lúdico, a que se ligam procedimentos que vão da opção mais documentalista até ao paroxismo caricatural mais extremado.

Na perspectiva tanto daquele que o provoca como do beneficiário que com ele se purifica, o riso expõe a uma nudez simultaneamente confrangedora, impressiva e surpreendente o alvo da sátira. Através do riso que lhe é intrínseco, a sátira deforma o corpo social, disseca-o e exhibe-o como ridículo e condenável¹⁵¹.

Nicolau Tolentino de Almeida, poeta satírico do século XVIII e da primeira década do século XIX, refere-se à sátira como ato de «ferir nos costumes»¹⁵². Não, necessariamente, corrigi-los. Com efeito, o elemento que, antes de tudo, define a sátira é o seu antagonismo em relação à sociedade. Nessa medida, a principal característica do escritor satírico é a «de ser dotado de uma «hiperconsciência crítica em relação ao real»¹⁵³. Mas não é apenas um insatisfeito perante erros e vícios, que recusa a resignação e o acomodamento, como também alguém que conhece o caminho da reintegração e do reordenamento.

De acordo com Cardoso Bernardes, especialista da obra vicentina, a crítica satírica «envolve sempre três componentes essenciais: reprovação, revolta e ludismo. E é do peso específico que cada componente assume que o quadro da representação satírica se diversifica em termos éticos e retóricos»¹⁵⁴.

A sátira assume-se como uma categoria voraz – suscetível de absorver formas, linguagens, técnicas e conceitos de outros modos, géneros e subgéneros literários – e expansiva, pela sua capacidade de contaminar terrenos que, aparentemente, não lhe pertencem. De modo a perturbar a visão aquietada e corrompida dos outros, isola pormenores e amplifica-os em grandes planos. Para isso, recorre a técnicas de metamorfose como o grotesco ou o burlesco, suscetíveis de revelar o mundo tal como ele é e deixando perceber como deveria ser. São essas técnicas «que produzem uma desfamiliarização relativamente ao objecto que desencadeia no eu e no receptor uma maior capacidade para a incompatibilidade e para a rejeição»¹⁵⁵. O satirista que recorre ao grotesco como ferramenta, deve fazê-lo, todavia, com peso e medida, sob pena de o seu ponto de vista ser inteiramente submergido

¹⁵¹ Carlos Nogueira, *op. cit.*, p. 56.

¹⁵² Nicolau Tolentino, “A Guerra. Sátira oferecida ao Visconde de Vila Nova de Cerveira, depois marquês de Ponte de Lima, no ano de 1778”, in *Memoriais e Sátiras – Quintilhas*, apresentação, fixação do texto e notas de José Colaço Barreiros, Porto, Felício & Cabral, 1995, p. 102.

¹⁵³ Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo: Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1996, p. 162.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Carlos Nogueira, *op. cit.*, p. 57.

pelo poderoso efeito emocional deste¹⁵⁶.

À semelhança dos outros modos de expressão do cómico, estruturados com base na dualidade, a sátira desenvolve tradicionalmente uma estratégia de alternância entre a dissimulação e a revelação, que vai gerindo eficazmente para cumprir o propósito de dar a ver o desencontro entre a vontade de superioridade humana e a mediocridade dos factos.

Não obstante o facto de apresentar afinidades com a ironia – há, inclusivamente, quem faça derivar da ironia as formas satírica e paródica – o satirista tem uma postura militante contrariamente ao ironista, «um desintegrado, um isolado»¹⁵⁷, que tem um posicionamento opaco sobre o mundo.

A sátira «seduz porque nos mostra a comicidade e a tragédia das ações humanas, individuais ou coletivas; procurando a nossa complacência e cumplicidade, ela envolve-nos num riso (ou sorriso) que também nos vitima»¹⁵⁸.

3.6. O Paródico

À semelhança de outros modos de expressão do cómico, anteriormente caracterizados, a paródia é um conceito de difícil – ou mesmo de impossível – estabilização. Podendo as múltiplas teorias da paródia existentes, elaboradas em tão distintos momentos históricos, exhibir alguns denominadores comuns, numa perspetiva diacrónica não se afigura possível considerar uma progressão de sentido único, mas antes constatar o seu movimento irregular, cujos ritmos «are governed by changing social circumstances, discursive dispositions, and institutional sites of culture»¹⁵⁹.

Num estudo de amplo fôlego e inquestionável profundidade como *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, sob o escopo do tema da crítica literária, Maria de Fátima Sousa e Silva comprova a ubiquidade da paródia na cena de Dioniso¹⁶⁰. Com os condicionalismos próprios do contexto em que emergiu,

¹⁵⁶ Philip Thomson, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵⁷ Maria Helena de Novais Paiva, *op. cit.*, p. 54.

¹⁵⁸ Carlos Nogueira, *op. cit.*, p. 740.

¹⁵⁹ Simon Dentith, *Parody*, London, Routledge, 2000, p. 54.

¹⁶⁰ A este respeito regista também, significativamente, Linda Hutcheon: «Talvez seja por esta razão que a paródia é um género que, como vimos, parece florescer essencialmente em sociedades democráticas culturalmente sofisticadas. Deveremos recordar que pouco ou nenhum material paródico foi encontrado na literatura hebraica ou egípcia muito antiga, ao passo que ele floresceu obviamente na Grécia, nas peças satíricas e, ainda mais obviamente, nas comédias de Aristófanes». Cf. *Uma Teoria da Paródia – Ensinamentos das Formas de Arte do Século XX*, Lisboa/Rio de Janeiro, Edições 70, 1989, p. 120.

a comédia desenvolveu dentro de si um espírito competitivo, que a cada passo se revela de forma inconfundível. Para além da autocrítica, a comédia enfrenta os géneros literários, por tradição mais favorecidos, a epopeia, a lírica, a tragédia e, em uníssono, elabora sobre eles as suas paródias, recriações e críticas. O tema literário desenvolve-se, ora dentro dos parâmetros estreitos de um comentário ou de uma cena ou na amplitude uma peça completa¹⁶¹.

Na produção dramática aristofânica, além de incidir sobre géneros distintos, a paródia conhece ainda intensidades muito variáveis, desde *Celebrantes do Banquete* até *Rãs*, onde atinge o seu grau de realização máximo. Com esta peça assistimos, em pleno Hades, a uma disputa pela posse do trono da tragédia aí residindo «a motivação para um debate circunstanciado das produções de Ésquilo e Eurípides, concorrentes ambos às honras da glória máxima»¹⁶². Nessa medida, a amplitude da paródia encontra plena justificação na consagração da crítica literária como tema nuclear da peça.

Em *Uma Teoria da Paródia – Ensinamentos das Formas de Arte do Século XX*, Linda Hutcheon empenha-se em ultrapassar a conceção tradicional deste conceito, profundamente redutora e, como tal, incapaz de refletir os seus subseqüentes e vastos desenvolvimentos. Insistentemente convocada no âmbito da autorreflexividade mas também do diálogo entre as artes, Hutcheon perspetiva a paródia enquanto género interartístico e coloca a tónica na amplitude do seu *ethos*, demolidor, lúdico ou mesmo reverencial.

Ao incorporar um texto que lhe serve de fundo – donde resulta a sua estrutura de sobreposição dúplice –, a paródia vai acionar um circuito intertextual, que, a partir do plano da semelhança, vai destacar a diferença. Do ponto de vista pragmático, sobressai ainda a exigência de um leitor cooperante, detentor de uma certa competência literária, que lhe permita reconhecer o(s) texto(s) parodiado(s).

Dessa forma, sublinha-se que, na arte moderna, as «formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica»¹⁶³. Sendo a paródia «abertamente híbrida e de voz dupla»¹⁶⁴, a mesma estudiosa irá defini-la como «transcontextualização», «inversão irónica» ou, numa outra formulação, «repetição com diferença»¹⁶⁵.

Hutcheon articula a sua exposição com o importante contributo de Bakhtin – teórico

¹⁶¹ Maria de Fátima Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997, p. 13.

¹⁶² *Ibidem*, p. 428.

¹⁶³ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 40.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 48.

que enquadra a paródia no âmbito da literatura carnavalizada – pois, tal como o carnaval, a paródia configura uma forma de transgressão autorizada: «ao texto paródico é concedida uma licença especial para transgredir os limites da convenção, mas, tal como no carnaval, só pode fazê-lo temporariamente e apenas dentro dos limites autorizados pelo texto parodiado [...] os da reconhecibilidade»¹⁶⁶.

Frequentemente verificadas, as reações contraditórias podem ser justificadas com base na bidireccionalidade da legitimação da própria paródia: a «pressuposição quer de uma lei, quer da sua transgressão, bifurca a pulsão da paródia: ela pode ser normativa e conservadora, como pode ser provocadora e revolucionária»¹⁶⁷.

Como tem sido insistentemente sublinhado pela crítica, a paródia possui fronteiras muito permeáveis à articulação ou contaminação com outros géneros ou discursos tais como a ironia, o burlesco, o humor, o pastiche ou a sátira, para além do «seu recurso a formas discursivas como a citação, o plágio, a referência ou a alusão, entre outras»¹⁶⁸. Frequentemente, a paródia faz uso da ironia como estratégia retórica. Enquanto a paródia é um fenómeno que se estrutura intertextualmente, a ironia é de natureza intratextual¹⁶⁹. Já a sátira é animada por um alvo extratextual»¹⁷⁰. A propósito da distinção entre estes dois modos de realização do cómico, esclarece ainda Michael Issacharoff:

Pourtant, la distinction entre satire et parodie est claire, à condition de se rappeler que les cibles ne sont pas les mêmes, celle de la satire étant les choses, tandis que celle de la parodie demeure le signifiant (c'est-à-dire un texte ou des textes)¹⁷¹.

Ainda Linda Hutcheon, numa obra posterior, *A Poetics of Post-Modernism (History, Theory, Fiction)*, sublinha que a paródia é o género post-modernista por excelência: «most of these post-modernist contradictory texts are also specifically parodic in their intertextual relation to the traditions and conventions of the genres involved»¹⁷².

Observando que a paródia não constitui um dos processos do cómico mais atuantes na obra de António Lobo Antunes, Maria Alzira Seixo destaca a exuberante exceção que o romance *As Naus* representa:

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 96.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 98.

¹⁶⁸ José Cândido Martins, *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga, APPACDM Distrital de Braga, 1995, p. 56.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 58.

¹⁷¹ Michael Issacharoff, *Lieux Comiques ou le Temple de Janus – Essai sur le Comique*, ed. cit., p. 18.

¹⁷² Linda Hutcheon, *A Poetics of Post-modernism (History, Theory, Fiction)*, New York-London, Routledge, 1991, p. 11.

Distingue-se, porém, mais ainda, no conjunto da obra, a exceção maior que é *N*, exemplo relevante de paródia, em que a carnavalização da História e da mitologia nacionais (a grande mitologia nacional das Descobertas), por processos diversos de escárnio (grotesco, irrisão, ridículo) e, sobretudo, pelo rebaixamento da linguagem (com forte componente burlesca), as reduzem à sordidez de um conjunto de aventuras picarescas. A incidência da temática histórica nos grandes feitos dos Portugueses, não só pervertidos mas também contrapostos ao desfazer do império, dá a perceber o intertexto – o de «Os Lusíadas» –, de que o romance, mais que devedor, é reescrita que subverte o género e mostra da epopeia o seu avesso¹⁷³.

Destaca-se ainda a afinidade estreita, sobretudo pela irreverência iconoclasta, com a paródia praticada pelos escritores surrealistas, enquanto «activos demolidores de símbolos e de discursos patrióticos, nomeadamente de uma ideia de Portugal, enfatizadamente passadista e heróica»¹⁷⁴.

¹⁷³ Maria Alzira Seixo, «Cómico», in *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. II, ed. cit., pp. 159-160.

¹⁷⁴ José Cândido Martins, *op. cit.*, p. 176.

II. O JOGO OU A NARRATIVA - ESPETÁCULO

Todo o verdadeiro escritor é um humorista potencial. Porque só o humorismo distancia e faz da escrita um jogo.

Vergílio Ferreira, *Contra-Corrente* 3, p.140

Enfarpelo-me como o Coelho Branco da Alice e exijo que aqueles que aprecio ingressem no uniforme do Chapeleiro Louco: talvez que assim possamos todos jogar croquet com a Rainha de Copas, cortar de um só golpe o pescoço ao quotidiano do Quotidiano e saltar a pés juntos para o outro lado do espelho.

Memória de Elefante, pp. 115-6

Pródiga em imagens, a escrita antuniana recorre a diversas formulações que, se por um lado, constituem um exemplo da transfiguração verbal que o autor é capaz de imprimir ao discurso, por outro, evidenciam uma poderosa capacidade autorreflexiva. Atendendo a que a atividade criativa consiste na transposição de certas possibilidades latentes para o real¹⁷⁵, o «jogador de xadrez», movendo-se por entre múltiplas relações de força e construindo progressivamente a sua estratégia, é uma imagem a reter e plasmada na crónica «O Próximo Livro»:

na primeira versão da Guerra e Paz, agora publicada, animam-me alguns procedimentos técnicos, fico a estudar-lhe os desenvolvimentos, os modos, volto a Conrad para assistir ao meter de uma narrativa dentro de uma narrativa, penso na minha maneira de solucionar isso, comparo, meço, experimento mentalmente outro caminho, um jogo de xadrez no fundo, que abertura, que variantes, que escolhas [...] escrever é tentar vencer Deus a toda a largura do tabuleiro [...] (TLC, 227).

Pelas suas virtualidades, a imagem do jogo serve-nos, igualmente, enquanto fio condutor ou proposta de sinalização de um modo cómico na ficção antuniana.

Dessa forma, sob a perspetiva que nos ocupa, gostaríamos de avançar, a título de imagem paralela, para uma passagem do romance *Não Entres tão Depressa nessa Noite*

¹⁷⁵ Cf. Fayga Ostrower, *Criatividade e Processos de Criação*, Petrópolis, Editora Vozes, 2001, p. 71.

Escura em que uma personagem cega, o avô Hernani, joga xadrez com um familiar:

– Xeque-mate Tomás

a torre que faltava substituída por um botão de pijama com um resto de fios nos buracos, assim que uma das torres saía do jogo guardava-se o botão na caixinha, **um dedal no lugar do rei branco**, o primo tenente a pensar na maneira de se enganar de propósito, o meu avô na direcção de ninguém [...] contornando os peões e os bispos sem os derrubar

– É para hoje Tomás? (*NE*, 22) [Destacado nosso].

Tal como um botão de pijama ocupa a posição de uma torre ou um dedal faz as vezes do rei branco, também Lobo Antunes nos apresenta o jogo cómico assim, desfalcado, certas peças substituídas por outras, inusitadas, que suscitam o riso. Quando nos fixamos somente nelas, parece-nos que nada pode ser tomado a sério. Mas, sobre as casas do tabuleiro ou através das páginas do romance, o jogo segue, a narrativa avança. Há como que uma ordem precária, mas autorizada, de substituições, que garante, nos romances em estudo, um equilíbrio marcadamente instável; é nessa superfície oscilante que o riso encontra a mais firme sustentação.

Em associação estreita com o devir, congregando a possibilidade de perder ou de ganhar, o jogo apresenta-se como uma imagem que encerra, ela própria, uma dinâmica dual, tal como esclarece Mikhail Bakhtin, a respeito da época de Rabelais:

Los contemporáneos tenían una conciencia aguda del universalismo de las imágenes de juego, de su relación con el tiempo y el porvenir, el destino y el poder estatal, y su valor como cosmovisión. Así eran interpretadas las piezas de ajedrez, las figuras e colores de las cartas e de los dados. Los reyes e reinas de una fiesta se elegían a menudo con los dados, y la mejor suerte era denominada «basilicus» o real. Las imágenes de los juegos eran consideradas como una fórmula concentrada y universalista de la vida y el proceso histórico, felicidad-desgracia, ascenso-caída, ganancia-pérdida, coronación-derrocamiento¹⁷⁶.

Sendo que, «latente em todo o jogo, e tornado manifesto de modo mais ou menos intenso, pulsa uma força de potencial (ou efectiva) caotização que as regras do jogo parecem então mais denegar do que efetivamente reger»¹⁷⁷, a ficção post-modernista, apostada em quebrar protocolos de leitura, em baralhar legítimas expectativas, opera com base no signo da transgressão.

¹⁷⁶ Cf. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, ed. cit., p. 211.

¹⁷⁷ Helena Carvalhão Buescu, «O Jogo no Mundo: regras e desrazão (O Jogador de Dostoievski)», in Ana Alexandra Seabra de Carvalho (coord.), *O Jogo no Jogo: Divertimento, Experimentalismo, Problematização do Literário: actas*, I Colóquio de Literaturas Românicas, Departamento de Letras Clássicas e Modernas da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, Lisboa, Roma Editora, 2008.

Deslocar, implicando o movimento de um ponto de partida – que fixa uma expectativa inicial – para um ponto de chegada, que resulta inesperado, traduz o impulso fundamental de uma obra como a de António Lobo Antunes. Nessa medida, e no âmbito de análise definido, “deslocar” revela-se uma profícua orientação hermenêutica, já que, na ficção antuniana, onde os tradicionais contornos das categorias narrativas aparecem radicalmente subvertidos, tudo se desloca e reconfigura sob uma nova (des)ordem, abrindo caminho a significações paralelas ou desviadas. Veja-se o protagonismo das personagens, que reverte a favor das mais anónimas; a voz narrativa, que continuamente se move e redefina através da polifonia, numa coreografia de vozes tão difícil de harmonizar; a peculiar composição narrativa que suporta, ao abrigo da memória e por meio da linguagem cinematográfica, radicais oscilações de tempo e espaço; a opção frequente pela morte como ponto fixo, espécie de “crónica de uma morte anunciada” que alimenta, não raro, episódios de ironia trágica mas também de humor negro; e são ainda as personagens que se apresentam visivelmente deslocadas nas suas existências, caminhando por entre os estilhaços da memória.

Referindo-se, embora, à cena final de *Tratado das Paixões da Alma*, destaca Maria Alzira Seixo «o habitual jeito parodístico de Lobo Antunes que, mesmo em cenas trágicas e pungentes, desvia a seriedade dramática do acontecimento para a sua perspectivação burlesca e irónica, satirizando (criticamente) e distanciando (emocionalmente) a situação descrita»¹⁷⁸. Este procedimento representa um lance fundamental – e radical – nos romances de António Lobo Antunes: o desvio do universo narrado para a esfera do espetáculo, numa particular forma de jogo com o absurdo.

Em estudo anterior, consagrado à dimensão visual obra antuniana, parte significativa da análise desenvolvida foi consagrada às imagens-espetáculo¹⁷⁹. Numa transfiguração invariavelmente grotesca da realidade, o circo, o carnaval, o espetáculo de variedades, a feira popular, a tourada ou a farsa são projetados sobre acontecimentos ou situações que, não obstante a sua gravidade, se confessam difíceis de levar a sério. Caracterizam-se, genericamente, pela sucessão de variedades, por uma vocação de entretenimento, por uma associação marcada com o riso, mas apresentam em Lobo Antunes uma dominante particular, que os transforma: a sua apresentação em fim de festa, a acentuar a ideia do esgotamento da euforia, do desarranjo, da artificialidade.

Tal como o Carnaval que, abolindo o proscénio, ignora a distinção entre atores e

¹⁷⁸ Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, ed. cit., p. 218.

¹⁷⁹ Cf. Susana João Carvalho, *António Lobo Antunes: A Desordem Natural do Olhar*, Lisboa, Texto Editores, 2014, pp. 167-203.

público ¹⁸⁰, também as imagens-espetáculo da narrativa antuniana trabalham no sentido de (con)fundir as fronteiras entre realidade e ficção. Até pela sua natureza extra-oficial, Bakhtin sublinha o parentesco entre os elementos do jogo e as formas da festa: «entre el juego-espectáculo y la vida, no hay aquí ninguna frontera clara: se passa facilmente de una a la otra»¹⁸¹.

Num artigo intitulado «Inveja e Emulação em Aristófanes», Jorge Deserto detém-se na análise dos elementos que aproximam e afastam os géneros da tragédia e da comédia. Sintomaticamente, afirma que a comédia procura, sobretudo, um «efeito imediato que decorre, desde logo, do próprio jogo visual, que assenta na distorção, na apresentação daquilo a que poderíamos chamar uma «desordem visual»¹⁸². Por outro lado, o modo como cada um dos géneros – trágico e cómico – constrói a relação com o público, constitui um elemento profundamente diferenciador. Ao passo que a tragédia tende a instaurar um distanciamento, a comédia busca uma proximidade inclusiva:

Dito de outro modo, a comédia é um espectáculo que arrasta, que envolve, que inclui o espectador, o que vai desde as referências genéricas, as alusões a figuras singulares, eventualmente presentes na audiência, até à inclusão, como personagens, de figuras que estariam, elas próprias, entre o público, a assistir, com os outros atenienses, à sua caricatura cómica. A comédia anula a distância entre *skene* e *theatron* e tende, em vários momentos, a fazer daquele espaço um contínuo. A tragédia, por outro lado, provoca o envolvimento de um modo completamente distinto. *Skene* e *orchestra* são um território vedado, separado do espectador por uma almofada de segurança.

A tragédia provoca um forte efeito emocional, mas o envolvimento do público faz-se através desse poderoso canal emotivo, sem que os lugares a que pertencem uns e outros, personagens e público, alguma vez se misturem¹⁸³.

Os romances de Lobo Antunes abrem, inapelavelmente, sob o signo do caos, introduzindo o leitor em universos ficcionais cuja posição relativa dos elementos constituintes se encontra profundamente abalada. Na sua desordem naturalizada, na complexa arquitetura de olhares que se mostra capaz de erigir, na exuberância das suas imagens-espetáculo, a ficção antuniana cria brechas, interespaços que favorecem a reciprocidade da observação, impelindo o leitor para dentro da obra, dispondo-o a assistir.

Através dos sentidos do jogo, percorremos brevemente os cinco romances em estudo,

¹⁸⁰ Mikhail Bakhtin, *op. cit.*, p. 79.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 238.

¹⁸² Jorge Deserto, «Inveja e Emulação em Aristófanes», in Belmiro Fernandes Pereira e Jorge Deserto (orgs.), *Symbolon II, Inveja e Emulação*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010, p. 31.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 33.

atentando, macroestruturalmente, nas dicotomias que os atravessam e nos mecanismos que regem a ativação do modo cômico.

Demos, portanto, início ao jogo. Uma outra forma, afinal, de dizer espetáculo.

1. O xadrez narrativo: manual de invenções

Nos romances de António Lobo Antunes, a narração assume frequentemente um caráter descontínuo e descentrado, mercê da construção polifônica. A polifonia pode ser aproximada da dinâmica do espetáculo teatral, na medida em que este «representa uma essência particularmente estruturada, sob o ponto de vista enunciativo, funcionando como um jogo de vozes que se conjugam de acordo com modelos combinatórios muito diversos»¹⁸⁴.

Integrando o “ciclo das epopeias”, tetralogia em que «Portugal emerge como personagem principal»¹⁸⁵, *Fado Alexandrino*, quinto romance do autor, assinala, com propriedade, o arranque da composição polifônica¹⁸⁶. Expressa em termos particularmente sintomáticos, recuperamos a descrição da arquitetura romanesca levada a cabo por João de Melo, em recensão à obra:

A perspetiva escolhida é, se assim se pode dizer, a do tabuleiro de xadrez cujas peças maiores são constituídas por um grupo de ex-militares que se reúnem num jantar com o ex-comandante dum Batalhão expedicionário em Moçambique e à mesa procedem ao exercício duma memória de 10 anos sobre si mesmos e sobre o Portugal de «antes», «durante» e «após» Abril. E são peças secundárias desse jogo vivencial as relações multi-multiplicadas dos 5 [...], com uma série de segundos-planos familiares, profissionais, sociais e outros»¹⁸⁷.

Estes militares foram deslocados para um cenário de guerra e, finda a comissão de serviço, regressaram a casa. Confrontam-se, então, com a impossibilidade de retomarem as suas vidas, pois nada ficou como tinham deixado: «reconstituiu dentro de si, como se

¹⁸⁴ José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo: Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*, ed. cit., p.183.

¹⁸⁵ *Explicação dos Pássaros* (1981), *Fado Alexandrino* (1983), *Auto dos Danados* (1985) e *As Naus* (1988) são os romances que integram esse «ciclo das epopeias», uma classificação proposta pelo próprio autor. Cf. «A confissão exuberante», entrevista a Rodrigues da Silva, in Ana Paula Arnaut, *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008, pp. 214-215.

Ana Paula Arnaut propõe no entanto que, a essa designação, se aponha o prefixo “contra”: «a adição justifica-se pelas subversões operadas em relação às características intrínsecas do género epopeia, não só as delineadas por Aristóteles na sua *Poética*, mas também as apontadas por Mikhaïl Bakhtine em *Esthétique et théorie du roman*». Cf. *António Lobo Antunes*, Lisboa, Edições 70, 2009, p. 21.

¹⁸⁶ Vide, a este respeito, Agripina Carriço Vieira, «Narratividade», in Maria Alzira Seixo (dir.), *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, vol. II, ed. cit., pp. 420-421.

¹⁸⁷ João de Melo, «Fado Alexandrino, de António Lobo Antunes», in *Colóquio/Letras*, n.º 82, Nov. 1984, p. 105.

arrumasse no lugar as peças de um jogo esquecido, a cidade deixada dois anos antes entre apitos de navio e marchas militares» (FA,13).

Pela diferenciação de patentes que exhibe – um tenente-coronel (comandante do batalhão), um oficial de transmissões, um alferes e um soldado –, este grupo constitui uma amostra suficientemente representativa para um “inquérito” sociológico ao país que neste romance se leva a cabo. Conduzido por uma quinta personagem, de perfil sombreado, faticamente designada por «meu capitão», o resultado desse processo conduzirá, não obstante a diversidade de personagens que nele respondem, a uma convergência de perspectivas na fixação de uma imagem do país, que corresponde ao balanço da própria Revolução de Abril: «Não houve revolução nenhuma, meu tenente, convença-se disso, insistia o soldado, à parte menos dinheiro e mais desordem que diferença se nota de 74 para cá?» (FA, 497). Daqui se pode extrair a dicotomia fundamental que enforma este romance: mudança vs permanência. E a descrição de uma longa sucessão de eventos, plena de reviravoltas, em que tudo se altera para tanta coisa ficar na mesma, consagra, afinal, uma estrutura recorrente do cómico.

No plano da composição, este romance assenta, desde logo, num conjunto de oposições, que importa discriminar: a partir do jantar de confraternização, que representa «uma situação diegética pontual e de duração temporal reduzida»¹⁸⁸, inscreve-se todo um itinerário rememorativo que resulta numa dilatação temporal muito considerável¹⁸⁹. Depois, esse é o único evento particular que vai propiciar a «sincronização de experiências diferenciadas»¹⁹⁰ e que há de permitir a oscilação da leitura do romance entre a escala individual e a coletiva. Por outro lado, *Fado Alexandrino* obedece a uma conformação farsesca, porque centrada no engano, que vai (des)velando o entrecruzar dos destinos das personagens dos diferentes núcleos. Assim descreve Cardoso Bernardes essa característica nuclear da farsa:

Se quisermos, porém, encontrar um elemento caracterizador do género, em termos puramente semânticos, teremos de convir que aquele que mais se ajusta a esse fim é o engano. De facto, graças a uma focalização centrada nos comportamentos, nos caracteres e nos valores – mais do que nas instituições que deles emanam – o engano subordina toda a acção e faz das personagens sujeitos, objectos ou comparsas desse mesmo processo. [...]

Assim entendida, a morfologia da farsa reduz-se essencialmente a uma “machine a rire” (Rey Flaud), ou seja, a um “mecanismo” de relações entre personagens e entre

¹⁸⁸ Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, ed. cit., p. 114.

¹⁸⁹ Ressalte-se a similitude desta situação diegética com a *Cena Trimalchionis*, no *Satyricon* de Petrónio. Ver *infra*, p. 182-186.

¹⁹⁰ Maria Alzira Seixo, «Fado Alexandrino», in *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, vol. I, ed. cit., p.116.

situações dramáticas centradas no cómico. E é justamente desse carácter de “forma vazia” que lhe advêm as suas enormes potencialidades satíricas¹⁹¹.

Dessa forma, em *Fado Alexandrino*, o jantar é um artifício, a circunstância aparentemente fortuita que vai caucionar um efeito de surpresa, num romance assente sobre uma mecânica do riso.

Apesar de ser «a entidade central a quem neste romance as personagens se dirigem»¹⁹², a figura do capitão, quase sempre imersa no silêncio e a quem nunca se atribui nome, representa como que uma interrogação instalada. Somente por interpelações que lhe são dirigidas ou pelas réplicas incorporadas no discurso de outras personagens, pode o leitor aperceber-se da sua presença. Este capitão constitui aquele elemento (in)visível apto a favorecer a inclusão do leitor no romance. A intermitência dos seus contornos leva a que, em tantos momentos, as personagens pareçam dirigir-se diretamente a nós, leitores.

Podemos dizer que *Fado Alexandrino* congrega todos os grandes ingredientes do repertório grotesco: parte de uma conversa de mesa, explora abundantemente o tema dos maridos traídos, cultiva a obscenidade e o calão, deixa-se conduzir pelas vontades alteradas e convulsões do álcool.

A embriaguez, sendo um dos mais antigos elementos ligados à comédia¹⁹³, percorrendo também amplamente o *Satyricon* de Petrónio, comunica ao romance de Lobo Antunes uma vincada desarticulação. A progressiva bebedeira dos militares, suscetível de sugerir também «o Portugal confuso e perdido na mudança sem rumo»¹⁹⁴, cria derivas ficcionais e mergulha mesmo, por vezes, as sequências narrativas em indeterminação, envolvendo-as no halo do indecível¹⁹⁵. Num dos raríssimos momentos em que se torna possível isolar a presença do capitão – encoberta, ainda assim, pela notação parentética – projeta-se uma panorâmica que devolve a imagem do caos instalado, um espetáculo

¹⁹¹ José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo: Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*, ed. cit., pp. 203-204.

¹⁹² Maria Alzira Seixo, «Capitão», in *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, vol. I, ed. cit., p. 371.

¹⁹³ Cf. C. H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts, 1964, p. 49: «Drunkness is a state denied to animals and gods, except for the rural companions of Dionysus. It is a basically human achievement, and a grotesque one, in that it combines ecstasy and brutishness, well illustrated by the dancing satyrs and sileni, with their goat feet, tails, and pointed ears. The Cyclops' drunkness confirms his connection with humanity as well as with comedy».

Recordemos, igualmente, na obra-prima de François Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*, as palavras do gigante Gargantua ao nascer: «A beber! A beber!».

¹⁹⁴ Maria Alzira Seixo, «Fado Alexandrino», in *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, vol. I, ed. cit., p.115.

¹⁹⁵ Para uma distinção e clarificação dos conceitos de indecibilidade e ambiguidade, vide Ana Paula Arnaut, «O todo e a(s) parte(s): o prazer do fragmento», in *Forma Breve/Revista Literária*, nº 4 (O fragmento), Universidade de Aveiro, 2006, p. 225.

lamentável, de desfecho previsível:

O meu capitão é supersticioso?, perguntou o soldado a inclinar-se sobre a mesa, roçando com a gravata feiíssima uma garrafa vazia. (Está bêbado, pensei eu, a porra destes jantares de batalhão é que acaba tudo grosso como pipos: quantos melros nas lonas não levei de automóvel para casa, a cantarem, a berrarem, a mijarem-se no banco de trás, efusivos, chatíssimos, insuportáveis?) (FA, 61)¹⁹⁶.

Desta forma, os acontecimentos históricos revisitados – ora como pano de fundo, ora como matéria efetiva de romance – deixam de se afigurar reais para soarem a duvidosos, abrindo-se uma porta para a desapiedada lucidez que preside ao cómico. E todas as contradições do tempo, que têm a revolução do 25 de abril de 1974 como epicentro, concorrem para essa mundividência.

De todos os militares, a personagem que mais sobressai pelas peripécias rocambolescas é o soldado Abílio que, no regresso a Lisboa, conta apenas com o tio Ilídio, que o acolhe e lhe dá emprego num negócio de mudanças. Na sintagmática narrativa, as «Mudanças Ilídio» constituem um dispositivo de mobilidade que permitirá ao soldado deslocar-se em múltiplas direções, aproximando-se das outras personagens do romance¹⁹⁷. Descrevendo curvas de prosperidade e de estagnação, esse negócio reflete, afinal, os revezes da sorte numa época de grande conturbação, política e social.

Quando a revolução do 25 de Abril eclode, o tumulto gerado e a incerteza que lança quanto ao futuro, ameaçam levar o tio Ilídio ao desespero. Mas esse estado de emergência rapidamente se dissolve quando a revolução se configura, afinal, como a oportunidade de «beber uns copos fora do domingo habitual» (FA, 237). Os seus previsíveis efeitos demolidores parecem abater-se, somente, sobre as peças de um jogo do dominó:

O tio engolia cálice após cálice, e como encomendava sempre aos pares o soldado metia também ao bucho aquele líquido transparente e grosso que acendia um doloroso pavio de estearina em cada ângulo das tripas [...]

Abram os pulmões, camaradas, anunciava o tio, tropeçando nas cadeiras, a incensar os clientes com o aparelho, abram os pulmões à primavera, alguém o empurrou, agastado, e o tio tombou de bruços numa mesa de dominó onde quatro velhinhos, chupados das carochas, que escondiam ciosamente as pedras da curiosidade míope uns dos outros, desataram a grasnar de indignação pelas gengivas sem dentes, o soldado, de pernas bambas, ajudou-o a levantar-se, remando no vácuo, e regressaram aos cálices, Viva a Democracia, Viva a Liberdade, uivou o senhor Ilídio num uivozinho chocho, os velhos tentavam em vão reconstituir o jogo praguejando um cuspo

¹⁹⁶ Ou, noutra passagem com sentido idêntico: «Estão grossos, pensei eu, estão irremediavelmente grossos e agora até ao fim da noite será o cabo dos trabalhos com estes tristes guerreiros envelhecidos» (FA, 201).

¹⁹⁷ Maria Alzira Seixo, «Soldado, Abílio» in *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, vol. I, ed. cit., p. 605.

incompreensível de obscenidades, o senhor Ilídio chamou o tasqueiro com o anzol do indicador, ordenou Tinto para todos em nome da Revolução [...] (FA, 237).

No fundo, quando está em causa um destino coletivo, foca-se a revolução por meio de uma perspetiva particular e até colateral. Essa é a força do riso que, ainda que esboce movimentos em direção ao universal, «is always pulled back by the gravitational influence of the particular, back to individuals and details. Comedy cannot universalize for long without falling over a heap of dung»¹⁹⁸. Dessa forma, estruturalmente submetido a um regime de rotatividade, o romance evidencia uma articulação «por vezes irresistivelmente divertida, em que personagens e caracteres convincentes, bem desenhados, vivem uma intriga de acontecimentos múltiplos e surpreendentes peripécias, de timbre trágico e cómico, do quotidiano banal ao sucesso mais insólito»¹⁹⁹.

Ainda que à distância de tantos séculos, a Comédia Antiga mostrou, sob os signos da fantasia e da utopia, grande arrojo na construção dos seus enredos. Uma breve mas esclarecedora visão de conjunto projetada por D. Konstan mostra bem a aventura criativa que Aristófanes foi capaz de empreender no palco de Dioniso:

In *Birds*, a character in search of a more harmonious country than Athens sets himself up as ruler over a city of birds. Even where realism is not violated so extravagantly, the comic heroes fasten upon and carry out wildly implausible schemes like establishing a private treaty with the enemy (Acharnians), or bringing the Peloponnesian War to an end by means of a sex strike engineered by women on both sides (Lysistrata). Bold actions; earthy humor; immediate social or political relevance; personal attacks on contemporary figures that break the dramatic illusion; choruses in the guise of animals such as wasps, birds and frogs, or dressed as clouds – all mark Old Comedy as an exuberant and satirical genre, rich in fantasy and spunk²⁰⁰.

Se, já em pleno século V a. C., a comédia aristofânica «seems free to shift around in time and space»²⁰¹, *As Naus*, sétimo romance de Lobo Antunes, publicado em 1988, comprovam exemplarmente a ideia de que «o tempo que não é nenhuma entidade metafísica, é apenas uma empresa de demolições» (TLC, 258). Com as velas da fantasia desfraldadas e de paródia ao leme, *As Naus* investem contra a História de Portugal.

Logo a partir dos primeiros parágrafos da obra, vai-se desenhando, para surpresa do

¹⁹⁸ Oliver Taplin, «Fifth-Century Tragedy and Comedy», in E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1996, p. 27.

¹⁹⁹ Maria Alzira Seixo, «Fado Alexandrino», in *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, vol. I, ed. cit., p.117.

²⁰⁰ D. Konstan, *Greek Comedy and Ideology*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 3-4.

²⁰¹ Oliver Taplin, art. cit., p. 13.

leitor, uma verdadeira «história às avessas»²⁰², na medida em que, derrogando o paradigma de sucessão cronológica a que os eventos históricos estão subordinados, a obra cruza o Portugal dos Descobrimentos com o Portugal da descolonização – o início e o fim da aventura imperial:

Em *As Naus*, de António Lobo Antunes, é explorada uma História nem necessariamente ucrónica, nem obrigatoriamente impossível. Trata-se de, ficcionalmente, apresentar uma História em curto-circuito – já que não se quebram as amarras com o real, mas se radicaliza a alternativa histórica. Esta alternativa residirá na releitura em colisão dos acontecimentos históricos. Ateia-se fogo ao grande anel histórico português e os pilares em cinza que restam apontam a fragilidade da estrutura histórica ortodoxa, como se desta ficção resultasse não toda a verdade, mas antes o teatro confortável que a memória colectiva ergueu²⁰³.

Dessa forma, à medida que se avança na leitura, as figuras de proa da Expansão Marítima Portuguesa – Vasco da Gama, Diogo Cão, Pedro Álvares Cabral, o rei D. Manuel I, Luís de Camões, que a cantou, entre outros – desfilam, nos capítulos da obra, numa condição histórica outra: a de recém-desembarcados das colónias portuguesas de África, após a revolução de Abril.

Trata-se de uma construção arrojada desenvolvendo uma interferência de séries que, mesmo fixada desde o início, reserva sempre uma tal margem de surpresa que não surge nunca naturalizada ao olhar do leitor. A tensão semelhança-dissimelhança faz-nos oscilar permanentemente entre dois contornos: o histórico e o anónimo, o coletivo e o individual.

O desígnio paródico é desde logo assumido por António Lobo Antunes. Assim, querendo contar a história dos retornados – homens e mulheres, mais que todos, deslocados – a ideia motriz desta obra seria a de fazer um retrato de Portugal, contando «a sequência lógica do Canto X de «Os Lusíadas», ou seja, o necessário decrescendo que, desglorificando, nos reconcilia e aproxima dos vultos que povoam a nossa memória escolar»²⁰⁴. Dois elementos nos parecem aqui fundamentais: por um lado, a assunção de um «decrescendo» anuncia o sentido descensional, rumo ao cómico; por outro, recorda-se que um dos traços mais antigos e característicos da comédia é justamente a paródia dos seus congéneres trágicos e épicos.

Se «deslocar» é o verbo que comanda a orientação deste capítulo importa também avaliar o impacto da anamorfose – processo que comunica uma visão distorcida da realidade

²⁰² Eduardo Lourenço, «Divagação em torno de António Lobo Antunes», in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, ed. cit., p. 353.

²⁰³ Joana Duarte Bernardes, «História e Memória na Ficção Post-modernista Portuguesa. *Os Cus de Judas e As Naus*, de António Lobo Antunes», in *Labirintos*. Revista Electrónica do Núcleo de Estudos Portugueses, 4, 2008, p. 14.

²⁰⁴ «António Lobo Antunes: 'As Naus é o meu melhor Livro'», entrevista a Luís Almeida Martins, in *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, ed. cit., p. 118.

– e que Maria Alzira Seixo destaca, na conformação desta declarada «antiepopéia»:

parte do processo de composição de *N* se alimenta de figurações anamórficas, uma vez que os heróis dos descobrimentos marítimos, tratados como personagens actuais do quotidiano anódino, sofrem, para além de uma central e decisiva descoincidência de inserção epocal (muito usada na ficção pós-moderna), de distorções na concepção da História, assim como de desfigurações no seu próprio comportamento, passando de heróis a seres comuns ou, pior, a entidades sem escrúpulos (Francisco Xavier que dirige uma casa de putas, Nuno Álvares Pereira que é o dono de um bar, ou Manoel de Sousa Sepúlveda que explora o negócio de «meninas» na zona do Intendente), em concepção afim da da visão carnavalesca baktiniana e da paródia²⁰⁵.

Falando ainda em paródia, não por acaso se utilizou, a respeito das personagens, o termo *desfile*. Com efeito, o modo como as personagens fazem a sua aparição e movimentação no romance sugere-nos a estrutura processional dos autos vicentinos, em particular, a da trilogia das barcas. Além da proximidade das referências titulares, não esqueçamos que Gil Vicente, referência maior do teatro português, faz a sua aparição em *As Naus*, corroborando esta aproximação: «e lá ia o ourives *Gil Vicente* a gesticular no meio de diabos e pastores» (*N*, 72)²⁰⁶. De resto, como se procurou fazer sobressair, o desfile é um dispositivo deveras recorrente na Comédia Antiga, particularmente visível em peças como *Acarnenses*, *Aves*, *Paz*, ou *Mulheres na Assembleia*.

Cada uma das personagens de *As Naus*, no papel de comum retornado de África, despojado de projetos e haveres, comparece num cais de (des)embarque e faz-se, inclusivamente, acompanhar por um símbolo caracterizador. Do vasto e indigente painel humano, isolamos Vasco da Gama, o capitão da armada das Índias, apresentado como «um reformado amante de biscoitos e suecas». Regendo-se pela «sorte dos trunfos», o símbolo caracterizador de Vasco da Gama é, precisamente, um «baralho da sueca» (*N*, 111). Ainda na viagem de regresso que faz de Angola para «Lixboa» no porão do navio, entre os balanços das ondas e os respetivos efeitos das náuseas, na companhia de Dom Miguel de Cervantes Saavedra e do «homem de nome Luís», joga insistentemente às cartas, em cima de um esquite, objeto que constitui, por sua vez, o símbolo caracterizador do seu “épico” parceiro de jogo:

puxavam o caixão e batiam trunfos lambidos no tampo de verniz, evitando tocar no crucifixo porque dá azar às vazas e altera as manilhas, e erguendo os sapatos de fivela sempre que os balanços do barco derramavam na sua direcção o vomitado dos vizinhos, que adquirira um palmo de altura e os obrigava, de meias ensopadas, a agarrarem-se às pegadas a fim de que o cadáver lhes não escapasse, à deriva num caldo

²⁰⁵ Maria Alzira Seixo, «Anamorfose», in *Dicionário de António Lobo Antunes*, ed. cit., vol. II, p. 37.

²⁰⁶ Ou ainda: «que o sentava à sua beira durante os autos e farsas do ourives Gil Vicente» (*AN*, 103).

em que flutuavam lavagantes, transportando consigo os valetes e os ases da partida decisiva (*N*, 20).

Por meio desta personagem pode também a narrativa lançar certa (con) fusão de sentidos, mediante um humorístico jogo de palavras em que se explora: a homofonia entre os termos «vaza», designando o conjunto das cartas recolhidas num lance, e «vasa», o fundo lodoso do mar; a polissemia da forma *partida*, enquanto jogo ou ato de partir; a polissemia do vocábulo «quina», ora entendido como carta de jogar ou como referência aos cinco escudos que figuram nas armas de Portugal. Há um saldo de aleatório que se recolhe desta operação, contaminando não apenas a (re)leitura dos acontecimentos da história pátria, mas refletindo-se na própria desordem narrativa. Caucionando a abertura ao inesperado, torna-se lícito esperar qualquer coisa deste romance.

No regresso à terra onde nasceu, Vila Franca de Xira, a personagem Vasco da Gama é acolhida, com parco entusiasmo, note-se, por um sobrinho. Pelas dificuldades de subsistência que enfrenta, Vasco da Gama adensa a fama de jogador inveterado – e dela tira proveito – constituindo um vasto património, cujo inventário é de matriz surrealista:

quarenta e oito horas era visto numa leitaria a depenar à sueca a imprevidência dos campinos. Ganhou dessa forma uma charrua, dezoito cavalos, uma manada de chocas, arreios desemparelhados, uma gramática berbere encadernada, um andar mobilado em canéas, vários lugares de sombra-sol para corridas à escolha e a própria ambulância dos bombeiros, conseguida por subscrição pública, ao derrotar na última vaza, por meio ponto, o chefe da corporação com uma quina mágica (*N*, 115-6).

Travado pelo rei D. Manoel, Vasco da Gama não chega a levar por diante «o plano medonho de se apoderar de Portugal morgadio a morgadio e cidade a cidade com a sorte dos trunfos» (*N*, 117). Mediante uma condecoração e a atribuição de uma habitação num bairro económico em Chelas – magra recompensa pelos serviços prestados à pátria – este «neptuno vetusto» vê o seu talento reduzido a mero passatempo: «e às quatro tombava numa poltrona do Estado, com um tabuleiro de xadrez nos joelhos, e batia-se, contra parceiros inventados, em biscoas solitárias de que anotava as peripécias homéricas numa agenda de dispenseiro» (*N*, 183).

Em relação aos romances que o precedem, *As Naus* apresentam «uma nota de humor e fantasia, de deformação divertida da realidade e dos acontecimentos, de brincadeira assumida no jogo das palavras com factos sérios, decisivos, e também muitas vezes trágicos

do conteúdo efabulativo»²⁰⁷. Partindo da desordem ritual do Entrudo para a transgressão da História oficial, a carnavalização da História, tão atentamente observada já, neste romance, por Michelle Giudicelli²⁰⁸, é particularmente virulenta e representativa da imagem do espetáculo desmanchado – aqui sintomaticamente apresentado como um «carnaval acabado» (N, 95) – que nos parece capital, na narrativa de António Lobo Antunes.

Já com *Tratado das Paixões da Alma*, romance publicado em 1980 e que sucede a *As Naus*, o xadrez narrativo, profundamente instabilizado por um predominante enfoque cinematográfico, parece apto a colocar identidades em xeque.

O modo como a paródia configura um mecanismo de base deste romance – desencadeado, desde logo, a partir da referência titular que retoma o ensaio de Descartes de 1649 – é assinalado por Fernando Mendonça, em recensão à obra:

No caso do romance de Lobo Antunes, assinalamos, além do exercício da paródia, o da sua sofisticada escrava, a carnavalização. Paródia e carnavalização interpenetram-se ali, porque os acontecimentos parodiados, transpostos de maneira ridícula ou grotesca, utilizam a linguagem paralela que materializa a degradação. Não são só as coisas que constituem a paródia, mas o modo como as coisas se constituem. E assim se vai da paródia à carnavalização. Exemplificando, a partir do título, pode-se dizer que as «paixões da alma», narradas no livro, se mostram fielmente especulares do seu modelo, mas o modo como se exercitam (ou descrevem) é exemplarmente caricatural. No traço caricatural se espelha, com justeza, a realidade do mundo circunstante²⁰⁹.

A imagem do caos irrompe a partir de um contexto formal, habitualmente rígido, hierarquizado e controlado. Decorre um interrogatório: um juiz de instrução interroga um prisioneiro mas, a páginas tantas, o datilógrafo responsável pelo registo dos autos lança o alerta para a desordem da situação discursiva instaurada pelo próprio romance: «- Para lhe ser franco, senhor, já nem sei quem pergunta e quem responde, é uma confusão completa, disse o dactilógrafo, embaraçado, a entregar ao cavalheiro um maço de fotocópias batidas à máquina» (TPA, 81). E junto do Cavalheiro da Brigada Especial, que tutela o caso, reitera o seu desnorte perante tamanha – e citamos – «salsada» (TPA, 83).

Este romance abre com a entrevista inicial do Secretário de Estado ao Juiz de Instrução – num registo de conversa “off the record”, reforçado pela sua dimensão prologal – que expõe

²⁰⁷ Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, ed. cit., p.167.

²⁰⁸ Cf. Michelle Giudicelli, «*As Naus* d’António Lobo Antunes et la carnavalisation de l’histoire»: Marie-Hélène Piwnik – *La littérature Portugaise. Regards sur deux fins de siècle (XIXe-XXe)*, Bordeaux, Mayson des Pays Ibériques, 1996.

²⁰⁹ Fernando Mendonça, «Recensão Crítica a ‘Tratado das Paixões da Alma’, in *Colóquio/Letras*, n.º 125/126, Jul. 1992, p. 296.

o argumento da obra, dando a sensação ao leitor de que está ter acesso a informação confidencial. Para se perceber o quão (dis)torcida aparece a justiça neste romance, a ponto de parecer ser essa a sua forma original, todas as coordenadas avançadas neste prólogo revestem particular importância.

Ao Juiz de Instrução cumpre conduzir o interrogatório de um preso político – elemento de uma perigosa organização terrorista, responsável por uma onda recente e particularmente violenta de atentados – mas que é, simplesmente, o seu melhor amigo de infância, o neto do antigo patrão. A isenção e imparcialidade que devem presidir ao exercício da justiça estão desde logo em causa. Ameaçados pelas paixões, Juiz e Homem (assim sintomaticamente designado), não conseguirão sustentar, por muito tempo, os papéis que lhes foram designados:

O Juiz interroga o Homem, na presença de um dactilógrafo, e o ambiente é marcado pela separação entre julgador e julgado, entre a autoridade judicial e o detido; ou entre paixões diversas que são, a princípio, as do ataque e as da defesa, que progressivamente se vão interpenetrando (o Juiz e o Homem passam a ser ambos atacantes e a tentarem defender-se também os dois, ora em conjunto, contra o corpo do sistema, ora cada um em relação ao outro) ²¹⁰.

E o inquérito converte-se numa revisitação ao passado, num vôo formidável através da infância – de que as cegonhas se tornam o símbolo maior – entre cumplicidades indissolúveis e mútua troca de acusações, onde avultam os crimes de que ambos foram comparsas: espiar as criadas da casa a tomar banho; roubar cigarros para os fumar às escondidas; armar aos pássaros.

A escrita antuniana consegue registar e gerir essa infinidade de movimentos, o texto revolve-se: por acelerações, desacelerações, antevisões, sobreimpressões, resultando em formas de articulação que inauguram ou sobrecarregam significados e potenciam a tessitura emocional do texto. Está aberto o caminho para a interferência de séries, já que a sintagmática narrativa, ao favorecer a proximidade de certos episódios ocorridos em distintos lapsos temporais, vai contaminando, também pelo riso, o significado de outros.

A gravidade das posições em que o presente os coloca, decorrente da inversão de papéis sociais que protagonizaram (o filho do caseiro ascende a juiz ao mesmo tempo que o neto do patrão se torna um criminoso), dada em contraponto com os caricatos episódios da infância, criam momentos de uma comicidade inexcedível, parecendo comprovar esta ideia: juiz e homem são, na realidade, crianças, a quem a vida terá distribuído disfarces de adultos:

²¹⁰ Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, ed. cit. p. 203.

– Vou contar-te uma coisa que ficas de boca aberta três dias, disse ele ao Juiz de Instrução que limpava os óculos com um paninho e o mirava, desprotegido das lentes, com a expressão nua e sofrida das crianças de província, sentadas na palha, aos domingos, entre barros de feira e lamúrias de leitões. Apesar das fumaças na relva, das correrias pela quinta e das indigestões de fruta verde nunca gostei de ti. [...]

– E eu, em paga, ofereço-te um segredo ainda mais secreto, disse ele a repor com cautela o metal da armação nas orelhas. Nem calculas o que gastei de banha a untar as escadas do poço, na esperança de te ver cair (TPA, 34).

Nessa medida estão, neste romance, criadas condições excepcionais para a figuração de um espetáculo carnavalesco e para a exploração do cómico de situação, significativamente considerado por Freud como «maximamente baseado no embaraço, no qual redescobrimos o desamparo infantil»²¹¹.

Não de forma inocente, as palavras do Secretário de Estado, querendo fazer passar a ideia de que tudo está sob controlo, abrem desde logo caminho à perspetivação da atividade bombista como uma brincadeira de crianças, um assunto que não é para levar demasiado a sério e que apenas necessita de ser travada porque “mais alguém se pode magoar”:

decidiu pôr-se termo a esta brincadeira macabra de metralhadoras e pistolas: que falem, que desfilem, que gritem, que recitem o Lénine em coro, que concorram às eleições mas que não matem. E é justamente para impedir idiotices perigosas que necessitamos da colaboração discreta do senhor doutor (TPA, 15).

Estas palavras projetam desde logo os factos para a esfera do puro jogo, amplificado, todavia, pelo espetáculo mediático em que a ação desta rede tem sido transformada: «[a] televisão e os jornais noticiam» (TPA, 12). Essa imagem infantil atravessará significativamente todo o romance, vertida num verdadeiro jogo do toca-e-foge, numa luta de índios e caubóis, que a Brigada e a rede bombista vão protagonizando. Esta visão obtém confirmação de ambos os lados: pesando os riscos que corre, afirma o juiz, a dada altura «Não admito que me joguem aos caubóis com a família» (TPA, 118); aquando do assassinato do Artista numa emboscada, apercebem-se os terroristas de que «vão ter de reinar aos caubóis com um parceiro a menos» (TPA, 237).

Aceite-se a provocação feita pela personagem Bernardino, o Cavaleiro da Brigada Especial de *Tratado das Paixões da Alma*, quando convida o Juiz de Instrução, e, com ele, o próprio leitor, a assistir ao «desenlace da comédia» (TPA, 379).

O final do romance coloca-nos perante o cerco e assassinato do Homem, personagem que, através de um hábil jogo de ocultação e desvelamento, se vem a saber chamar-se,

²¹¹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 255.

sintomaticamente, António Antunes²¹². Numa cena de violência extrema – mas de inegável comicidade – em que se cria equivocadamente a ideia de se estar num *set* de filmagens, a rodar um «filme de caubóis», o aparato policial, a perseguição, o cenário inverosímil de um lar de idosos, a própria encenação da polícia que planta falsos indícios para incriminar a rede bombista, assim como a presença do público, ou seja, de populares que entretanto se juntam a assistir, criam um espetáculo, a tal ponto consistente, que parece tornar-se indesmentível, dentro da própria ficção:

e o Serrano despejou-lhe o carregador plop plop plop plop plop no peito ao mesmo tempo que os inquilinos se interrogavam, curiosos, Como é que eles fazem para parecer sangue, como é que eles fazem para parecer autêntico? Isto não é cinema, isto não é a reinar, gritou o Juiz de Instrução para os pijamas que aplaudiam, estes cabrões andam a matar pessoas de verdade, e quando o comuna, vindo de uma cortina, se despenhou de olhos abertos sobre os cálices o prédio estalou de entusiasmo, o tenente da Índia pediu autorização ao chefe para o cumprimentar pela encenação perfeita, o Meretíssimo inclinou-se para o Homem a segurar-lhe a cara e a chamar Antunes, os condóminos, ao rubro, aplaudiram mais ainda, embevecidos com o desempenho dos artistas, de forma que me voltei para o técnico de som que não existia e para o operador de imagem invisível e disse Corta (*TPA*, 395).

Tavares, o operacional que assume, na intriga, a condução da operação de caça ao homem, bem como a da enunciação narrativa deste capítulo, parece deixar-se levar pelo rumo que os acontecimentos tomaram e corrobora a farsa, já no papel de realizador. Quando um dos populares se aproxima para o cumprimentar pela superprodução, remata, convictamente: «Garanto-lhe que o meu amigo não adivinha a quantidade de vezes que treinámos esta cena».

Desta forma, «como em muitas páginas de ALA, jocoso e burlesco conjugam-se com seriedade e tragédia»²¹³, constituindo um sistema de múltiplas oposições que, na sua ação combinada, acaba por edificar uma estrutura romanesca altamente complexa.

Desviemos, agora, o foco de análise para atentar no típico protagonista antuniano, exibindo, romance após romance, o perfil de um herói “que não dá cartas”.

Poneria, ou a capacidade um tanto inescrupulosa de reverter as coisas a seu favor, apesar de todas as oposições, é destacada por Cedric Whitman em *Aristophanes and the Comic Hero*, como a mais definidora característica do herói cómico aristofânico:

²¹² *TPA*, 182-3: «- Não me dá jeito nenhum tratá-lo por senhor Antunes, são tão impessoais, os apelidos, arrulhou a dona do lar pousando os dedos sobre os do Homem, fechados na maçaneta de louça. Como disse há bocado que era o seu primeiro nome? [...]»

- António, disse timidamente o Homem, pestanejando numa confidência envergonhada. Mas desde que os meus avós morreram que ninguém me chama desse modo. Fiquei Antunes, já me habituei ao apelido».

²¹³ Maria Alzira Seixo, «Tratado das Paixões da Alma», in *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, ed. cit., p. 178.

Poneria in modern Greek indicates not wickedness, but the ability to get the advantage of somebody or some situation by virtue of an unscrupulous, but thoroughly enjoyable exercise of craft. Its aim is simple – to come out on top; its methods are devious, and the more intricate, the more delightful²¹⁴.

Em todo o caso, defende o mesmo estudioso, seja trágico ou cómico, «the hero towers over life»²¹⁵.

Ora, o protagonista dos romances antunianos não cumpre tais requisitos. Trata-se de uma figura apagada, titubeante, apática, acabrunhada. Não parece exercer qualquer direito de preferência sobre a própria vida, deixando que os acontecimentos se imponham. Não se lhe conhecem atributos de nobreza, bravura ou mesmo de astúcia; arriscar é um verbo que não integra a gramática do seu carácter. A infância, obsessivamente recordada, representa o mundo do qual nunca saiu e a imagem que melhor lhe assenta é a de “uma criança a assobiar no escuro”²¹⁶.

Atentemos em Álvaro, o protagonista de *A Morte de Carlos Gardel*, romance que encerra a designada “Trilogia de Benfca”, composta ainda por *Tratado das Paixões da Alma* (1990) e *A Ordem Natural das Coisas* (1992). Se procurarmos traçar a genealogia deste “herói”, deparamo-nos com uma moldura de disfunção familiar. Abandonado pelo pai, foi criado por Joaquim, um avô desinteressado, afundando-se irremediavelmente no próprio desgosto de ter sido traído pela mulher, Ester; tal como recorda Álvaro, «durante os anos em que morei com ele o meu avô alinhou cartas na mesinha de jogo, num compartimento onde o ar estagnava nos reposteiros de veludo, cego para o que não fosse o cão ou o baralho» (*MCG*, 38). Esta personagem virá mesmo a morrer «estendido na mesa de jogo em cima de uma paciência inacabada» (*MCG*, 38), facto instigante, apelando à decifração de uma sequência ainda incompleta.

Também pelas relações amorosas Álvaro não consegue realizar-se, seja com Cláudia, a primeira mulher, ou com Raquel, com quem volta a casar-se. E nem com o filho, Nuno, consegue inverter o rumo dessa falência emocional. A ausência de um parceiro de jogo simboliza sempre essa intransitividade:

²¹⁴ C. H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, ed. cit., p. 30.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 56.

²¹⁶ Vide, a propósito, «Assobiar no Escuro», in *Segundo Livro de Crónicas*, ed. cit., pp. 129-132. Trata-se de uma imagem algo recorrente na obra de Lobo Antunes, significando a tentativa de disfarçar um certo desamparo existencial com uma manobra de diversão pueril e que apenas deixa mais exposta essa fraqueza, aos olhos de todos.

comprou-lhe um baralho de cartas e não jogava nunca, comprou-lhe um tabuleiro de damas e não mexia uma pedra, foi com o miúdo a uma matiné e adormeceu no intervalo, detestava o circo, detestava o Jardim Zoológico, detestava as bicicletas do Campo Grande, detestava a Feira popular, detestava museus, a única frase que dizia ao almoço, na pizaria do centro comercial, era

– Pega-me nesse garfo como deve ser (MCG, 142)²¹⁷.

A relação pai-filho, central neste e noutros romances antunianos, é marcada pela incomunicabilidade afetiva e Álvaro mostra-se incapaz de ajudar o filho, em processo de autodestruição que o levará à morte. A atmosfera geral do romance, dominada pela agonia de Nuno no hospital, é carregada; e à volta, nada se sublima, tudo remete para um horizonte rasteiro. Como sublinha António Guerreiro:

É assim o mundo onde as personagens vivem uma espécie de épica da indiferença. Nem o amor, nem a morte, nem o desejo, nem o afecto conseguem resgatar as coisas – e as pessoas – da acidentalidade e da insignificância. Ninguém neste romance consegue ser detentor de uma vida sua que se subtraia à «prosa do mundo», como chama Hegel a essa estrutura de contingências e puras relações funcionais²¹⁸.

Álvaro sente-se a desempenhar um número ridículo, vida fora, e sabe-se risível. Num desabafo que faz disparar a associação da sua imagem à de um palhaço, a desproporção da roupa projeta metaforicamente o desajuste existencial: «e eu ridículo no pijama enorme, eu que sempre me deitei em pijamas enormes» (MCG, 18). E essa perceção obtém confirmação por parte de outras personagens. Desta forma, para Ricardo, que põe «a mão à frente da boca para não se notar a troça», Álvaro, ex-marido de Cláudia, sua atual companheira, parece um «anhuca» (MCG, 141); Cláudia, ex-mulher, confirma: «e parecia um anhuca com a gravata demasiado larga a fugir do colarinho, parecia um anhuca com o nariz inchado e as farripas em desordem, o anhuca, de pijama de listras a escorregar dos ombros» (MCG, 141). Beatriz, prima de Raquel, corrobora, em termos similares, o retrato já traçado: «esse palhaço irresponsável e ainda por cima malcriado, a ouvir tangos, de auscultadores nas orelhas, sem falar a ninguém, um pateta que trabalha na publicidade» (MCG, 314-5). A polifonia gera, por conseguinte, um efeito de amplificação do riso: a gargalhada passa a ser do domínio público,

²¹⁷ Também em *Manual dos Inquisidores*, encontramos a mesma imagem a ilustrar a relação de João com o pai, Francisco:

«eu pequeno na sala com um jogo de cubos e o meu pai a pousar o jornal, a tirar a cebola do colete, a esticar o indicador na direcção da porta

- Arrumar imediatamente o jogo guardar a caixa no armário e pildra [...]

eu a segurar as lágrimas

- Só mais este jogo prometo, só mais cinco minutos pai» (MI, 48-49).

²¹⁸ António Guerreiro, «Crónica da Vida Vulgar [A Morte de Carlos Gardel]», in *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa, 1980-2010 - Cada um voa como quer*, ed. cit., p. 142.

a tragédia converte-se em espetáculo.

Deste perfil jocoso, decorre uma consequência fundamental, com reflexos ao nível da composição: a emergência de personagens laterais – por vezes mesmo alheias ao xadrez actancial da intriga romanesca – cujas vozes se lhe sobrepõem, em tantos momentos. A ausência de uma aura heróica do protagonista parece autorizar a narrativa a dispersar-se por outros caminhos, a gravitar em torno de outros pólos de atração. E se é do cómico que tratamos, também nós procuraremos essas figuras marginais ou acontecimentos deslocados, junto dos quais o riso encontra mais ampla repercussão.

António Lobo Antunes acusa a perceção, sobretudo a partir de *Auto dos Danados*, de que a trama dos seus romances «cresc[e] mais para os lados do que para a frente»²¹⁹. A lateralidade – termo cunhado por Maria Alzira Seixo – traduz um processo que, amiúde, se reveste de implicações cómicas, jogando, constantemente, com as expectativas do leitor, empenhado em seguir um determinado fio narrativo que se lhe apresenta, mas que sofre inesperadas e (in)justificadas inflexões. A atribuição do relato a personagens sem credenciais – que, não raro, parecem constituir uma ameaça à economia narrativa, brindando-nos com pormenores banais do seu próprio quotidiano e fazendo pouco caso dos eventos cruciais da intriga que, supostamente, terão sido chamadas a relatar – provocam, naturalmente, o riso. Parece que o romance surge, de repente, desgovernado; são alteradas, sem pré-aviso, as regras do jogo. Desencadeando «tipos de composição narrativa sinuosa, quer nos conteúdos (semântica) quer nos sentidos direccionais (sintaxe narrativa)»²²⁰, a construção lateral acrescenta, inevitavelmente, desordem, a um sempre intrincado xadrez narrativo.

Regressemos a Álvaro. A apatia do protagonista só é quebrada numa circunstância: quando este ouve, no gira-discos, os tangos do argentino Carlos Gardel, numa espécie de «compensação emocional»²²¹. Mas o que parece ser apenas um estranho hábito vai progressivamente assumindo os contornos de uma patologia, definida como «a mania dos tangos» (*MCG*, 156), suscetível de causar estados de alienação profunda. Como atesta Margarida, personagem lateral:

quando ia a vossa casa começava a ouvi-los em Carnide, mais alto do que o megafone de um circo no Bombarral ou no Alfeite, a mim os tangos, não há nada a fazer, dão-me urticária, os compassos, a música, a tragédia, não tínhamos saído do

²¹⁹ «António Lobo Antunes: ‘Quis escrever um romance policial’», entrevista a Luís Almeida Martins, in *Entrevistas com António Lobo Antunes.1979-2007. Confissões do Trapeiro*, ed. cit., p. 173.

²²⁰ Maria Alzira Seixo, «Lateralidade», in *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, ed. cit., p. 338.

²²¹ *Idem*, *Os Romances de António Lobo Antunes*, ed. cit., p. 271.

carro e já o meu ex se queria ir embora, de mão na alavanca das mudanças para engrenar a marcha atrás

- A sanfona dá-me cabo do juízo, como é que a Cláudia aguenta aquilo e o Álvaro sem dar por nós delirante com a música, era preciso sacudi-lo e ele, a desligar o aparelho, com uma expressão de quem chegou do Pólo Sul
- Desculpem (MCG, 157).

Esta fixação ganha volume expressivo, ainda pela voz de Margarida, no momento em que, recuando trinta anos, descreve a Revolução dos Cravos. Alheia ao significado do momento histórico que então vivia, esta divorciada chegou a temer que o 25 de Abril de 1974 representasse a consumação de uma tragédia amplificada, cujo prenúncio conhecia bem:

uma agitação de lota ou de mercado, tantas espingardas, tantos camiões, tantos tanques, tantos jipes, unimogues, correrias, pistolas, hinos, gente que nos empurrava, nos espremia, nos puxava a roupa [...] o Álvaro de repente, a cara dele, os óculos, a pular entre milhares de pulos, a acenar-me entre milhares de acenos, se calhar os altifalantes vão dar um tango de Gardel, pensei aterrada, se calhar os blindados vão desatar a vomitar músicos argentinos de camisa de folhos e lacinhos, Mi Buenos Aires Querido, Mano a Mano, Volver, Mi Buenos Aires Querido, Mano a Mano, Volver, Mi Buenos Aires Querido, Mano a Mano, Volver, e eu em pânico para o meu ex que uma língua de gente arrastava para longe de mim

- Vamos embora, António, é o Gardel (MCG, 158).

Assumindo os contornos de uma verdadeira obsessão, Álvaro julga reconhecer em Albino Seixas – um artista decadente que canta e dança tangos em boîtes, sob o pseudónimo artístico de «o Gardel português» – o autêntico cantor argentino, falecido num desastre de avião. O duplo – enquanto agente da substituição – fará ativar, prolificamente, o modo cómico.

Numa noite em que Raquel, também ela «sozinha com um baralho para as paciências de cartas» (MCG, 308), se mantém acordada à espera de Álvaro, cujas noitadas lhe inspiram suspeitas, o extraordinário acontece:

e só compreendi que não havia outra mulher quando o Álvaro, que me deixou toda a noite a esperar em vão pelo ruído de uma chave na porta, apareceu na Avenida Afonso III, de nariz inchado de vodka, tangendo um velho de smoking no fio e sapatos de verniz estalado, com as bochechas pintadas de cor-de-rosa e a boca de um escarlate intenso, a justificar-se embaraçado

- Foi o seu marido que insistiu, madame, foi o seu marido que insistiu
- E o Álvaro, pressuroso, a oferecer-lhe a poltrona, a oferecer-lhe uma almofada para os rins, a oferecer-lhe a escalfeta, a mostrar-lhe a colecção de discos e cassetes de tangos e a empilhar-lha no colo
- Eu não dizia, eu não dizia, ora aí tem
- O Álvaro a desencantar álbuns de recortes, jornais antigos, fotografias [...]

– Viu-me dançar um tango na boíte e meteu-se-lhe na cabeça que sou o Carlos Gardel, madame, o que lhe hei de fazer? (MCG, 309-310).

Palhaço, Álvaro, Carlos Gardel/Albino Seixas, todos estes termos podem permutar entre si; esta expressiva (con) fusão serve de suporte a momentos de grande hilaridade no romance.

Dividido em cinco partes, cujos títulos correspondem a nomes de tangos de Carlos Gardel – «por una cabeza», «milonga sentimental», «lejana terra mia», «el dia que me quieras»; «melodia de arrabal» – lemos *A Morte de Carlos Gardel* como se ouvíssemos um disco. Numa obra onde abunda a «duplicação das situações»²²², bem se pode dizer, apesar do prosaísmo da expressão, “vira o disco e toca o mesmo”.

Décimo primeiro romance de António Lobo Antunes, também *O Manual dos Inquisidores* se apresenta amplamente conformado pelo processo da repetição. Faz-nos assistir à queda de uma poderosa e influente família burguesa, ligada ao regime salazarista, através da tirânica figura do patriarca, Francisco. Essa desagregação e decadência – suscetíveis de serem aferidas, também, a partir da ruína da casa de família, a quinta de Palmela – surgem como resultado da ação conjugada de dois fatores: um, interno, consubstanciado nas disfuncionalidades que já corroíam as relações familiares; o outro, externo, prende-se com os efeitos provocados pela revolução do 25 de Abril. Trata-se, por conseguinte, de uma moldura efabulativa recorrente na ficção romanesca do autor, como o atestam *Explicação dos Pássaros*, *Fado Alexandrino* (através da família dos sogros do alferes) e que apresenta, sobretudo, muitas semelhanças com *Auto dos Danados*.

Desse núcleo familiar, o binómio pai-filho é importado para primeiro plano²²³. Avaliando as relações de contiguidade entre este romance e *A Morte de Carlos Gardel*, imediatamente anterior, constata Maria Alzira Seixo:

As relações pai-filho configuram, pois, um modelo semântico peculiar nos livros de Lobo Antunes, diferenciado e quase sempre instabilizado, e neste sentido as semelhanças com *A Morte de Carlos Gardel* são acentuadas, excepto na medida em que neste é o pai que assiste ao aniquilamento do filho e, em *Manual dos Inquisidores*, vai ser o contrário que se passa²²⁴.

O romance acha-se dividido em cinco «relatos», regidos por subtítulos em notação

²²² *Ibidem*, p. 266.

²²³ De registar que a dupla pai/filho tem uma larga tradição cómica, não apenas em Aristófanes, com *Celebrantes do Banquete*, *Nuvens* ou *Vespas*, mas também na própria comédia latina, designadamente com *Os Adelfos* de Terêncio.

²²⁴ *Ibidem*, p. 283.

parentética: «(Qualquer Palhaço Que Voe Como Um Pássaro Desconhecido)», «(A Malícia dos Objetos Inanimados)», «(Da Existência dos Anjos)», «(Os Dois Sapatos Descalços No Êxtase)», «(Pássaros Quase Mortais da Alma)». Pela sua formulação inusitada, quase onírica, esses subtítulos tornam instável uma organização formal que se apresenta rigorosamente compartimentada. Cada uma dessas cinco partes se divide, por sua vez, em duas outras referenciadas, alternadamente, como «Relato» e «Comentário»; o binarismo é estrutural e estruturante.

Consignada na referência titular, este romance apresenta-se dominado por uma estrutura de inquérito, comum a tantos outros romances, como já fizemos ressaltar. Remetendo para a Inquisição mas tratando da ditadura salazarista, o plural assume e alerta para uma similitude de elos na cadeia histórica.

Verifica-se, por conseguinte, a intervenção total de dezanove personagens no relato desta história; assente, fica apenas a dificuldade em fixar os factos narrados, segundo qualquer possibilidade estável ou consistente. Esta fragmentação, obscurecendo a figura do narrador, acaba por acolher a presença do leitor, determinando-lhe um lugar, a um tempo privilegiado e forçoso. Digamos que a presença de um se torna tão mais visível, quanto a do outro se oculta:

Contudo, encontramos-nos com um narrador mudo, eclipsado – de propósito – pelas vozes dos protagonistas da história. Ocorre que o silêncio premeditado do escritor-narrador permite ao leitor situar-se no lugar que o primeiro ocupa. Deste modo, o receptor apresenta-se, por um lado, como o destinatário do romance no seu conjunto, mas também das narrações de cada personagem individualmente consideradas. Afinal, ele é o espaço de confluência da multiplicidade de pontos de vista²²⁵.

Eduardo Prado Coelho consagra especial atenção ao ritmo deste romance, em termos que o aproximam da linguagem cinematográfica e acentuando, dessa forma, certa conformação espetacular:

O ritmo que António Lobo Antunes imprime ao romance tem ainda outras consequências: ele produz um efeito de “ralenti”. Essa espécie de decomposição obsessiva das imagens em que os gestos se arrastam na monotonia martelada das repetições agrava a crueldade dos factos narrados. Como uma novela de Kafka, imprimem-se na própria pele dos condenados. O que se intensifica através de outras técnicas que Lobo Antunes utiliza. Em primeiro lugar, não há praticamente diálogos, mas inserção de frases que se transformam no emblema suplicante de cada

²²⁵ Felipe Cammaert, «O leitor da memória: o papel do leitor em *O Manual dos Inquisidores*», in *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, ed. cit., p. 306.

personagem: é o refrão que marca cada uma delas, código secreto e murmurado do seu desamparo, marca de apelo e perdição²²⁶.

Esse ritmo em câmara lenta, trabalho notável da técnica e estilística antunianas, não deixa, ainda, de exprimir ressonâncias de um acontecimento nuclear, depois do qual nos chegam todos os acontecimentos narrados: a trombose de Francisco. Mas a espessura que evidencia liga-se, ainda, à memória do trauma, aos acontecimentos que regressam continuamente, por mais que se queiram esquecer.

São inúmeros os retratos de Francisco plasmados no romance, de contornos acentuadamente caricaturais. Em consonância com o foco de análise definido, centramo-nos num momento, anterior ao “golpe fatal” da revolução, mas em que Francisco, já desinvestido do seu poder, pela substituição de Salazar por Marcelo Caetano, joga xadrez com Martins, personagem lateral, primo da viúva do farmacêutico, e narrador do primeiro *comentário* do quinto *relato*. Francisco é então a imagem de um “rei” destronado, incapaz de se dar por vencido:

e o velhote para mim, a franzir-se para o tabuleiro de xadrez e a avançar um peão ao acaso
– É a tua vez de jogar ou é a minha?
o velhote, sem esperar pela resposta, a retirar a minha dama do tabuleiro apesar de eu não mover qualquer peça e a anunciar num risinho apiedado
– Perdeste
quando lhe faltavam cavalos, torres, bispos, quando eu o tinha cercado e lhe ganhava, me bastava qualquer movimento de nada de um peãozinho qualquer para vencer a partida, o velhote magnânimo [...]
a recolocar as pedras, jogando duas ao mesmo tempo sem que eu me atrevesse a protestar
– Dou-te a desforra Martins (*MI*, 360).

Para além dos efeitos conquistados através da repetição, *Manual dos Inquisidores* interessa-nos sobremaneira enquanto concretização de um mecanismo de inversão. O boçal ministro de Salazar, exercendo violência indiscriminada sobre todos, será sujeito, ao longo de cerca de quatrocentas páginas, a um processo de carnavalização que o leva a ser escarneado. Além dos revezes políticos que fazem abalar a sua posição, a depreciação desta figura dá-se por uma espécie de acesso à história da vida privada, marcada, indelevelmente, por uma situação vexatória: a infidelidade da mulher, Isabel, que foge com Pedro, um banqueiro e figura forte, também, do regime. Essa sim configura a verdadeira tragédia pessoal do ministro.

²²⁶ Eduardo Prado Coelho, «O Mistério das Janelas Acesas [*O Manual dos Inquisidores*]», in *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa, 1980-2010 - Cada um voa como quer*, ed. cit., p. 157.

No terreno do cômico, como alerta Bakhtin, o marido traído desempenha o papel de rei destronado²²⁷ e o símbolo que o identifica – os cornos – funciona, simbolicamente, como a reversão da coroa²²⁸.

A ausência, nunca ultrapassada, de Isabel, vem a ser temporariamente suprida no momento em que Francisco julga descobrir em Milá, uma jovem suburbana de comportamentos promíscuos, uma projeção de Isabel: «- Fazes-me lembrar uma pessoa que conheci há muitos anos, Milá» (*MI*, 284).

Tal como Carlos Gardel/Albino Seixas para Álvaro, Milá representa uma espécie de peça de substituição, que ativa essa lógica de inusitadas permutas, regendo o jogo cômico. Não por acaso, esta jovem é a lojista de uma retrosaria da Praça do Chile que passa o dia a «aviar botões e cetinetas» (*MI*, 301), remetendo para os botões que, como procurámos evidenciar, tendem a ocupar o lugar de certas peças num tabuleiro de xadrez, quando está em causa a ativação de um modo cômico.

Na sequência do cortejamento de Milá pelo ministro, o riso alastra. A mãe, Dona Dores, e as clientes da retrosaria constituem o público que assiste, a partir dos melhores lugares, a esse episódio sinistro, rodado em câmara lenta. Na primeira avaliação que faz de Francisco, além do cômico de linguagem que se cristalizará em refrão, ressalta o desfasamento entre a imagem oficial do ministro de Salazar e a de um vulgar e serôdio pretendente:

o cavalheiro de idade no estabelecimento, de chapéu e cigarrilha e botas de carneira, a estalar os suspensórios com um nardo na mão, direitinho à caixa que tilintava trocos piscando as pálpebras inchadas

– Milá

uma suspensão de espanto, uma pausa de séculos, o ponteiro dos segundos do relógio da loja parado entre dois traços, a cara da minha mãe sem entender, a cara da minha mãe numa estranheza zangada, a cara da minha mãe a entender, as feições a moverem-se cada qual para o seu lado numa desarrumação contraditória de reflexo na água

– Que cavalgadura me arranjaste agora, Milá? (*MI*, 283)²²⁹

Depois de o ministro manifestar o seu interesse, e de Dona Dores se aperceber de quem realmente se trata, instiga a filha a segurar o «ginja»; mãe e filha são então instaladas – ou, mais exatamente deslocadas – para um condomínio luxuoso na Rua Castilho, que servirá de

²²⁷ Mikhail Bakhtin, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, ed. cit., p. 216.

²²⁸ *Ibidem*, p. 219.

²²⁹ Eis outro hilare refrão de Dona Dores: «Lindo serviço sim senhor lindo serviço depois de todas as calças do bairro só te faltava um desgraçado mais xexé que o desgraçado do teu pai só te faltava um inválido, Milá» (*MI*, 276).

cenário a deliciosos episódios de sátira social²³⁰.

Mas a obsessão doentia de Francisco, que o leva a querer operar a completa sobreposição da imagem de Isabel à de Milá, faz com que se caminhe rumo à irrisão. O sofrimento amoroso de Francisco passa completamente ao lado da descontração da lojista, que apenas procura satisfazer a tara do seu amante decrépito, dispondo-se com prontidão a envergar uma «quinquilharia de Carnaval» (MI, 306):

– Lembras-me tanto uma pessoa que conheci há séculos Milá
uma pessoa que podia ser a mãe ou a esposa ou a filha ou a amante não interessa, o senhor ministro que me apareceu de saco de plástico com um vestido antigo como a gente encontra nos retratos das nossas tias em novas ou nas cantoras de setenta e oito rotações, o senhor ministro todo circunlóquios, todo gaguezes, todo voltinhas, e eu a dizer por ele, primeiro porque para mim era igual ao litro mascarar-me ou não e segundo porque quanto mais depressa se começa uma chatice mais depressa se acaba
– É para eu pôr não é?
que me apareceu com um cinto e uma malinha e uns sapatos de crocodilo roídos pelo caruncho e pela traça e eu desequilibrando-me naquelas andas tortas
– É para eu calçar não é?
e colares exagerados, brincos de opereta, perfumes bafientos, um estojozinho de ruge empedernido, um baton quase roxo de palhaço, anéis de avó de ouro estreitado pela lixa dos dedos, o senhor ministro quis que eu platinasse as madeixas e as arranjasse como as marquesas dos quadros, quis-me com meias laceradas de malhas, de corpete de espigões de baleia que me sufocava o peito, de sombrinha esburacada de cabo de prata, eu passeando de um lado para o outro na sala nos atavios de entrudo e o senhor ministro, feliz, a cobrir-me as mãos com um par de luvas de renda
– Isabel
A minha mãe no umbral
– Virgem Santíssima (MI, 304).

Recuperando uma tese de David Hume, Gilles Deleuze sugere que o paradoxo da repetição parece residir no facto de que, nada se alterando no objeto ou elemento que se repete, acaba por desencadear-se uma mudança ou algo novo no espírito que a contempla²³¹. Tal parece ser o efeito produzido no espírito do leitor de *O Manual dos Inquisidores*, que melhor parece recortar a realidade, a partir dos seus duplos:

Em suma, a repetição é simbólica na sua essência; o símbolo, o simulacro, é a letra da própria repetição. Pelo disfarce e pela ordem do símbolo, a diferença é compreendida na repetição. É por isso que as variantes não vêm de fora, não exprimem um compromisso secundário entre uma instância recalcante e uma instância recalçada, e não devem ser compreendidas a partir das formas ainda negativas da oposição, da conversão ou da inversão. As variantes exprimem antes de mais mecanismos diferenciais que são da essência e da génese do que se repete²³².

²³⁰ Ver *infra*, pp. 122-123.

²³¹ Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, ed. cit., p. 141-2.

²³² *Ibidem*, p. 65.

Percorremos os cinco romances que constituem o *corpus* do nosso estudo. Embora diferentes, sobre o seu xadrez narrativo, atravessado pelos sentidos da desordem, há determinadas personagens de configuração grotesca que se deslocam, de forma desavisada mas constante, impondo a força do riso.

1.1. Peças-chave: as personagens disformes

Com o poder e o fascínio de mais de três séculos, o quadro *Las Meninas*, de Diego Velázquez, continua a desafiar interpretações. Aparentemente, retrata uma cena quotidiana da corte espanhola do século XVII, mas a inusitada multiplicação de ângulos que oferece, o jogo de olhares (in)visíveis que essa pintura instaura, onde o próprio pintor se inclui, retratando-se ao lado da obra em que trabalha, inscrevem-na como uma das mais ricas composições da História da Arte.

Quer pela poderosa ilusão de espetáculo que instaura²³³, quer pelas sinistras figuras que o povoam, este quadro exerceu grande fascínio sobre António Lobo Antunes como muito claramente atestam as suas *Cartas da Guerra*:

Os Homens e os cães, que por aqui são abundantes e esqueléticos como os galgos da insólita corte espanhola de Velasquez, cheia de freiras, de deformados físicos e de sombras inquietantes de espectros. Costumo pensar muitas vezes nesse estranho filho de português e nos seus fantasmas e anões, nos fundos negros habitados por alarmantes olhos invisíveis, na luz dos círios do Escurial (CG, 126)²³⁴.

Na tela de Velázquez, algumas figuras, pelos seus traços disformes, monstruosos até, retêm o nosso olhar, exercendo um forte poder de atração; não são retratadas como figuras desnaturalizadas, não são remetidas para um qualquer lugar marginal da tela; antes se encontram plenamente integradas na pompa da corte. Não obstante, a sua presença desencadeia certas turbulências que fazem alastrar vetores de desordem a todo o painel humano. Assim também as personagens disformes de Lobo Antunes que, embora hiperbólicas, exorbitantes, desconjuntadas, enfezadas, convivem no mesmo plano que as restantes, imprimindo, num contágio sem cerimónia, a força da sua presença corporal.

Do amplo cortejo de figuras grotescas que vemos desfilar nos romances, o anão

²³³ Cf. Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, Lisboa, Edições 70, 2014, p. 17.

²³⁴ Essa admiração pelo pintor espanhol é reiterada em várias passagens das entrevistas reunidas em Celso Filipe, *O que faria eu se estivesse no meu lugar? – 10 conversas de vida com António Lobo Antunes*, Planeta, 2017, p.164: «Os Velázquez: eu era lá capaz de apreciar aquela extraordinária maravilha! Então a pintura desse homem – o pintor dos pintores, como dizia Manet. Quando perguntaram a Dalí quem era, na opinião dele, o grande pintor, ele disse: Velázquez, sempre Velázquez».

Numa crónica mais recente, «O Novo Livro», o autor reitera essa admiração, em termos que sugerem uma aproximação do efeito que pretende obter com a sua obra: «Um dia levaram o escritor francês Gautier a ver as Meninas de Velázquez. Ficou que tempos a olhá-las até perguntar

- Mas onde está o quadro?

é isso que eu me pergunto ao olhar um livro meu:

- Onde está o livro?»

Cf. *Visão*, 26 de outubro de 2017, n.º 1286, p. 7.

destaca-se, claramente, pelo seu valor de repetição. Representando o corpo disforme, mirrado, raquítico, um aleijão humano, cumpre exemplarmente o princípio grotesco da violação das proporções naturais. Afinal, no universo grotesco, «a desproporção no miúdo sugere uma desarmonia universal»²³⁵.

No conjunto da obra antuniana, a filiação dos anões ao universo circense pode ser comprovada através do romance *Explicação dos Pássaros*. Pela voz de um cantor de ópera, Amílcar Esperança, em fase de decadência da sua carreira artística, escutamos a narração dos sucessos e desventuras da companhia internacional de circo em que trabalhara e da “diáspora” dos seus artistas. No seu estreito convívio, localizamos Santos, o anão com quem, aos domingos, jogava umas partidas de damas «a feijões» (EP, 193):

O anão, sempre de gravata, irrepreensível, de pele cor de celofane amarrotado, chegava a seguir ao almoço caminhando como um boneco de corda nos sapatinhos de verniz, de boquilha na boca, a esfregar uma na outra as mãos minúsculas, colocadas na extremidade de braços que mal lhe roçavam as narinas, e instalava-se numa cadeira, a balouçar as pernas, diante do tabuleiro de cartão. Ganhava a vida como porteiro num restaurante de Alfama porque os clientes apreciavam que aquele homúnculo disforme, mascarado de macaco de realejo, empurrasse para eles o guarda-vento da entrada, esganiçando-se num resmungo confuso de palavras.

– Isto é um país que não respeita os artistas – explicava o senhor Esperança num tom de desprezo ressentido, a colocar as pedras para a partida seguinte **e a avançar desde logo o botão do pijama que substituía uma rodela perdida**. – Veja o amigo, por exemplo, como nos tratam a nós (EP, 183-4) [Destacado nosso].

Uma vez mais – e já num romance anterior –, a substituição de uma das peças por um botão de pijama vem sinalizar o jogo cómico. Neste âmbito, o anão (a)firma-se, claramente, como uma peça-chave, apta a desencadear o riso.

Para além da desarmonia das suas formas, a caracterização de Santos põe em evidência a pele pregueada, a sua rigidez mecânica, a voz estridente, sublinhando o feio e o repulsivo. Mas o relato de Amílcar Esperança, que recupera toda a história, familiar, sentimental e profissional do anão, acaba por rebaixar, ainda mais, esta personagem. O ritmo acelerado, fruto do encadeamento de episódios repletos de peripécias (in)verosímeis, imprime tal desequilíbrio à narração que, às tantas, tudo se (con)funde. Já não se sabe o que impressiona mais: se as cabriolas dos números de circo com que se apresentavam em público, se as reviravoltas da vida real. Caídos os disfarces circenses dos «Gnomos Húngaros», a relação entre espetáculo e vida real aloja-se num espaço em que nenhum mecanismo intermediário pode assegurar a sua separação:

²³⁵ Anatol Rosenfeld, *Texto e Contexto I*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1996, p. 62.

[o] anão que possuía um número cómico só dele, com a mulher também anã e os três filhos anões, davam-se pontapés e bofetadas tremendas e as pessoas riam-se até mais não poder, talvez que se recorde Gnomos Húngaros, que era o pseudónimo artístico deles, fingiam de húngaros que é um povo asiático e até falavam uma língua inventada que ninguém percebia mas eram tão portugueses como o senhor ou eu, ou mesmo mais porque nasceram no Porto, o pai do Santos trabalhava de servente de pedreiro em Miramar, um homenzarrão que olhava com desprezo para o filho como para um cachorro enfezado que não cresceu [...] a mulher do Santos acabou por se fartar dos pontapés e de ser húngara e trocou-o por um bancário de Famalicão, sujeito magrinho que se apaixonava só por anãs e escondia roupa preta interior de senhora numa gaveta da repartição, o Santos continuou no circo mas largou a Hungria para passar a colombiano, amarravam-no a um alvo a que se jogavam setas e facas sem lhe acertarem nunca e ajudava nos intervalos os tipos que esticavam a corda para os equilibristas (*EP*, 187-188).

O anão representa então uma figura que surge como um prolongamento do circo, mas do qual se pode autonomizar, embora sempre evoque, de uma maneira ou de outra, referências ao espetáculo.

Será no sintomático espaço da pastelaria que adiante caracterizaremos com maior detalhe, que o alferes Jorge, de *Fado Alexandrino*, trava conhecimento com Adelaide, uma anã, «de braços e pernas microscópicos, com a cabeça gigantesca assente na quase inexistência do corpo, minúscula, feíssima, desagradável, disforme, mal vestida» (*FA*, 625). Depois de ter sido traído por Inês, sua ex-mulher, Adelaide é a única mulher com quem volta a envolver-se, crendo que não pode ser objeto de desejo de nenhum outro homem; nesse sentido, a ligação de Jorge a esta anã é sintoma da contração da sua própria capacidade de amar. A descrição desta personagem, programaticamente grotesca, evidencia contornos estranhos à anatomia e costumes humanos: os membros assimétricos, os trejeitos, as contorções do rosto, as notações visuais e olfativas, fortemente repugnantes. Mas o que este retrato torna ainda particularmente visível é uma espécie de princípio instável, um efeito transfigurador, de desnivelamento e recomposição constante das linhas do corpo:

Tinha a pele ocre engelhada, o cabelo quebradiço e baço, dedos tingidos de tabaco, a roupa pingava-lhe ao acaso dos ombros estreitíssimos, um dos sapatos afigurou-se ao alferes mais alto e complicado, com mais fivelas e tiras, do que o outro (Será manca?), o rosto torcia-se-lhe para cima num esgar de desconfiança, de perplexidade, de espanto (Café?, quer-me oferecer um café?), com o cuspo cristalizado, como um terceiro beijo, nos ângulos da boca. Cheirava a desinfetante e a suor e talvez nem um metro e dez medisse mas um metro, um metro e cinco quando muito, uma anã mesmo, meu capitão, uma criaturazita minúscula, uma miniatura esquisita (*FA*, 626).

A metamorfose é, com efeito, uma operação fundamental do universo grotesco, onde «tudo e todos estão em perpétuo movimento, longe de qualquer equilíbrio, eternidade ou

perfeição»²³⁶.

Tratada como uma aberração – representando, pela morfologia corporal, um desvio à natureza, mas também assumida como símbolo de uma tara ou conduta sexual desviante – Adelaide aciona referências ao espetáculo, logo que se instala o “circo mediático” em torno do assassinato de Celestino. Configurando uma espécie de julgamento de praça pública, a multiplicação de réplicas de diferentes personagens, aliadas às presumíveis transcrições das manchetes jornalísticas, sugerem como que um público ruidoso, apto à agressão, à chacota, à vaia. A matéria de facto – a morte de Celestino – sofre um silenciamento, certificando-se o interesse da comunicação social pela espetacularidade, por pormenores laterais e sórdidos, num achincalhamento que raia a gratuidade:

– Uma anã?, perguntou o inspector gordo à Mariana. Além de assassino, o seu pai sofre de alguma tara, menina?

O CRIMINOSO VIVE AMANCEBADO E NA MAIOR LUXÚRIA COM INFELIZ DEFICIENTE FÍSICA.

– Uma anã?, comentou desgostosamente a mãe abanando a cabeça, a guardar o tricot numa cestinha. A minha Carla a apresentar-lhe tantas amigas jeitosas e vejam lá os senhores com quem aquele camelo se foi logo espetar.

NÃO PERCA NO PRÓXIMO NÚMERO TUDO SOBRE O MONSTRO DO LARGO DE SANTA BÁRBARA.

– Uma anã, aqui para nós, não lembra ao diabo, Jorge, discordou o tenente-coronel a afagar o joelho do morto. Ainda se fosse corcunda vá que não vá. [...]

ESTARÁ O PAVOROSO GNOMO RELACIONADO COM O SINISTRO CASO DA RUA DA MÃE-D’ÁGUA? [...]

O ADVOGADO DA ANÃ PSEUDO-IMPLICADA NO CRIME ACUSA DE DIFAMAÇÃO A RÁDIO, A TELEVISÃO E OS JORNAIS, E DISTRIBUIU VIOLENTO COMUNICADO EM CONFERÊNCIA DE IMPRENSA (FA, 625).

Outras figurações do nanismo podem ainda ser projetadas sobre personagens comuns, sobretudo quando ao serviço de uma retórica de rebaixamento.

É o que acontece precisamente com o Juiz de Instrução, em *Tratado das Paixões da Alma*. Ao longo das páginas do romance, a designação de «Meretíssimo» acaba por resumir ironia quando, à suposta estatura e dignidade da sua posição social, se sucedem, numa aparente aleatoriedade, formas de tratamento como «anão», «pigmeu» ou «gnomo». Veja-se este sintomático episódio, narrado pela esposa Clotilde, em que se relatam os tempos de namoro e o modo como o Juiz de Instrução procurou conquistar o sogro, fazendo-se passar por alguém importante, ostentando uma mania das grandezas:

²³⁶ Albertino Gonçalves, «O delírio da disformidade: o corpo no imaginário grotesco», in *Comunicação e Sociedade*, vol. 4, Braga, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, 2002, p. 119.

Porém, ao tornar a Benfica já o meu pai se reconciliara com **o gnomo** e não apenas não se opunha ao namoro como o convidava de tempos a tempos para uma partida de damas lá em casa, principalmente na sequência de **o pigmeu** lhe garantir um emprego de gerente na companhia de seguros do avô, com direito a uma vivenda no Restelo, mordomo e três rainhas de beleza, com faixa e coroa na cabeça, como secretárias particulares, e **o anão**, que continuava a perder o cabelo e a emagrecer e usava agora óculos de míope, mas persistia nos seus andrajos de mendigo, deixava que ele o vencesse por medo aos aneurismas. O júbilo da vitória amaciava-lhe a severidade e consentia então, risonho do triunfo, **a guardar as pedras na caixa mais o botão de pijama que substituíra a que faltava**, que conversássemos na sala (TPA, 334) [Destacado nosso]²³⁷.

Com efeito, a esposa do Juiz de Instrução plasma um retrato do «Meretíssimo», que em nada o abona. Se «em termos figurativos, o corpo grotesco se apresenta como a antítese do cânone clássico»²³⁸, Clotilde não hesita ainda em apresentar «aquele gnomo prestável e raquítico» em contraponto com uma imagem de perfeição e harmonia clássicas, como é o discóbolo:

e aborrecia-me a ideia de que me vissem na companhia daquele gnomo prestável e raquítico que lambia a palhinha no final do refresco e cujo cabelo principiava a rarear no cocuruto e nas têmporas, descobrindo as cicatrizes de tinha da pele. De regresso a Marvila, com o juiz em botão a procurar as zonas mais elevadas do asfalto para diminuir uns centímetros a nossa diferença de alturas, eu fingia não sentir o seu braço desajeitado e aflito à roda da minha cintura, obrigava-o, depois de um aperto de mão casto, a pular do eléctrico nas imediações do Beato, e entrava no bairro sozinha, cumprimentando os lojistas, a sonhar-me escolhida pelo Magistrado Ideal, de espáduas tremendas e peito de discóbolo, que corria para mim de membros estendidos, nu sob a toga (TPA, 330).

Se as alterações de tamanho representam uma das mais recorrentes fórmulas da física grotesca²³⁹, importa igualmente indagar do outro extremo da escala: o gigante.

Consagrado pela imortal obra de Rabelais, Pantagruel, com o seu apetite voraz, com o seu ventre capaz de deglutir cidades inteiras, será porventura o exemplo mais flagrante. Também os universos extraordinários criados por Jonhatan Swift, em *As Viagens de Gulliver*, onde alternam pigmeus e gigantes, pode ilustrar profusamente esta dimensão. Mas, dado surpreendente, até nas epopeias homéricas podemos encontrar traços similares, como é o caso do gigante Polifemo da *Odisseia*. De facto, «most critics find more than a touch of comedy in the Cyclops episode of the Odyssey. [...] Polyphemus has a kind of Gargantuan charm»²⁴⁰.

²³⁷ Atente-se, ainda, no modo como a avó de Antunes se refere ao Juiz de Instrução: «- O pequeno do Óscar, pois, aquele gnomo encardido, magrinho, feíssimo, gemeu a avó indignada» (TPA, 318).

²³⁸ Albertino Gonçalves, art. cit., p. 126.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ C. H. Whitman, *op. cit.*, p. 48.

Ainda *O Ciclope*, de Eurípides, que constitui precisamente o único exemplo completo do drama satírico grego, se acha construído sob um mecanismo paródico que joga com o mesmo célebre canto IX da *Odisseia*, em que Ulisses e os seus companheiros se acham prisioneiros de Polifemo.

No universo antuniano, igualmente marcado pela disformidade física, *Manual dos Inquisidores* brinda-nos com uma personagem hilariante que integra, justificadamente, a galeria dos grotescos: Romeu.

Os traços mais marcantes desta personagem são, todos eles, extremos: uma estatura de gigante, um atraso mental muito notório e o tamanho impressionante do sexo. Por ser uma figura bizarra, encarado como um «anormal», a sua aparição sempre desencadeia reações, que tendem a impulsionar os acontecimentos rumo ao cómico: «os clientes da taberna a interromperem o dominó com piedade de mim» (*MI*, 241).

A profusão física e a disfunção intelectual de Romeu tornam-se visíveis a diferentes níveis, designadamente através da repetição de um padrão, qual circuito genético fechado, que a própria sintagmática narrativa se encarrega de expor:

o retrato do meu pai, pasmado, que toda a gente achava que eu saía a ele, de gravata na parede com o colarinho oculto pela gordura das bochechas, o relógio gesticulando ponteiros a estrebuchar de fúria no naperon, e a minha mãe

– Romeu cama

Um chaparro como o Januário

Eu também pasmado, também gordo, também grande, também de bochechas sobre o colarinho, sem saber o que fazer entre tios desgostosos, eu no degrau do quintal a somar oliveiras, quinze dezasseis dezassete dezoito, e a família da minha mãe estarrecida

Tal qual o Januário Virgem Santíssima (*MI*, 236-7).

Mas esta anomalia hereditária é só um indício de um diagnóstico mais vasto a que esta personagem dará corpo, de demência coletiva. Padecendo da «cisma das caravelas», Romeu acaba por prolongar a temática de *As Naus*; as suas “alucinações” mais se assemelham a excertos daquele romance e podem ser interpretadas como manifestações sintomatológicas de uma muito portuguesa “mania das grandezas”, ligada à dimensão imperial lusa e que desenvolveremos adiante, enquanto (tragi)comédia de costumes:

e se me virasse para o que ela chamava rio e não era rio, era mar, topava homens barbudos de gibão e carregarem sacos e tonéis, o rei numa cadeira de veludo espanejando calores com o leque de avestruz no centro de pajens e aias e astrólogos e catatuas e anões e cadelas, topava o conde de joelhos e trinta juntas de bois, mergulhadas na espuma quase até aos chifres, arrastando um canhão para bordo, as cabanas de pescadores, a forca, o povo descalço e a minha mãe que não queria que eu conversasse com raparigas ou que namorasse com medo (*MI*, 235).

Potenciando todos os efeitos de contraste, este gigante inocente vive num meio pequeno, Alcácer, com a mãe, viúva, que combate energicamente o delírio do filho, administrando-lhe compulsivamente um «remédio para tratar as caravelas» (MI, 235), que o deixa sem reação. D. Olga dá a Romeu o mesmo tratamento que a uma criança, protegendo-o, no possível, das situações potencialmente perigosas e da chacota dos outros. Fazendo uso da autoridade materna que lhe assiste, e apesar do corpo imenso do filho, assim intervém D. Olga num quartel, por ocasião da inspeção para a tropa, onde, munida da sua sombrinha, o acompanha, abrindo caminho por entre «dezenas e dezenas de rapazes nus» (MI, 241); ou quando, pela festa do Santo António, irrompe «de guarda-chuva no ar, a desancar o filho da dona Liberdade» (MI, 243), resgatando Romeu de uma «tourada» (MI, 257), engendrada pela rapaziada da terra. Festa popular, embriaguez, um foco de luz, um número cómico protagonizado por um “parvo” e pancadaria, todos os ingredientes se acham reunidos para suscitar o riso:

o dono da taberna que no Santo António me conduziu para longe dos foguetes, dos morteiros e das varas de estrelinhas, ordenou ao filho da dona Liberdade que me baixasse as calças e apontou-me a lanterna para mangarem comigo, os dois contemplando-me no entusiasmo do vinho

– Tens uma razão de viver que mete inveja Romeu

Eles a rirem-se às palmadas nos joelhos e eu no meio do pinhal [...] eu ora apoiado num pé ora apoiado no outro a rir-me com eles, a dar palmadas nos joelhos com eles, a divertir-me com eles que me ofereciam bagaço, me ofereciam cerveja (MI, 243).

A extensão polifónica de *Manual dos Inquisidores* permite ainda que tanto o retrato de Romeu, como este mesmo episódio, sejam recontados por Paula, sua colega de trabalho no gabinete do solicitador, onde aquele copia processos e desempenha pequenas tarefas próprias de um moço de recados. Dessa forma, o discurso depreciativo de Paula amplifica os traços disformes desta personagem, através de expressões como «o carão gigantesco» (MI, 251) ou pela comparação com «um urso a hibernar» (MI, 252), intensificando a caracterização hílare desta personagem. E quando a segunda descrição de um mesmo episódio parece não poder acrescentar nada mais, eis que Paula se “desmancha”, sugerindo o seu próprio envolvimento com Romeu, num comentário de natureza metaficcional: «os vadios da taberna que lhe enfiavam uma garrafa de bagaço nas mãos e lhe despiam as calças para ver sei lá o quê ou penso que não sei mas não tenho a certeza ou pronto está bem sei escreva no seu livro que sei e não merece a pena falar» (MI, 257).

A respeito de personagens grotescas, e com base na obra de E. T. A. Hoffmann, Wolfgang Kayser estabelece uma taxonomia de personagens, composta por três níveis. Se o

primeiro tipo de personagens descrito é reconhecível pela aparência (aspeto e movimentos), incluindo-se a fusão de elementos homem-animal, e o terceiro tipo corresponde aos «demoníacos», a meio dessa tabela encontram-se posicionados os artistas, figuras de surpreendente irrupção:

El segundo tipo de personaje grotesco lo componen los artistas. También ellos tienen una apariencia bizarra: estrana e incontrolable expresión facial y excéntricos movimientos. Todos ellos han contemplado la belleza sobrenatural y ahora, expuestos a su poder fatal, conjuran las fuerzas más hostiles. Todos ellos están amenazados por la locura ²⁴¹.

O músico, pela excentricidade da sua aparência conjugada com os movimentos frenéticos que executa (veja-se por exemplo, a notação imagística de um maestro «na sua epilepsia de movimentos» (*TPA*, 178)), é uma personagem cuja implantação na narrativa antuniana merece a nossa atenção.

Em *Tratado das Paixões da Alma*, encontramos uma personagem que congrega alguns destes traços. Começa por surgir com os contornos de um «fantasma» (*TPA*, 87), o misterioso habitante de uma vivenda abandonada, ao lado da casa de Benfca em que vivem os dois protagonistas. O primeiro elemento que anuncia esta personagem é o da dissonância: «os acordes errados de uma lição de violino a tactear na pauta» (*TPA*, 30); «o violino que repetia um compasso numa ondulação de insónia» (*TPA*, 88); «a ensaiar até ao infinito um compasso sem nexa» (*TPA*, 91). As variações são mínimas, mas a repetição acaba por imprimir duração a estas notas desgarradas, prolongando-as na imaginação do leitor e produzindo um efeito semelhante ao da banda sonora de um filme, acompanhando a sucessão das imagens.

Zé e Antunes, «a ameaçar o escuro com a tesoura e a poia», arriscam-se a explorar aquele espaço arrepiante para pôr fim ao mistério desse vulto desconhecido, a quem a cozinheira da casa leva refeições quentes. E é sob este pano de fundo, o de uma aventura de crianças supostamente inconsequente e divertida, que se vem a parodiar a anagnórise de uma tragédia. O violinista é um homem desfigurado, monstruoso (lembra Frankenstein, com a sua ampla cicatriz) mas cujo rosto se mostra, apesar de tudo, bem familiar:

Não tarda aparece-nos aí um lobisomem que nos come, gemeu o Magistrado a esbarrar num piano vertical, de castiçais de cobre [...] Estamos a aborrecer os finados, argumentou o Juiz baixinho, quase a soluçar de pânico [...]

o Juiz largou a tesoura e encostou-se ao piano, apavorado, e ao Homem bastou seguir o azimute do seu espanto para encontrar um sujeito de monóculo, de flanelas de cantor de tango, parado num degrau a mirá-los a ambos com um violino no punho.

²⁴¹ Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en Literatura e Pintura*, ed. cit., p. 179.

– Parecia que o haviam operado à cabeça ou isso assim, disse o Magistrado ao cavalheiro, a riscar com a unha do médio uma cicatriz, de têmpera a têmpera, na calva. Tinha uma costura na pele, era magríssimo, curvado, transparente, já velho, topava-se que se modificara imenso, mas o Homem lá descobriu semelhanças com o retrato do pai (*TPA*, 89-90).

A versão oficial de que os pais do Homem haviam falecido num desastre de automóvel cai por terra. Desta forma, o violinista é o rosto (e o som) de uma tragédia de família a mostrar-se, quando menos se espera. Simultaneamente, esta personagem será o elemento detonador de toda uma encenação familiar, sustentada pelos avós de Antunes. Com a maquilhagem a esborratar-se – ou a máscara a desfazer-se –, a avó apresenta-se como o principal rosto dessa farsa:

Seguiu-se um trote de criadas, a cozinheira, de frigideira suspensa, a perguntar aos guinchos O que é isto, o que é isto, algum mendigo que encontrou na rua? [...]

Imediatamente para o quarto, gritou a avó ao homem, exaltadíssima, durante três dias não vê televisão de castigo, uma lágrima descia-lhe no rouge da bochecha e as pernas fininhas tremiam, espere que o seu avô chegue logo à noite e vai ver como elas mordem, e foi então, explicou o Meretíssimo, que eu entendi que era de facto o pai dele que escondiam dos vizinhos por vergonha, um doente, um anormal, um aleijado depois do desastre em que lhe faleceu a mulher, um tonto, compreende, que não queriam mostrar, que não queriam que ninguém suspeitasse que continuava vivo, que ninguém soubesse que respirava ainda, e nessa noite o avô deu uma sova memorável ao Homem com a fivela do cinto, a jurar que o matava, derrubando candeeiros e papéis (*TPA*, 91).

O modo como se inscrevem as sucessivas referências a esta personagem vai fazendo oscilar os seus contornos, numa desrealização da forma humana. Entre «um fantasma que jantava cozido a tocar violino nos salões» (*TPA*, 87), fornecendo evidências de uma condição espectral, até «um pateta privado de raciocínio e de memória, de colete rasgado» (*TPA*, 91) que o aproxima de um acéfalo, equivalendo, na (de)composição grotesca, a um corpo sem cabeça.

Sendo, fundamentalmente, uma figura de ressonância trágica, a presença do homem do violino acaba por produzir vários acentos cómicos, ao longo da narração; sobretudo quando se prefigura a fuga de Antunes para Vigo, ideia que rapidamente resvala para o espetáculo circense:

–Decididamente, o seu amigo não regula dos miolos, agora quer convencer o maluco do violino a acompanhá-lo à Galiza, informou o cavalheiro, de pé junto à mesinha, tapando o bocal do telefone com a manga. [...]

– O doido, calcule, a tocar tangos em Vigo, mas que ideia tão parva, admirou-se o cavalheiro, ainda de pé, a pousar o aparelho e a coçar a bochecha com as unhas perplexas [...]

E o Meretíssimo imaginou o Homem a empurrar o pai, de pijama, a caminho da fronteira, a pedir boleia, de polegar espetado, nas estradas do norte, ladeadas de abetos e de palácios a desfalecer. Imaginou-os a almoçarem numa tabernazinha de Braga, esparvoados pelos carrilhões da Sé, a treparem a Viana e às mimosas que se debruçavam para as ondas, imaginou-os parlamentando com um passador reticente num morro à vista de Espanha, abrigados num pedaço de muro entre oliveiras e vitelos com o louco agarrado ao violino [...]

– Que brincadeira é esta, foda-se, estamos no circo, amigo? Cochichou o passador na orelha do Homem, se você não cala aquele palhaço meto-lhe o canivete no lombo (TPA, 345-6).

Num episódio relatado na *Iliada*, quando o coxo e disforme deus do fogo – Hefesto – se levanta para servir o néctar num banquete, «o riso inextinguível» (I, 600) dos deuses, incontrolado, propaga-se pelo Olimpo. Tal como a aparição de Hefesto desencadeia prontamente o riso, também as personagens disformes de Lobo Antunes atuam como um recurso eficaz ao serviço do cómico, uma vertigem suplementar camuflando a desesperada tragicidade da vida.

2. Portugal em escala menor: a (tragi)comédia de costumes

como se Portugal fosse um país
deixem-me rir
em que merecia a pena morar, com o sol a
colorir a pobreza e o mar por toda a parte

Alice, *O Manual dos Inquisidores*

o calendário na parede, o emblema na lapela,
Ó Portugal, se fosses só três sílabas
de plástico, que era mais barato

«Portugal», Alexandre O'Neill

O “ser português” é um mote conhecido, ecoando obsessivamente na nossa literatura, nas mais diversas épocas.

Grotesco, ironia, humor, sátira e paródia são estratégias combinadas, em diferentes graus, mas sempre mobilizadas para operar a desconstrução, quer da ideia de Portugal enquanto estereótipo cultural²⁴², quer da idiosincrasia do povo português.

Da omnipresença da sátira na expressão – e expansão – daquele mote, a ponto de com ele se (con)fundir, conclui Carlos Nogueira, mediante a extensiva e admirável análise que desenvolve das incidências da sátira na poesia lírica portuguesa:

a sátira é uma constante da poesia portuguesa porque é uma constante do ser português (e por certo da condição humana) e vem sugerir-nos que a essência dos portugueses, se existe não envolve apenas a melancolia, o sentimentalismo, o queixume, o saudosismo; a sátira, o pensamento e o sentimento satíricos, sinais de uma extroversão (in)controlável e de uma demanda profunda e contínua, são também elementos dessa construção teórica que é a identidade portuguesa²⁴³.

Mas afigura-se também impossível dissociar este tópico dos efeitos de choque da paródia e, concretamente, da paródia surrealista que investiu contra a imagem místico-nacionalista de Portugal:

²⁴² Originário da arte de impressão, designando os caracteres fixos que permitiam a reprodução, o termo estereótipo é aqui usado enquanto «imagens-colectivas ou imagens-de-marca próprias de uma sociedade caracterizada pela repetição». Cf. Cândido Martins, *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga, APPACDM Distrital de Braga, 1995, p. 169.

²⁴³ Carlos Nogueira, *A Sátira na Poesia Portuguesa*, ed. cit., p. 437.

Numa atitude profundamente anti-conservadora e recorrendo ao humor ou à invectiva satírica, o discurso parodístico dos surrealistas descreve-nos, amiúde, factos ou personagens grotescas, desconstruindo alguns dos mais tradicionais lugares-comuns ou ideias-feitas acerca da nossa cultura nacional ou da maneira de ser português – traços frequentemente encorajados e hiperbolizados pelo antigo regime²⁴⁴.

Particularmente suportados pelo Estado Novo, eis uma boa sùmula de traços constituintes dessa imagem estereotipada de Portugal, mas cuja sobrevivência, muito para lá da Revolução de Abril, se afigurou indesmentível:

Ainda hoje perduram algumas dessas ideias-feitas numa «*imagem idealizante de Portugal*», como lhe chama Eduardo Lourenço (1982:34): orgulhoso (e complexo) de um passado grandioso, Portugal é uma nação de brandos costumes, um lugar idílico e um verdadeiro éden à beira-mar plantado; um país de poetas, mas também de valorosos heróis. À imagem da sua Pátria, o português professa uma fé ilimitada na religião paternalista e milagreira; é amante do trabalho e da vida simples, e tudo numa forma mais ou menos passiva e resignada. Sentimentalmente sedutor, o homem macho português (marialva) não deixa nunca de ser ordeiro; é intimamente patriota, mas sempre tentado a achar que tudo o que é estrangeiro, é melhor; finalmente, é um homem respeitador da Ordem providencialmente estabelecida²⁴⁵.

A ter de extrair, da vasta obra romanesca do escritor, um excerto passível de configurar um manifesto do “ser português”, quer pelos componentes tradicionais que retoma, quer pelas sugestivas modulações que lhe imprime, a opção terá de recair sobre este desabafo de Alice, personagem de *O Manual dos Inquisidores*, em cujo nome ressoa, em modo paródico, um país que não será o das “maravilhas”:

se houvesse menos mar sempre tínhamos um bocadito de espaço para umas nabijas e umas couves, se houvesse menos mar plantávamos batatas e jantávamos, existindo nesta terra um Governo inteligente vendia logo a porcaria do mar e do calor aos suíços que são ricos ou aos ciganos que são espertos e arranjavam maneira de se livrar das ondas a retalho, vendia o mar aos suíços que se pelam por iodo e comprava uma postazinha de bacalhau do alto para a gente, a minha prima Alda que preferia a Cova da Piedade ao Paraíso

– Ai quem me dera em Almada quem me dera no Feijó Alice (*MI*, 212).

Num capítulo de pendor acentuadamente cómico, pleno de refrões, capazes de pôr a circular um poderoso fluxo de ressonâncias, este discurso de Alice funciona como um mosaico de referências a traços cristalizados do “ser português”. Trata-se de uma personagem que passou vinte e seis anos em África, que conheceu a miséria de um e de outro lados do oceano. O seu discurso tem por base uma gramática de pares dicotómicos, desdobrando-se

²⁴⁴ Cândido Martins, *op. cit.*, p. 169.

²⁴⁵ *Ibidem*.

sucessivamente a partir de uma oposição estruturante: terra e mar. Essa oposição, de determinante geográfica e fundamental na história da nação lusa, circunscreve afinal os limites entre os quais a própria condição portuguesa foi plasmada. Potenciada também n’*Os Lusíadas*²⁴⁶, dela deriva a caracterização ambivalente de um povo que Alexandre O’Neill condensará exemplarmente no poema «Zibaldione»: «povo marinheiro/ povo camponês/ um povo inteiro/ à espera de vez»²⁴⁷.

Na natureza dúplice dessa condição – a de ter de se adaptar tanto ao mar como à terra, num regime de intermitência – radicará a percepção de uma caracterização anfíbia das personagens, a que o grotesco, até pela sua marcada propensão metamórfica, dará expressão na obra antuniana²⁴⁸.

Na primeira parte deste capítulo, detivemo-nos, fundamentalmente, nos modos de construção dos romances em estudo. Mas, plenamente instalado no pós-25 de Abril e num cenário inamovível de «melancolias resignadas», torna-se possível assistir também, a partir do palco da ficção antuniana, a uma verdadeira (tragi)comédia de costumes, que procuraremos descrever seguidamente. A designação é híbrida e não se furta aos riscos. Ao cruzar dois géneros distintos – a comédia de costumes, centrada na crítica social e baseada em tipos, e a tragicomédia, que poderemos definir, genericamente, «como aquela que incita a reír a través de las lágrimas»²⁴⁹, alimenta-se uma certa margem de ambiguidade, mas que se nos afigura fundamental para dar conta desse pano de fundo constante de que também são feitos os romances antunianos. Dos termos em que trágico e cómico aqui convivem, sublinhamos, com Peter Berger, que a tragicomédia «no excluye lo trágico, no lo desafía, no lo subsume, sino que lo deja momentáneamente en suspenso»²⁵⁰.

²⁴⁶ Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Editorial do Ministério da Educação, 1989: «No mar tanta tormenta, e tanto dano,/ Tantas vezes a morte apercebida!/ Na terra tanta guerra, tanto engano/Tanta necessidade avorrecida» (I, 106).

²⁴⁷ Alexandre O’Neill, «Zibaldione» in *Poesias Completas*, introdução de Miguel Tamen, Assírio & Alvim, 2012, p. 141.

²⁴⁸ Atente-se, a título de exemplo, na caracterização da personagem Álvaro, de *A Morte de Carlos Gardel*: «le infelicíssimo com o consolo inútil das palavras cruzadas do jornal de sábado, batráquio, quatro letras, sapo» (p.157) ou «e uma órbita de crocodilo emergiu como um periscópio do jornal, não atente, não cortês, desinteressada, para mergulhar de novo sem ruído, salvo um ínfimo suspiro de água, das páginas» (p. 322).

²⁴⁹ Peter Berger, *Risa Redentora – La Dimensión Cómica de la Experiencia Humana*, Tradução de Mireia Boffil, Barcelona, Editorial Kairós, 1999, p. 197.

²⁵⁰ *Ibidem*.

2. 1. O mar domesticado

Indissociável da condição geo-histórica e da própria idiosincrasia portuguesas, o mar, via de ação épica, aboliu limites, rasgou horizontes, inspirou sonhos de grandeza, abrindo a Portugal a sua dimensão imperial²⁵¹. Com a Revolução de Abril e o consequente termo do império, Portugal fica novamente confinado ao exíguo espaço europeu donde partira. Para um país que se habituara a projetar-se à escala imperial e se vê confinado a «uma estreita faixa de litoral»²⁵², aprender a redimensionar-se seria uma urgência... sucessivamente adiada.

Numa reflexão apurada, Isabel Pires de Lima traduz muito claramente esse confronto e a crise identitária que varreu uma nação:

Não é impunemente que uma velha nação secular, senhora do último dos impérios coloniais, quer essa posse fosse vivida numa delirante atitude eufórica ou com uma dramática má-consciência, se vê subitamente reduzida à sua dimensão europeia. Cinco séculos de império, quarenta anos de mística imperialista em plena era de descolonizações, quinze anos de guerra colonial e no fim de tudo um retângulo a ocidente da Europa, na cauda do desenvolvimento económico e social, não podia deixar de gerar perplexidades, interrogações, medos... Quem somos nós?

Que destino é o nosso, agora que já não há mais mundos aonde levar europas, agora que o mar deixou de ser ultra-mar, agora que nós somos apenas nós? ²⁵³.

Quando a personagem Alice fala, no excerto em epígrafe, do «mar por toda a parte», está precisamente a sinalizar aquela que é uma referência obsessiva na cultura portuguesa, parodicamente denunciada pela narrativa antuniana. Mesmo quando não assumida como nuclear, a experiência da aventura marítima dos portugueses está sempre gravada no pano de fundo dos romances, (pres)ente-se nos interstícios do texto, comparecendo de formas, por vezes, bastante oblíquas.

Se o mar foi o caminho de todos os excessos, para Alice o mar está agora a mais, tornou-se num estorvo e há que libertar espaço. A sintomática expressão «plantávamos batatas

²⁵¹ Manuel dos Santos Alves, «Circum-navegando Os Maias», in *Eça e Os Maias*, Porto, Edições Asa, 1990, p.15: «A experiência dos descobrimentos constituiu para Eça de Queirós e para aquilo a que Eduardo Lourenço chamou o “criticismo patriótico” (1978: 27) de toda a geração de Setenta, o grande tema e o grande referente, manipulado ao serviço da crítica social e encarado, ora como um fiasco ou uma história trágico-marítima em que Portugal se teria para sempre afundado, ora como uma proeza de proporções épicas a funcionar como contraponto à degenerescência da sociedade oitocentista, ora como retórica pejorativa, sem conteúdo nem sinceridade».

²⁵² A essa mesma situação faz referência José Cardoso Pires num texto de humor e ironia corrosivos, já convocado no decurso deste estudo: «Lá Vai o Português», in *E Agora José?*, Mem Martins, Círculo de Leitores, 2003, p.14: «Repare-se que foi remetido pelos mares a uma estreita faixa de litoral (Lusitânia, assim chamada) e que se cravou nela com unhas e dentes, com amor, com desespero, ou lá o que é. Quer isto dizer que está preso à Europa pela ponta, pelo que sobra dela, para não se deixar devolver aos oceanos que descobriu, com muita honra».

²⁵³ Isabel Pires de Lima, «O regresso de D. Sebastião: narrativa e mito na narrativa portuguesa contemporânea», in *Literatura de Viagem: Narrativa, História, Mito*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997, p. 455.

e jantávamos», estabelece um jogo humorístico fértil com a forma popular «plantar batatas», numa prática proverbial muito cultivada pelos surrealistas²⁵⁴, mas reenvia-nos também para a imagem de um “jardim à beira-mar plantado”. Denunciando um horizonte de vida e de pensamento rasteiros, em sintonia com o sentido descensional associado ao cómico, este comentário reatualiza a dicotomia atrás explicitada para, nesse movimento pendular, colocar agora o pólo do lado da «terra».

Através da perspectiva desta personagem, os grandes problemas da nação são essencialmente resolúveis numa ótica de senso comum. E outras personagens, de outras obras, de outros autores, reincidem sistematicamente nesse delito, porque extraídas afinal do mesmo inverosímil universo português: «Um destino é, para o português, algo de aplicável ao seu quotidiano; um destino histórico não é nada», ouve-se, por exemplo, na *Crónica do Cruzado Osb*, de Agustina Bessa Luís²⁵⁵.

Numa reflexão a propósito do que considera ser uma «naturalização» do senso comum, no romance *Ora Esguardae*, de Olga Gonçalves, observa Luís Mourão:

O senso comum, sejam quais forem os seus conteúdos, é sempre uma crença que se esqueceu de que é crença, uma forma de vida que nega o exterior que a pode relativizar, um mito reduzido a filosofemas que só sabem do princípio de não-contradição. Em texto, como aqui acontece, o senso comum é resistência à interpretação²⁵⁶.

Configurando uma forma de automatismo instalado, de percepção cristalizada, o senso comum colide com a mobilidade e complexidade da vida e converte-se num dispositivo eficaz para a distensão da esfera cômica. Nesta lógica, o auxílio externo, a que Portugal recorreu sistematicamente em momentos de crise, como a história nacional bem documenta²⁵⁷ surge como hipótese viável, pelo que se propõe a venda do mar, enquanto produto turístico.

No discurso de Alice, a grandeza associada ao mar é condensada e deslocada para uma «posta de bacalhau do alto», num processo de incongruência descendente, ou seja, de

²⁵⁴ Cf. Cândido Martins, *op. cit.*, p. 183: «O recurso inflacionado à enciclopédia proverbial não significa portanto, no caso da poética e poesia surrealistas, a convalidação da sua importância mas, muito pelo contrário, representa um mosaico de citações excessivamente rabelaisiano e carnavalesco».

²⁵⁵ Agustina Bessa Luís, *Crónica do Cruzado Osb*, Lisboa, Guimarães & C.^a Editora, 1976, p. 161.

²⁵⁶ Cf. Luís Mourão, *Um Romance de Impoder. A Paragem da História na Ficção Portuguesa Contemporânea*, Braga-Coimbra, Angelus Novus, 1996, p. 105.

²⁵⁷ *Idem*, «Algumas imagens de Portugal na ficção do pós-25 de Abril» in Clara Rocha, Helena Carvalhão Buescu e Rosa Maria Goulart (org.), *Literatura e Cidadania no Século XX - Ensaios*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2011, pp. 428-429: «Não assim com o país, que sem verdadeiros hábitos e práticas de sociedade civil forte se achou muitas vezes a viver o sonho da abundância sem a retaguarda de um projecto sustentado. Essa incoerência, que parece ser uma das características mais historicamente repetida do modo social português [...]».

transferência das grandes coisas para as pequenas²⁵⁸, particularmente revelador da «vidinha portuguesa», de uma existência comezinha.

Mas há uma outra ideia que emerge e que corresponde à forma como o mar, elemento impulsionador de um projeto expansionista delirante, deve ser contido, encarado como ameaça que não pode voltar a extravasar. Trabalhada essencialmente como notação cenográfica, regulando a ambiência para a (tragi)comédia de costumes, esta perspetiva acaba por constituir um retrato fiel do momento de paralisia em que se surpreende Portugal depois da revolução, mas que apela mais profundamente a esse substrato de imobilidade ou inércia genuinamente português.

Concretizemos. O romance *Tratado das Paixões da Alma* permite-nos, por exemplo, atentar num “mar encaixilhado”, suspenso das paredes do consultório da calista, situado claro – mas já lá iremos – num subúrbio:

na salinha de espera, no meio das litografias marítimas onde encaixilharam, em madeira biselada, até o vento, a luz e o odor do oceano, com a porta da rua à direita, o cortinado nas costas e à esquerda a janela das floreiras nas quais sobravam, à tona da água choca, tristes estrelícias de velório (*TPA*, 50).

Estas «litografias marítimas» – além da ideia da reprodução que lhes está associada e das suas implicações no âmbito de uma estética *kitsch* a que adiante se fará referência –, parecendo um elemento avulso, vão sendo sucessivamente retomadas, sob expressivas modulações, num procedimento de reiteração muito próprio da estilística antuniana e que se torna importante acompanhar. Desde os «quadros com vistas de praias, de botes e de ondas imobilizadas a meio do seu voo num friso de espumas coloridas» (*TPA*, 49), passando pelos «barcos ancorados nas molduras» (*TPA*, 52), até ao «mar domesticado das paredes» (*TPA*, 53), está concluída a transferência da magnitude da aventura imperial, para a escala do pequeno espaço doméstico.

Ainda no conjunto de romances escolhidos, podemos considerar como ícone máximo deste processo de contensão o “oceano engarrafado”, presente em *As Naus*:

Então afastei a garrafa de água das pedras para um canto da mesa, agarrei na caneta e no caderno do criado sem ossos, sacudi-me melhor na cadeira, apoiei o cotovelo esquerdo no tampo, e de ponta da língua de fora e sobranceiras unidas de esforço, comecei a primeira oitava heroica do poema (*N*, 97).

²⁵⁸ Cf. Sigmund Freud, *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente*, Rio de Janeiro, Imago Editora, vol. VIII, 1905, p. 170.

Como observa Maria Alzira Seixo, neste romance ocorre «a reescrita de traços de «Os Lusíadas» em avesso, comunicando a epopeia dos retornados das ex-colónias como um regresso a casa dos mal-amados navegadores das descobertas, dando assim um sentido doméstico à aventura patrimonial»²⁵⁹. Recorrente na obra de António Lobo Antunes, esta (des)configuração rumo a um horizonte doméstico pode corresponder a um impulso do próprio cómico visível, desde logo, na Comédia Antiga. Com efeito, já nas comédias de Aristófanes sobressai uma tendência para transferir os assuntos do estado para o foro doméstico, sintetizada desta forma por Erich Segal:

There have been numerous attempts to explain why fifth-century comedy discarded its political and allegorical elements in favour of more personal and domestic matters. But from the very beginning we see in Aristophanes a tendency to domesticate rather than politicize. Aristophanic comedy characteristically reduces statecraft to housekeeping²⁶⁰.

Recolhe o referido crítico diversos exemplos esclarecedores. Dois casos, apresentados em paralelo, evidenciam o deslocar da atuação política para a esfera da cozinha: em *Cavaleiros*, peça em que a terminologia culinária recobre por inteiro a atividade do político, torna-se particularmente visível quando o Salsicheiro é persuadido de que o governo da cidade em tudo se assemelha à sua atividade regular: «É muito simples. Continua a fazer aquilo que já fazes: misturas os negócios públicos, amassa-los todos juntos, numa pasta» (*Eq.*, 213-216). Mas também em *Lisístrata*, cujo discurso prevê que as mulheres ponham ordem na cidade como fazem nas suas casas, e se adota, desta vez, a metáfora da tecelagem:

LISÍSTRATA

É como se fosse o nosso novelo. (*Tira um novelo do cesto para exemplificar.*) Quando ele se ensarilha, nós pegamos nele assim, e soltamo-lo com os fusos, puxadela daqui, puxadela dali. É assim também que vamos desembaraçar a guerra, se nos deixarem, | desensarilhando-a com embaixadas, puxadela daqui, puxadela dali (*Lys.*, 567-70).

Por seu turno, *Vespas* «brings the court into the living room»²⁶¹, ao promover a organização de um julgamento doméstico em que, como teremos oportunidade de mostrar²⁶², triviais objetos reproduzem os principais símbolos jurídicos na reconstituição de uma sala de

²⁵⁹ Maria Alzira Seixo, «Surrealismo», in *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. II, ed. cit., p. 227.

²⁶⁰ Erich Segal, «The Physis of Comedy», in *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford /New York, Oxford University Press, 1996, p. 5.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 6.

²⁶² Ver *infra* pp. 132-134.

audiências. Nesta linha, a escala grande-pequeno sob que se desenvolve, também, o jogo cômico, torna-se estruturante.

Como podemos comprovar, o mar, «órgão semântico vital» da literatura e cultura portuguesas²⁶³, submete-se, pela força derisória da ficção antuniana, a imprevistas forças de contensão que glosam paródica e humoristicamente a temática da Expansão. Mas é precisamente sob essa corrente contrária que o riso navega com vento de feição.

2.2. O «elogio do subúrbio» e o universo *kitsch*

Reproduzido por Alice, escuta-se ainda o desabafo da prima Alda, «- Ai quem me dera em Almada quem me dera no Feijó Alice», volvido também em refrão, embora com variantes «- Ai quem me dera na Cova da Piedade, Alice» (MI, 212), configurando um verdadeiro “elogio do subúrbio”, manifesto que o escritor assina em nome próprio nas suas crónicas. Como um pórtico que com surpresa se transpõe, a crónica «Elogio do Subúrbio» conduz-nos a uma espécie de *illo tempore* antuniano, com os sons, cores, cheiros e figuras que lhe marcaram a infância e onde confessa, longe de qualquer ato de contrição, ter sido «indecentemente feliz»:

Cresci nos subúrbios de Lisboa em Benfica, então quintinhas, travessas, casas baixas, a ouvir as mães chamarem ao crepúsculo

– Viiiiiiitor

num grito que, partido da Rua Ernesto da Silva, alcançava as cegonhas no cume das árvores mais altas e afogava os pavões no lago sob os álamos. Cresci junto ao castelito das Portas que nos separava da Venda Nova e da Estrada Militar, num país cujos postos fronteiriços eram a drogaria do senhor Jardim, a mercearia do Careca, a pastelaria do senhor Madureira e a capelista Havaneza do senhor Silvino [...]

Os meus amigos tinham nomes próprios tremendos
(Lafaiete, Jaurés)

²⁶³ Vide, a propósito, Maria Alzira Seixo, *Poéticas da Viagem na Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, p.70: «O mar é um dos referentes fundamentais da cultura portuguesa da época clássica, e não é de estranhar que o seu aproveitamento literário se estenda por temas, motivos, organizações isotópicas, campos semânticos de significação diversíssima, susceptíveis de interpretações que enriquecem o património das nossas letras. Nomeadamente, o mar como extensão imensa de uma possibilidade diferenciada de percursos, sujeitos à acção imprevisível da contingência, tanto como às consequências previsíveis, mas nem sempre evitadas, da desmedida originada por sentimentos contraditórios onde o bem e o mal, a virtude e o erro, muitas vezes se conjugam de forma indestrinçável, o mar das descobertas e da exploração das terras abordadas, o mar aberto ao conhecimento do homem mas ainda tão fechado no desvendamento dos seus perigos e na sua simbologia de caminho desvendado pelo eufórico esforço renascentista, de via de transviados passos e ínvios desígnios, este mar é uma espécie de órgão semântico vital do texto literário português de Quinhentos e Seiscentos».

e habitavam rés-do-chão de janelas ao nível da calçada onde se distinguiam aparelhos de rádio gigantescos, vasos de manjerico e madrinhas de chinelos. [...]

O dono da Farmácia União jogava o pau, a esposa do proprietário da Farmácia Marques era uma grega sumptuosa de nádegas de ânfora e pupilas acesas, que me fazia esquecer a mulher de Sandokan ao vê-la aos domingos a caminho da igreja, o sineiro a quem chamavam Zé Martelo e que tocava o Papagaio Loiro na Elevação da missa do meio-dia em vez do A treze de Maio obrigatório, possuía uma agência funerária cujo prospecto-reclame começava «Para que teima Vossa Excelência em viver se por cem escudos pode ter um lindo funeral?», e eu escrevia versos nos intervalos do hóquei, fumava às escondidas, uma das minhas extremidades tocava Jesus Correia e a outra Camões, e era indecentemente feliz (LC, 15-16).

Presente desde as primeiras obras, o subúrbio é uma espécie de escala menor a que Lobo Antunes escolhe, privilegiadamente, retratar Portugal. Dimensão oposta e complementar às incursões de amplo fôlego pelo meio burguês (outro território sociológico onde a narrativa antuniana se move com grande à-vontade), o subúrbio tem inscrições que a evolução da ficção de Lobo Antunes maximizou, progressivamente. Trata-se de uma paisagem particularmente apta ao recorte de vícios, tiques, mentalidades e atitudes culturais. É o espaço do quotidiano, do banal, do trivial que o escritor marca também como seu território literário.

Nos romances antunianos, a ação desenvolve-se com pleno à-vontade no palco da obscuridade, da mediocridade e abjeção quotidianas, importando para primeiro plano figuras anónimas que se movimentam por entre os destroços de que as suas existências se compõem. É a partir desses fragmentos, dispersos, de uma pluralidade de vozes que se (con)fundem e por meio de uma arqueologia difícil das emoções, que se procura reconstituir o(s) seu(s) sentido(s), restituindo-lhes a possível unidade perdida.

O subúrbio português, toponimicamente discriminado, apresenta-se na narrativa antuniana como um território residual, onde de alguma forma se comunica por uma réstia de mar com o imaginário da Expansão Marítima Portuguesa. Nele se demora, com minúcia, a narrativa antuniana, como se lá se pudesse encontrar os detritos, os destroços do mundo imperial que submergira e, simultaneamente, observar as impensáveis sobrevivências desse “ser mirrado”, que é o português, recuperando a formulação grotesca e tipificada de Cardoso Pires. Nessa medida, serve de repositório para documentar um modo de vida português.

De *Tratado das Paixões da Alma*, onde esse espaço periférico surge amplamente descrito, vamos colher uma passagem significativa, dada por meio de um esquema de lateralizações sucessivas. Numa disposição gráfica que sugere uma carta (nunca escrita), o espião Alberto, personagem que encaixa no tipo cómico do “marido traído/ corno manso”, vai evocando episódios de vida em comum, numa espécie de devaneio poético, e ensaiando as palavras que nunca dirá à ex-mulher, Manuela, cuja traição surpreendeu, em flagrante. Tudo

isso representa, na economia narrativa, matéria excrescente, mas alimenta generosamente a atmosfera cômica do romance:

Almada, Manuela,

esconde-se inteira atrás dos recessos dos pilares de cimento da estátua do Cristo Rei, e é uma espécie de enorme Santa Iria da Azóia invadida pelos assopros do Tejo, com gaivotas à deriva que os anúncios dos restaurantes e as cores dos semáforos alucinam, a impedir-lhes o rastro de alface, sopa de grão e óleo dos cargueiros, compelindo-as a inundar as cervejarias em crocitos desesperados de fome, tentando pousar na espuma das canecas como no visco da margem, à cata dos pequenos caranguejos que trotam entre os seixos. Os edifícios e as árvores esbarram em bombas de gasolina, sucursais de banco e moradias de gárgulas no telhado, nas quais um braço de rio vem espichar nos lavatórios quebrados a sua fetidez de peixe.

Em Almada até o centro é subúrbio (*TPA*, 94).

Vale dizer, nas páginas desta ficção, até o centro é descrito como subúrbio. Esta passagem conduz-nos a lugares recorrentes da figuração espacial antuniana: a exposição das entranhas da cidade, através da referência aos «recessos dos pilares de cimento», dada como contraponto das grandes atrações icônicas, como o Cristo-Rei; uma fauna marinha, por vezes algo insólita, mas sempre presente (gaivotas, caranguejos)²⁶⁴; as imagens luminosas e publicitárias da cidade (semáforos, noutros caso, os néons e painéis publicitários); em suma, uma paisagem em decomposição, profunda e desagradavelmente sinestésica, em que sobressai o odor do rio, de «fetidez de peixe» que se comunica ao espaço doméstico, refletindo-se em problemas de canalização ou na percepção de águas paradas²⁶⁵.

Uma atmosfera de decomposição, uma paisagem desumanizada, que absorveu personagens e ações, para delas manter apenas um inventário abstrato. Neste ponto, sublinhamos o modo enviesado como vem novamente ao de cima o imaginário épico da História de Portugal. Na comparação das gaivotas, «tentando pousar na espuma das canecas como no visco da margem», subentende-se o jogo humorístico desenvolvido entre as palavras homónimas “imperial”, ora como adjetivo derivado do nome império, ora como referência a cerveja, numa associação entre o passado glorificado e a inércia presente. Trata-se de uma perversa (dis)solução de continuidade, que a ficção antuniana não se cansa de explorar.

Em *A Morte de Carlos Gardel*, Raquel será a personagem em quem o efeito de

²⁶⁴ Com frequência, surgem nas páginas romanescas de Lobo Antunes notações breves de imagística híbrida. Atente-se, por exemplo, nesta visão de Cristiana:

«as gaivotas haviam recuado da praia para a vila (odeio estes pássaros de patas semelhantes a barbatanas por inventar)» (*MCG*, 126).

²⁶⁵ No excerto do consultório da calista, acima transcrito, esse odor disseminava-se através da «água choca» das floreiras (*TPA*, 50).

lateralização se consuma de forma mais evidente, plasmada sob uma caracterização verdadeiramente periférica. Desde logo enquanto segunda mulher de Álvaro e por ele sistematicamente votada ao desprezo: «e o marido da menina, a contragosto, endireitando um quadro para se furtar ao beijo inevitável» (MCG, 58). Depois, na medida em que se inscreve maioritariamente na intriga, através das vozes de outras personagens, em substituição da sua, e que, num rebaixamento sem tréguas, dela passam uma imagem demolidora: «o Álvaro casou-se com uma gárgula que foi a maneira mais simples de se suicidar» (MCG, 157); ou, numa interpelação de Graça: «- Não, a sério, diz lá, vais mesmo casar-te com essa sopeira, Álvaro?» (MCG, 280). Por fim, é segregada até pela própria construção narrativa: a sua voz é uma espécie de ponta solta com que se fecha o romance, só passível de se ouvir na «melodia de arrabal», título da quinta e última parte de *A Morte de Carlos Gardel*²⁶⁶. Apesar destes elementos, a personagem acaba por ganhar uma vida inesperada após a separação de Álvaro, ao juntar-se a Ricardo (também ele, por sua vez, uma “segunda escolha”, falhada a relação entre Álvaro e Cláudia); desligando-se em definitivo das personagens centrais da intriga, fica a sugestão de ser essa a única forma de Raquel resgatar a sua própria existência.

Por conseguinte, e à exceção do último capítulo, Raquel não é verdadeiramente uma personagem, mas um elemento impossível de ser destacado do cenário em que se inscreve. Descrita como «a criatureca que mora nos edificios cinzentos ao pé do cemitério» (MCG, 157), o seu apartamento acanhado, povoado também por «litografias» (MCG, 321) e por centenas de outros objetos, numa sobrecarga de decoração, constitui um microcenário onde tudo está, por sua vez, miniaturizado: «duas assoalhadas minúsculas, tornadas mais minúsculas por centenas de caraças» (MCG, 321). Situado no alto de S. João, numa proximidade sintomática com o cemitério, este apartamento – para mais num romance em que a morte, consignada desde logo no título, constitui o eixo principal – apresenta-se como o túmulo em que Álvaro se sepultou ainda em vida²⁶⁷. Na sarcástica síntese de Beatriz, o apartamento da prima é «um cubículo sem espaço para um beijo mas com espaço de sobra para montar uma guilhotina» (MCG, 316).

Em jeito de teima, por vezes até pueril, instala-se uma dúvida que atravessa o romance, correlata da estreiteza de horizontes: a partir do apartamento de Raquel vê-se, ou não, o rio? Capaz de recuperar o tópico da “imaginação material da água”, para que vimos remetendo, a

²⁶⁶ Vide, a este respeito, Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, ed. cit., p. 259.

²⁶⁷ MCG, 157: «mudou os trapinhos para o Alto de São João a ver caixões e enterros todo o santo dia, que deprimente, a ver os cestos de flores amarelas à entrada, a ver as agências funerárias do largo, com urnas, mãos de estearina, velas, grinaldas, fitas, que raio de castigo, que raio de morte estando-se vivo».

primeira referência, quase inaudível, surge através de Silvina, mulher-a-dias e comentadora de serviço, numa aproximação do Cemitério dos Prazeres (onde fora sepultado o pai) ao Alto de São João: «também se via o rio mas mais distante, mais largo» (MCG, 58). Sobrepe-se-lhe a voz áspera de Margarida, amiga de Cláudia, comentando o “fatal” destino de Álvaro: «choupos, ciprestes e um bocadinho de rio a estrangular-se entre dois prédios altos, um bocadinho de rio tão bocadinho que nunca um barco inteiro se percebe, só a popa, só a proa, só uma fracção de casco, só a chaminé do meio» (MCG, 157). Sobe-se, em definitivo, de tom, com Beatriz, cuja visão ácida se confronta com a de Raquel:

a pensar naquele cochicho da Avenida Afonso III, com uma nesguinha de cacaracá de rio entre dois prédios sem viço

(Repara na beleza desta vista, Beatriz)

de onde ela insiste que se alcança o Montijo, que se alcança o Seixal, quando o que se alcança de facto é um par de gruas e um bando de pombos, um cubículo atulhado de insignificâncias de naufrágio, de retratos de férias em Caxias e de bonequinhos bochechudos de louça, presos a grampos, a suplicarem com urgência a redenção de uma fisga, sem contar o marido idiota submerso no jornal e tossindo entre os seus tangos patéticos a assinalar que continua vivo (MCG, 316)²⁶⁸.

Já ensurdecadora, a questão dissolve-se, por voz própria, aos primeiros parágrafos do último capítulo, assumindo-se como uma réplica a Beatriz:

Por mais que a minha prima teime que do meu prédio não se alcança o rio, não se alcançam as gaiotas, não se alcança o Montijo e o Seixal, que quando muito se percebem da varanda um par de gruas, um par de contentores e uma mão cheia de pombos, por mais que ela pergunte, numa careta de troça, a descer o xaile indiano da cortina

– O Tejo, dizes tu, onde é que pára o Tejo, Raquel?

sinto a proximidade da água pela transparência da luz, vejo o reflexo das ondas nas máscaras de louça (MCG, 323).

Insistente, esta referência, habitualmente dada em refração, será ainda mais importante na medida em que alastra a outros romances²⁶⁹ e porquanto nela reverberam outros ecos mais distanciados da nossa literatura, convergindo numa visão colectiva: seja a de Almeida Garrett, que, a partir das suas *Viagens na Minha Terra* se esforça «para ver uma nesguita de Tejo que

²⁶⁸ Outras referências, ainda: «e na fatiazinha do Tejo, que os prédios estrangulavam» (MCG, 322) ou «a fresta de Tejo, com espaço para uma única asa de albatroz, que ela tomava pelo mar» (MCG, 323-4).

²⁶⁹ Em *O Manual dos Inquisidores* e a propósito de Alcácer, paira a dúvida sobre a presença do mar: «a minha mãe que tem a mania que em Alcácer não existe mar, só rio» (p. 232). Também em *As Naus*: «Garcia da Orta morava num último andar de três assoalhadas da Rua do Norte, com uma loja de mercearia ao rés-do-chão e um rebuliço matinal de vizinhos e cachorros desde a praça da estátua. Conhecia-se o mar através dos intervalos das rolas, e o jogo da glória de becos furtivos, de melancólicas redacções de jornal e de casas de fado transformadas em armazéns de desperdícios» (p. 159). Veja-se ainda esta referência em *Fado Alexandrino*: «Distinguia-se uma nesga de rio, um petroleiro ferrugento» (p. 349).

está no fim da rua»²⁷⁰, seja a de Eça de Queirós, que logo a partir das páginas iniciais d’*Os Maias* mostra Afonso da Maia, no regresso ao restaurado Ramalhete, ressentindo-se da vista que alcança:

O que desconsolara Afonso, ao princípio, fora a vista do terraço – donde outrora, decerto se abrangia até ao mar. Mas as casas edificadas em redor, nos últimos anos, tinham tapado esse horizonte esplêndido. Agora, uma **estreita tira de água e monte** que se avistava entre dois prédios de cinco andares, separados por um corte de rua, formava toda a paisagem, defronte do Ramalhete. E, todavia, Afonso terminou por lhe descobrir um encanto íntimo. Era como uma **tela marinha, encaixilhada em cantarias brancas**, suspensa de céu azul em face do terraço, mostrando, nas variedades infinitas de cor e luz, os episódios fugitivos de uma pacata vida de rio ²⁷¹ [Destacado nosso].

Esta estreiteza de horizontes, trágica na sua essência, parece ser contrabalançada comicamente através de todo um universo de trazer por casa: o prolífico *kitsch* antuniano.

Numa crónica intitulada «Noivo de Província», Lobo Antunes regista, em autorretrato humorístico, a sua propensão para atentar na feição provinciana de tudo quanto o envolve:

Os Moinhos da Funcheira são o subúrbio do subúrbio, depois da Venda Nova, da Brandoa, da Pontinha: toda a gente acha feio e eu acho lindo. De onde me virá este amor sincero, genuíno, pelo que as pessoas consideram de mau tom, leões de calcário, duendes de gesso, quadros de queimadas, cerâmicas de casa de banho com cisnes doirados? Por que razão me toca, me entenece, me perco imóvel, na rua, a imaginar vidas e a sentir-me bem nelas sonhando com macramés, filigranas, berloques, lustres a que faltam pingentes, bambis cromados, limpa-chaminés de vidro sobre a televisão? Por que motivo sempre preferi as pessoas das bichas do autocarro às que viajam sozinhas de automóvel? O meu irmão João dizia-me há tempos que tenho um lado de noivo de província. [...]

É verdade: sou um noivo de província. Nasci para dizer Vosselência, para ter uma boneca na colcha, para me barbear em espelhos biselados, para amar uma senhora que pinte as unhas dos pés de castanho escuro e beba chá de macela de mindinho em antena. Ou em argola. E o labiozinho esticado. E o lencinho a secar os cantos em pequeninos toques delicados. E depois de secar os cantos em pequeninos toques delicados me diga

– Fofa
ao ouvido (*TLC*, 47-48).

Provando, uma vez mais, a necessidade de ponderar as relações de contiguidade entre a cronística e o universo romanescos, torna-se impossível não reconhecer nesta descrição o timbre de Raquel, repercutindo o mesmo bordão, constantemente repellido por Álvaro. Eis uma imagem paralela, atestando o prosaísmo do casamento:

²⁷⁰ Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, edição crítica de Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 2010, p. 20.

²⁷¹ Eça de Queirós, *Os Maias, Episódios da Vida Romântica*, Lisboa, Livros do Brasil, pp.12-13.

temos tudo a nosso favor para recomeçar a vida do princípio e ser felizes, e o Álvaro a enxotar-me no armário da cozinha e a levantar as tampas das panelas, impaciente

- O jantar o que é?
- e eu a procurar alcançar-lhe o lóbulo da orelha com a língua
- Cozido, fofo (MCG, 280).

Com efeito, a decoração do apartamento de Raquel, definida lapidarmente pelo enteado Nuno como uma «piroseira pegada» (MCG, 50), constituirá o expoente máximo do kistch antuniano. Além da decoração que já vinha do Barreiro e que incluía «máscaras e leques», «bambus» e «arlequins da estante», Raquel reuniu no apartamento para onde foi morar com Álvaro: «moinhos de café de latão, os almofarizes de bronze, a Marilyn cromada, os calendários astrológicos, a cantoneira das chávenas e as tigelas chinesas com o friso doirado» (MCG, 279). Se cruzarmos este inventário, feito pela própria Raquel, com os artigos discriminados pela prima Beatriz, pese embora algumas sobreposições, vamos obter a sua incontrolável expansão²⁷².

Quando parece que a referência espacial não pode ficar mais sobrecarregada, eis que a menção a um objeto particular da igualmente extraordinária coleção dos tios de Raquel consegue mostrar ainda que o kistch é sempre capaz de dar “novos mundos ao mundo”: o «bar lindo que é um globo terrestre com os continentes, e os oceanos, e as ilhas e os pólos» (MCG, 327).

Além das enumerações caóticas, a ficção antuniana tem outras formas de fazer alastrar o *kitsch* e a escala miniatural a todo o lado. É o caso da descrição do apertado sótão em Benfca, onde Álvaro vivera com a primeira mulher, Cláudia:

no sótão de uma casa antiga em Benfca, a duzentos ou trezentos metros da igreja, uma travessa sem saída, com uma carvoaria e uma taberna engastadas no muro, e onde o tempo, como nas fotografias, se me afigurou desfocado e suspenso [...] a mesa posta, cadeiras de rabo de bacalhau com almofadinhas de riscado, tectos baixos, tudo pequenino, tudo miniatural, tudo acanhado, tudo a viver entre um carrinho de bebidas, prateleiras de livros e reposteiros verdes, música de dança no gira-discos (MCG, 223-224)

Designando, sobretudo, arte falsa ou de imitação, o termo *Kitsch* ocorreu na linguagem dos pintores alemães em 1870, disseminando-se internacionalmente a partir das primeiras décadas de Novecentos. Significando, primacialmente, «repetição, banalidade, trivialidade» e, acima de tudo, mau gosto, parece à partida incompatível com a Modernidade. No entanto,

²⁷² MCG, 321: «centenas de caraças e arlequins e leques e fotografias em prateleiras de bambu, e os apliques a condizerem com o lustre, e os quadros de cãesinhos e gatinhos, e os abajures de pergamoide, e os xailes indianos a servirem de cortinas».

fruto de “era da reprodutibilidade técnica”, para usar uma expressão consagrada por Walter Benjamin, o kistch assume-se, por contradição, como um dos mais típicos produtos da modernidade:

as vanguardas vão apropriar-se do kitsch como categoria estética que integram na sua própria, em termos de rebelião, com intenções subversivas e irónicas (que Baudelaire já preconizara), componente «sui generis» do combate ao gosto elitista estabelecido, o que dá ao kitsch uma ambiguidade: a de designar um conjunto de procedimentos e de objectos da cultura trivial, e a de constituir, por outro lado, uma componente estética no seio de correntes que se pretendem de elite ²⁷³.

Em *As Cinco Faces da Modernidade*, Matei Calinescu regista que, não obstante as flutuações de sentido a que possa estar associado, o *kitsch* implica sempre a noção de «inadequação estética»:

Uma tal inadequação encontra-se muitas vezes em objectos individuais cujas qualidades formais (material, forma, tamanho, etc.) são desapropriadas em relação ao seu conteúdo ou intenção cultural. Uma estátua grega reduzida às dimensões de bibelot pode servir de exemplo ²⁷⁴.

Numa visão caricatural que atravessa todas as classes sociais, os ambientes da ficção em estudo são inteiramente contaminados por esse “reino do imaginário artificial”, por réplicas espúrias, imitações baratas ou duvidosas reproduções de artefactos artísticos, cujo valor estético original os faria supor inimitáveis.

No âmbito dos vetores de sentido que se vêm assinalando, diremos que o kistch apoia sobremaneira o cómico por se conceber com arte para “uso doméstico”:

O que dá ao kistch alguma espécie de unidade estilística a longo prazo é provavelmente a compatibilidade dos seus elementos heterogéneos com uma noção de «caseirismo». O kistch é muitas vezes o tipo de «arte» que o consumidor médio pode desejar possuir e expor no seu lar. Mesmo quando exposto noutra lugar – salas de espera, restaurantes, etc. – o kitsch tem a intenção de sugerir um certo tipo de intimidade «artística», uma atmosfera saturada de «beleza», aquele tipo de beleza de que gostaríamos de ver circundada a nossa vida diária ²⁷⁵.

Em *Fado Alexandrino*, por exemplo, encontramos-lo associado à casa de Carcavelos, pertença dos sogros do alferes, pela «incrível sucessão de salas, de corredores, de quartos, de cubículos, de escadas, os bustos do avô em cada esquina, os retratos do avô por toda a parte, o luxo excessivo dos móveis» (*FA*, 60). Esta decoração exuberante constrange profundamente

²⁷³ Maria Alzira Seixo, «Kitsch», *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. II, ed. cit., p. 232.

²⁷⁴ Matei Calinescu, *As Cinco Faces da Modernidade*, Vega, 2000, p. 209.

²⁷⁵ *Ibidem*.

Jorge, de origens humildes; porém, quando pensa no rumo diferente que a sua vida poderia ter seguido, caso se tivesse casado com a amante, Ilda, algo estranhamente (dis)semelhante ocorreria: «Se me cassasse contigo enfiavas-me em três assoalhadas no Cacém, sem telefone, decoradas de bibelots baratos e móveis de saldo» (FA, 657).

Ainda sob esta perspectiva, os motivos de arte sacra são recorrentemente visados²⁷⁶; a *Última Ceia*, em particular, é um elemento constante e sempre... hilariante²⁷⁷. Em *Tratado das Paixões da Alma*, uma sequência de tensão extrema que culmina no assassinato de Alfredo, acusado de traição à organização terrorista, é entrecortada, em “comic relief”, pelos comentários do Artista, na sua avaliação pouco credenciada à coleção de arte da moradia abastada em que se encontram. Sempre com «uma ruga crítica», o Artista depara-se com uma peça inusitada que transpõe os protagonistas e a ação de *A Última Ceia* para essa festa bem portuguesa, os santos populares:

e uma Última Ceia circular, de barro, na qual apóstolos de presépio, graves como robertos de feira, comiam carapaus e pão de forma numa barrigada de Santo António em Alfama, a que nem faltavam manjericos, balões de papel em harmónio das marchas na Avenida, e a concertina de Judas Iscariotes, de saquinho das trinta moedas à cintura, bailando um vira minhoto para delícia dos mártires (TPA, 136).

Desfere-se então uma dura sentença sobre aquilo que, na sua apreciação, constitui verdadeiramente matéria de crime: «-Quem mora aqui, seja ele quem seja, só colecciona cagadas, afirmou o Artista a apontar os carapaus dos apóstolos. Nunca vi tanto mau gosto junto, palavra, nem uma única peça se aproveita» (TPA, 137).

Com o humor satírico que sempre o caracterizou, Alexandre O'Neill proferia uma sentença que se tornou célebre: «Em Portugal, toda a aventura acaba numa pastelaria». Espaço de comezinhas meditações, povoado por madames e lulus, tal como surge na poesia deste poeta, a pastelaria representa um outro microcosmo *kitsch* que a ficção antuniana integra como paisagem naturalizada do subúrbio, nele servindo, em boa dose satírica, deliciosos episódios da (tragi)comédia de costumes²⁷⁸.

²⁷⁶ Veja-se a casa de Manoel de Sousa de Sepúlveda: «eis bandeiras das janelas substituídas por rosáceas medievais representando um São João Baptista levantador de pesos e halteres mergulhado até à cintura na transparência do Jordão» (AN, 168).

²⁷⁷ Em *Fado Alexandrino*, a “Última Ceia” figura na casa de Edite enquadrando a “traição” desta madame “kitsch” que, com as suas artes sedutoras, força o casamento com Artur e insinua a compra de um anel de noivado de preço exorbitante: «os apóstolos da Última Ceia, mascarados de fumadores de marijuana, seguiam-lhe da parede o movimento das nádegas numa lubricidade mística».

²⁷⁸ Atente-se ainda na crónica «O Paraíso», de *Livro de Crónicas*, onde são humoristicamente descritas duas

Em *Manual dos Inquisidores*, a pastelaria do senhor Ferreira²⁷⁹ constitui o palco do convívio social de uma pequena e tacanha localidade – Alcácer. Uma vista geral, conduzida pelo olhar de Paula, permite apreender as dominantes socioeconómicas desse universo bem como o conjunto dos vícios instalados, como a mesquinhez, a maledicência e a troça:

o César a gabar-se de mim com os colegas e eu sem coragem para entrar na pastelaria e enfrentá-los, a apontarem-me com o queixo e a segredarem mentiras, eu no lugar do costume, de onde se via o largo, com o queque e o chá de limão, a sofrer o peso do olhar deles, da troça deles, o Romeu com a mãe a comprarem uma fatiazita de bolo inglês ao senhor Vergílio, tão estreitinha que em duas dentadas se engolia, a levarem-na para casa como se aviassem uma sobremesa a sério, o Romeu a dar comigo, a acenar-me adeus e os clientes para quem o Romeu era um pretexto de paródia escondendo as gargalhadas nos guardanapos (*MI*, 255).

Por mais distantes que possam pensar-se os balcões da pastelaria e a aventura da gestalusa, eis que um romance como *As Naus* vem fazer esse cruzamento. Tendo dado início à «primeira oitava heróica do poema» na esplanada do café de Santa Apolónia, frente à referida «garrafa de água das pedras» (*N*, 97), o homem de nome Luís decide continuar

o poema numa pastelariazita tranquila do Príncipe Real, em que viúvos calvos, impregnados de nostalgias castas, sorviam aos golinhos o chá de limão das constipações perpétuas, enquanto eu, distraído das suas tosses e da teimosia das varejeiras nos pastéis de feijão, redigia tempestades e concílios de deuses com um cálice de Martini ao alcance da barba (*N*, 161).

Através destas breves linhas, torna-se possível contemplar a desordem irremediável que o cómico faz desencadear. Próxima da esfera alimentar, a pastelaria transforma-se num cenário grotesco que cobre de inverosimilhança as ações aí desenroladas. A interferência visual e sonora dos voos “revoltos” das varejeiras no episódio da tempestade ou a referência ao maravilhoso pagão, em contiguidade sintática com um «cálice de Martini ao alcance da barba», fazem, do riso, um apelo irresistível. Mediante o tratamento a que é sujeita a figura de Camões, só mesmo a sua capacidade de concentração se pode qualificar como épica.

Cotejando os dois excertos anteriores, obtém-se a coincidência de um elemento, o «chá de limão», consequência de «constipações perpétuas». Recuperamos brevemente outras

pastelarias que existiriam em Benfica, ao tempo da infância do autor. Cf. *LC*, pp. 31-33.

²⁷⁹ A colocação do senhor Ferreira à frente da pastelaria, mas cujo primeiro nome se descobre ser Vergílio, representará uma estocada de humor fino a um nome consagrado da literatura portuguesa sobre quem, aliás, António Lobo Antunes lançou outras farpas: «Quanto à Agustina e ao V[er]gílio Ferreira, estou farto de Faulkners do Minho e de Sartres de Fontanelas, e ainda por cima maus». Cf. «Lobo Antunes a Baptista-Bastos: 'Escrever não me dá prazer'», entrevista a Baptista-Bastos, in *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, ed. cit., p. 67.

personagens com sintomas similares na ficção antuniana. Ainda em *As Naus*, a apatia de D. Manoel olhando a sua esquadra é comparada à «melancolia das gripes» (N, 93); em *Manual dos Inquisidores*, a mulher do porteiro Leandro, «de cama com gripe a engolir quilos de mel e de aspirinas efervescentes» (MI, 311), pede constantemente tisanas de limão. Há como que um estado gripal generalizado que parece dialogar com o poema “Portugal”, de Jorge de Sousa Braga: «Um dia fechei-me no Mosteiro dos Jerónimos a ver se contraía a febre do Império / mas a única coisa que consegui apanhar foi um / resfriado»²⁸⁰. Em chave irónica, essas referências podem, então, ser lidas como sintomas remanescentes da “febre do império” ou desse «esplêndido naufrágio que foi a História nacional»²⁸¹.

Numa outra dimensão, os testemunhos sintonizados de duas personagens, pertencentes a romances distintos, ajudam a mostrar a caracterização grotesca e *kitsch* deste espaço, marcado pelas suas vitrinas exuberantes, autênticas catedrais de fios de ovos, e particularmente associado à celebração de casamentos. São eles o soldado de *Fado Alexandrino* que, em fase de preparativos para as núpcias, e mesmo face ao desinteresse da noiva, tem dificuldade em refrear os seus impulsos de uma comemoração “em grande”:

Está bem, Odete, no Castelo de São Jorge não, arranja-se uma pastelaria em conta aqui perto, na Rua da Escola do Exército vi uma com imensos bolos de três andares, casais de noivos, de açúcar, em cima, e fios de ovos a toda a volta do prato peganhento de papel (FA, 333).

Um outro testemunho significativo chega-nos através de Milá que, cerca de trinta anos depois do seu envolvimento com Francisco²⁸², inventaria as transformações na Praça do Chile que, ironicamente, não deixam de sublinhar o parco saldo de mudança em que se cifra a Revolução de Abril:

os bilhares deram lugar a uma pastelaria que serve lanches de baptizados e copos d’água com bolos de noiva semelhantes a pagodes chineses de quatro ou cinco andares e um casal de açúcar em equilíbrio sobre o último piso cercado de flores de laranjeira e de rosinhas de amêndoa (MI, 319-20).

Esta reprodução do casal de noivos em cima do bolo cristaliza a imagem do casamento em modo *kitsch*. Ou, por outras palavras, representará a imagem do casamento, no seu estado

²⁸⁰ Jorge de Sousa Braga, *O Poeta Nu*, Maia, Assírio & Alvim, 2014, p. 17.

²⁸¹ Cf. João Medina *apud* «D. Sebastião “volta” a Marrocos», in Suplemento do *JL*, n.º 51, de 4 de Setembro de 2002.

²⁸² Cf. *MI*, 317: «Há quanto tempo tudo isto que lhe conto se passou? Quinze, vinte anos? Mais? Vinte e cinco? Trinta? Se o senhor diz trinta, pronto, talvez sejam trinta, não sei».

mais perfeito.

Além da repetição, a construção narrativa não hesita em jogar, igualmente, com a inversão. A toponímia denuncia, uma vez mais, o subúrbio; o chá volta a estar em cima da mesa; e uma outra pastelaria, com idênticas «prateleiras dos pastéis de feijão e [...] bolas de berlin» serve agora de cenário à confissão que Raquel faz à prima Beatriz de que o seu casamento, a custo mantido à tona, se afundou de vez:

e chegou ao Monte Abraão às seis horas, e ao entrar na pastelaria encontrei-a diante de um Nescafé e de um croissant de fiambre, de óculos a escorregarem do nariz e com aquelas roupas de homem com que se veste sempre e que deve ir buscar, no Natal, à caridade do prior, e eu a pedir um chá e a Raquel

– O Álvaro quer o divórcio (*MCG*, 314).

Beatriz, cujo “relato” acusa interferências de toda a espécie, vai descrevendo o ambiente da pastelaria, onde, numa variante dos «viúvos calvos», se encontram agora:

dois reformados de gravata, que deviam ter sido engenheiros enquanto foram pessoas, **começaram uma partida de gamão na mesa ao lado da nossa, com uma pedra substituída por uma tampinha de cerveja**, observados por um terceiro, de bengala e boné de flanela, num estado de putrefacção mais adiantado que os colegas e decerto já sem forças para jogar os dados (*MCG*, 315) [Destacado nosso].

Esta notação lateral vai sendo desenvolvida, numa crescente e impressionante exploração em grotesco, que seguimos de perto: «os reformados do gamão guardavam as peças num saquinho numa avareza de berlindes, a múmia de boné trepava como uma lagarta de couve, enrolando e distendendo anéis, pela bengala acima, e a Raquel a soprar a madeixa da testa, de palmas apoiadas na mesa numa atitude de sapo» (*MCG*, 318).

O ambiente é transfigurado. E o tabuleiro de gamão, em que uma tampinha de cerveja substitui uma das peças, sinaliza, no jogo narrativo e de acordo com a abordagem que empreendemos, o modo cómico.

2.3. O falhanço da aventura matrimonial

O «casamento no fundo é isto, duas pessoas sem alma para cozinhar e nada para dizer partilhando peúgas em detergente e frangos de churrasco» (*MCG*, 317). A frase, recortada de *A Morte de Carlos Gardel*, pertence a Beatriz, detalhe talvez pouco relevante, pois com a mesma facilidade a poderíamos ouvir da boca de uma outra personagem da (tragi)comédia de costumes antuniana.

Nos romances em estudo, o cenário de naufrágio, de ruínas, de destroços, encontra naturalmente reflexo nas relações humanas estilhaçadas, e, particularmente, nos casamentos em desagregação. O desgaste das relações, sinalizado por hábitos de vida em comum que calcificaram, abre um veio de exploração cômica muito profícuo nos romances de Lobo Antunes e de longo alcance, também, na crónica²⁸³. O divórcio, reflexo de uma realidade sociológica do pós-25 de abril que o próprio autor viveu e testemunhou, expõe a dura luz, na tectónica da narrativa, as brechas que já corroíam as relações.

Como se procurou evidenciar a respeito do cenário da pastelaria, o casamento só conhece imagens cristalizadas: seja a da reprodução dos noivos, em cima dos bolos, seja, mais frequentemente, a dos retratos²⁸⁴. Ainda naquele mesmo romance, encontramos porventura o quadro mais representativo dessa associação, com uma série de casais a posar para um fotógrafo, até se perderem de vista, assinalando o próprio efeito de reprodutibilidade do corpo social:

o Nelson, com o jaquetão alugado para o casamento, no Jardim da Gulbenkian onde fomos tirar retratos com os padrinhos, eu teria preferido os Jerónimos mas o fotógrafo

– Nem se consegue entrar em Belém com tanta noiva

de forma que posei sentada junto ao lago, com a saia espalhada em torno, eu e o Nelson, de perfil, voltados um para o outro como os elefantes que seguram dicionários com a tromba, e havia uma segunda noiva, também sentada, cinco metros adiante, e uma terceira a segurar o ramo a dez metros, e mais noivas defronte do restaurante, defronte da estátua do homenzinho de metal e do pássaro de pedra, defronte de um museu onde nunca entrei (*MCG*, 183)

²⁸³ Ainda em crónica recente da revista *Visão*, este tema surge amplamente tratado: «As alegrias do matrimónio», in *Visão*, 16 de junho de 2016, p. 6.

²⁸⁴ *MCG*, 321: «a lembrar-me da casa dos meus tios em Sesimbra, onde a fotografia do matrimónio habitava uma moldura de plástico a imitar um cavalete». Em *O Manual dos Inquisidores*, por exemplo, Paula sonha com uma vida em comum com César, que omite a referência ao casamento para se centrar no desejo de «ter no quarto uma fotografia sua e na cómoda uma fotografia de nós dois numa moldurinha de veludo castanho» (p. 254).

Registamos ainda a referência ao Mosteiro dos Jerónimos, monumento evocativo da gesta marítima portuguesa, reduzido a cenário da celebração da aventura matrimonial como, de resto, *As Naus* já haviam assinalado: «O mosteiro dos Jerónimos, concluído há decénios, transformara-se de imediato num monumento arcaico votado aos casamentos dos domingos e à patética celebração de glórias defuntas» (*N*, 93).

Como convenção fixada, as imagens do casamento chegam-nos já depois que este se extingue. O casamento mais não representa que uma degradante paisagem estagnada, pronta a desembocar em divórcio. A erosão das relações cifra-se num acúmulo de repetições, gerado ao longo dos anos e condensado na memória do hábito. A desfasada perceção dessa realidade, porquanto tardia, emerge de súbito, a sua história conta-se em “duas penas”, num ritmo vertiginoso, elíptico até, favorecendo sobremaneira o cómico.

Assim para Luís, o veterinário da quinta de Francisco, de *O Manual dos Inquisidores*. Mais do que despertar abruptamente do seu sono com uma chamada urgente do ministro, Luís acorda para a realidade grotesca do casamento em que se achava mergulhado:

Quando o senhor ministro ligou às sete da manhã a mandar-me ir à quinta por ter uma vitela a parir, a minha mulher, acordada pelo telefone que atirei ao chão ao estender o braço para o aparelho, acendeu o candeeiro do lado dela, começou a fazer-me sinais para tapar o bocal
– Quem é Luís?
e de repente dei conta que vivia há trinta e cinco anos com um monstro (*MI*, 151).

No mesmo romance, Lina, terapeuta ocupacional na Misericórdia de Alverca, com quem João passa a viver após o divórcio com Sofia, usando do livre direito de narração que lhe é outorgado e dessa prerrogativa ancestralmente portuguesa de “contar a sua vida toda”, relata o casamento e divórcio do primeiro marido, Adérito. Em consonância com a análise já delineada, Lina converge, “fatalmente” (diria Eça de Queirós), para a (tragi)comédia de costumes: personagem narrativamente periférica, a viver num subúrbio, habitando um apartamento exíguo cuja decoração excessiva, coroada pelo «móvel-bar da aparelhagem», absorve o espaço vital do humano²⁸⁵ e afeita também ao seu «bocadinho de Tejo»²⁸⁶.

²⁸⁵ Em *As Naus*, esta ideia é explorada num registo surrealizante, através da prolífica coleção de plantas medicinais de Garcia da Orta, que impede a família de se alimentar e acaba por tomar conta do apartamento: «Era difícil movermo-nos na densa atmosfera de folhas aromáticas destinadas a curar a prisão de ventre, a elefantíase, a esterilidade masculina, a catalepsia, as varizes e o estrabismo convergente. À mesa, um tentáculo peludo de efeito garantido no sarampo, antecipava-se sempre ao garfo nas batatas do almoço; estames vermelhos sugavam o molho da carne num silvozinho aspirativo [...] De manhã a esposa afastava às palmadas os arbustos intrometidos que a impediam de cozinhar apoderando-se da água do arroz» (*AN*, 159-161).

²⁸⁶ *MI*, 182: «A vista pode não ser grande coisa mas não há estreiteza, temos a circular nova, o viaduto, campos, um bocadinho de Tejo e não conheço melhor que um bocadinho de Tejo para descansar os olhos».

As tradicionais causas apontadas para a rutura de um casamento – incompatibilidades, conflitualidade, adultério – dadas através da forma negativa, resultam num inventário vazio. Estão ausentes as razões que colocariam este casal na rota do divórcio, a não ser... a transformação de Adérito, a quem vão sendo sucessivamente removidos os atributos de personalidade, numa autêntica natureza-morta:

Depois de me separar do Adérito vivia com a miúda em Odivelas num rés-do-chão de duas assoalhadas e a cozinha onde a Tânia e eu comemos porque pus a cama na sala e com os sofás e o móvel-bar da aparelhagem não me sobra espaço para a mesa, quando o Adérito morava connosco a Tânia era bebé e dormíamos os três no quarto mas agora, aos onze anos da minha filha, não me sinto à vontade, é impossível, se ainda estivesse casada

lagarto lagarto lagarto

tinha de arranjar um apartamento maior porém felizmente o Adérito lá resolveu ir-se embora, consegui um empréstimo, comprei a parte dele e pronto, **não é que nos déssemos mal, não dávamos, não havia cenas, não havia discussões, não havia mulheres** que isso também não admitia, o problema foi que a partir de uma certa altura cansei-me de **uma pessoa capaz de ficar semanas inteirinhas a um canto a olhar para ontem não mexendo uma palha** e um belo dia dei por mim a desejar que se apaixonasse e me desamparasse a loja, a apetercer-me convidar as colegas dele cá para casa a ver se pegava e não pegava, eu a conversar com as moças e o Adérito **sem abrir a boca, nem uma graça, nem uma opinião, nem uma pergunta** (MI, 177) [Destacado nosso].

A semelhança entre a caracterização de Adérito e de Álvaro é a tal ponto flagrante que só pode ser entendida enquanto desdobramento de uma mesma personagem-tipo, o ex-marido: «o Álvaro, ainda por cima, tem a vantagem de não falar, de não ter opiniões, de não tomar iniciativas, fica, vegetal, a ganhar raízes de palmeira num cantinho, se lhe regares os pés de manhã à noite não precisa de comida, é uma economia» (MCG, 155).

Falhadas as tentativas de corresponder àquele mesmo inventário – pois o adultério não ocorre, nem mesmo se (re)criadas as condições ideais –, Lina decide colocar um ponto final na relação. A agência de viagens onde Adérito trabalha será o palco escolhido, convocando-se todos os presentes a assistir, ou seja, projetando um assunto privado para a esfera do entretenimento público.

Este episódio torna-se particularmente risível por uma série de inversões desenvolvidas a partir das imagens-cliché, associadas ao casamento. O tradicional pedido de mão é reconvertido em pré-aviso de divórcio e a cena termina com o marido a colocar-se, desajustadamente, na situação do adúltero apanhado em flagrante:

e no dia seguinte ganhei coragem, fui à agência de viagens, atravessei um túnel de secretárias, de cartazes de férias nas Bermudas e de cruzeiros a Tânger, o Adérito recebia uma cliente a atender o telefone e a procurar um voo para Londres no

computador e eu espalmando os dedos na secretária de tal forma que se o verniz não fosse vitalizante partia a unha do mindinho

– Vou divorciar-me de ti

a cliente a girar no banco tilintando berloques e o Adérito a imaginar que eu imaginava coisas, o Adérito que me conhecia o feitio

– Não tenho nada a ver com esta senhora Lina é a primeira vez que a vejo seja cego e a cliente ora para mim ora para ele

– Isto é de doidos varridos isto é de doidos varridos (*MI*, 178).

Como sublinhámos, este episódio parece inscrever-se numa deriva puramente dispensável em relação ao nó principal dos factos. A não ser, naturalmente, se o mesmo servir para pôr em evidência um outro “lugar-comum” desta ficção: o de mostrar uma personagem encravada entre duas repetições, o mesmo é dizer, seguindo um percurso puramente previsível, mecânico: ao casamento e divórcio de Adérito, seguir-se-á a relação com João, também ele separado, e constituído em réplica do primeiro marido: «O João pode não ser novo, não ser rico, usar um cordel em vez de cinto e os sapatos sem graxa, mas é melhor que nada» (*MI*, 185). E quantas personagens antunianas não se situam nessa mesma encruzilhada.

O cenário escolhido para a rutura, uma agência de viagens, vai reativar a referência coletiva e, uma vez mais, os acidentes da história pátria são recuperados em clave irónica, com a dissimulada referência ao desastre de Tânger. Já *As Naus* haviam reelaborado a imagem do Oriente «num cartaz de férias orientais que exibia um casal de grinaldas ao pescoço refastelando-se de caneca de cerveja num poente marinho» (*N*, 16). Visível a partir de vários romances, a corrosiva reinvenção de Portugal enquanto destino turístico assenta num mecanismo de inversão: o país que ficou para a História pelo processo das Descobertas, que deu «novos mundos ao mundo», tenta agora fazer-se descobrir por outros países enquanto destino turístico²⁸⁷. Nesse sentido, recordações como «miniaturas de chaminés do Algarbe e quinquilharias de latão» (*N*, 12) estendem ao coletivo a manifestação prolífica de *kitsch*, que vinha atuando, sobretudo, à escala individual.

²⁸⁷ Corroborando essa ideia, veja-se a seguinte notação descritiva: ««tipos ensonados abriam os taipais das lojas e desenrolavam os toldos, alfaiates, relojoeiros, ourivesarias, agências de viagens repletas de cartazes exóticos e de retratos de crepúsculos tropicais» (*FA*, 343).

2.4. Crónica da vida privada: o porteiro

O *incipit* de *A Morte de Carlos Gardel* é significativo a vários níveis: a entrada para o romance faz-se através de uma personagem marginal à história, o segurança do hospital, onde Nuno agoniza e virá a morrer. Embora o leitor não tenha forma de o antecipar a partir do umbral do romance, esta personagem é já sintoma da «construção de carácter lateral, que faz com que o que parece secundário se torne, também, central»²⁸⁸.

Sob a perspetiva de Álvaro que, com a irmã Graça, aguarda atrás de uma ambulância e com justificada impaciência, que, da guarita, lhes seja dada luz verde para avançar, assiste-se a uma conversa insólita, entre aquele «gnomo» e um «cotovelo». A transcrição de todo o excerto que se segue afigura-se imprescindível para apreender, entre outros elementos importantes, a ideia da delonga que há de permitir prolongar o efeito (tragi)cómico da cena:

O Gnomo saiu a agitar o jornal desportivo da cabine à esquerda do portão. Mandou-nos parar atrás de uma ambulância em cujo tejadilho piscavam lâmpadas azuis, aproximou-se do condutor a bater os nós dos dedos no jornal e perguntou, torcido de cólicas de raiva:

– Imagina quanto pagámos por aquele raquítico do Belenenses? [...]

– Atira um número ao acaso, pá, atira um número: adivinha o que demos por um coxo que nem para as reservas serve?

relva e arbustos aparados que brilhavam na luz, jardineiros ligando mangueiras rotativas, pardais, um sossego de parque, uma seta vermelha no topo de um mastro com a palavra Urgência em maiúsculas metálicas, e de repente dei-me conta do hospital. A minha irmã buzinou e o gnomo gesticulou-lhe que aguardasse, pendurado da porta da ambulância

– Um momentinho, madame, um momentinho. Explica-me como se ganham taças com equipas assim, Alfredo?

o hospital de nove andares e dúzias de janelas cercado também de choupos, também de salgueiros e de bétulas. Os repuxos das mangueiras suspendiam no ar pedacinhos de vidro. O cotovelo estendeu-se para o anão que recuou de um salto, ultrajado

– Quero ver-te a alegria quando o campeonato começar

as folhas desenhavam manchas no passeio como na Avenida Gomes Pereira nos anos da infância (o meu avô, de bengala, levava o cachorro a passear de tronco em tronco), dei-me conta do hospital, de súbito dei-me conta de um hospital e o coração murchou-me de pavor. A minha irmã buzinou outra vez e o anão veio vindo a bolinar de cólera, meditando tardes cadaverosas na bancada dos sócios, com a bandeira enrolada sem glória nos joelhos

– Duzentos mil contos por um aleijado sem pé esquerdo, duzentos mil contos por um paralítico de Alcoitão. Isto é só para pessoal da casa e viaturas de emergência, madame, tem de deixar o automóvel na rua [...]

²⁸⁸ Maria Alzira Seixo, «Morte de Carlos Gardel», in *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. I, ed. cit., p. 142.

– Sou médica, informou a minha irmã
 árvores, pensei, há séculos que não olhava as árvores assim, e o anão, incrédulo com a notícia do jornal
 – Médica? Meu rico clube que temos o meu lugar garantido. Não me recordo da sua cara, madame, traz o cartão por acaso?
 a presença do hospital como em mil novecentos e cinquenta e sete, ao dizerem-me Vamos mudar-te a válvula da aorta, rapaz. Nessa noite o anestesista entrou no quarto a auscultar-me e a indagar se eu fumava, ouviam-se-lhe os passos no corredor encerado e eu Pronto, vou deixar de respirar, acabou-se. O cotovelo animava o anão
 – Compramos um holandês ou um búlgaro, damos baile na UEFA, e sobe a barreira que o da maca teve um enfarte e a esta hora bateu a bota de certeza: desde os Olivais que não geme
 ouvia os passos do anestesista como em criança, na cama, os passos dos adultos entre a sala e o escritório e o escritório e a sala, na casa em que nasci com o canário a trinar na gaiola coberta, o canário que só trina e dançava no poleiro se o escondiam de nós. O gnomo, de mãos em pala nas têmporas, achatou o nariz no caixilho da ambulância e preveniu o cotovelo
 – Lá morto parece ele que nem um pêlo mexe (*MCG*, 13-15).

Entra em campo a sátira social, retratando esse vício tão tipicamente português – o da discussão sobre futebol protagonizada por “treinadores de bancada”. À medida que também o leitor aguarda pela entrada no universo do romance, propriamente dito, esta conversa, aparentemente desviada, parece semear o absurdo, à medida que se arrasta e se vai sobrepondo, ainda mais que à ideia de urgência, à da própria morte. A construção narrativa parece assim executar uma engenhosa manobra de diversão: o porteiro, através do impasse que gera, cria condições para um acesso ao espaço psicológico de Álvaro. Entre notações descritivas avulsas de um cenário que custa a materializar-se à sua volta, assomam os pensamentos, memórias, traumas e angústias desta personagem que vão desembocar na certeza da morte que o «gnomo» e o condutor da ambulância, no seu diagnóstico macabro face ao doente transportado, parecem antecipar.

Deste «gnomo» será dada nova perspectiva, num capítulo subsequente, embora cronologicamente anterior, narrado por Cláudia, ex-mulher de Álvaro e mãe de Nuno. Embora mais breve, trata-se essencialmente de um decalque, pois sublinham-se os mesmíssimos traços de caracterização e um, em particular – a animosidade – que há de conformá-lo, ou melhor, confirmá-lo, pela semelhança do seu perfil funcional, como personagem-tipo:

e contornei o Estádio Universitário e um anão de jornal desportivo no sovaco desembestou de uma guarita de vidro
 – Isto é para ambulâncias e pessoal da casa, madame, tem de ajeitar o calhambeque aí fora (*MCG*, 164)²⁸⁹.

²⁸⁹ Nova ocorrência, pela perspectiva de Cláudia: «o anão exibia o jornal desportivo a um maqueiro» (*MCG*, 172).

Em *Manual dos Inquisidores*, também por um efeito de construção lateral, o leitor vem a deparar-se com Leandro, porteiro do prédio onde Francisco instala Milá, a amante, e a mãe desta. Como todos os porteiros, Leandro tem a língua solta e afiada e, achando-se aos comandos de um capítulo, não hesitará em dizer o que lhe apetece, da forma que bem entende. Está aberta a porta a um episódio de derivativo popular. Num tom marcadamente acrimonioso, desfiando «o rol de desgraças» (*MI*, 314) que se abate sobre a sua vida de porteiro, Leandro relata um painel de degradação social, aparentemente alheio a todo o universo ficcional, onde, a dada altura, vai inserir as personagens que religam, finalmente, à intriga:

Como se não bastassem as prostitutas e os chulos e os travestis e os drogados da seringa e o escândalo dos homens casados trazendo as mulheres de automóvel para as verem fornicar com outros, como se não bastassem as lésbicas e os gatunos e os velhotes de gabardine que de repente nos chamam, se desabotoam e estão nus por baixo só de peúgas e sapatos, como se não bastassem os bêbedos e os mendigos e os rapazinhos do Parque dispostos a fazer qualquer porcaria aos viciados por meia dúzia de tostões, como se não bastasse passar o tempo a enxotá-los com a vassoura, a telefonar à polícia e a morar com a minha esposa num cubículo que é uma miséria comparado com o luxo do prédio, um esconso para as traseiras onde os gatos miam toda a noite a cumprir a natureza, e eu, sem conseguir dormir, a colocar uma colher de sopa de veneno num tacho de almôndegas e a convocar os animais em arrulhos ternos:

– Chchch chchch

na esperança de apanhar os cadáveres com uma pá, os despejar, vingado, no caixote do lixo, e a minha esposa a limpar a sua lágrima à manga

– Coitadinhos

a minha esposa a quem um dia destes prego um estalo como deve ser, dos que arrancam logo um ou dois dentes da boca, para aumentar a harmonia da família e lhe dar uma razão de chorar que de soluços por tudo e por nada quanto mais por gatos ando eu até aqui, ela que fungue à vontade para cima das plantas da entrada que me poupa trabalho e regador [...], já não bastavam as injeções no posto para os bicos de papagaio e o problema da coluna que até se ri das ampolas e vai o senhor ministro e zás, pespega-me no prédio com um par de aventesmas, mãe e filha (*MI*, 309-310).

Além do cômico de situação, resultante do desfasamento entre a progressão que se espera da ação narrativa e o compasso de espera que ela nos devolve, e do cômico de linguagem (discurso vulgar, pejado de calão), o cômico de caráter vai ganhando especial projeção. Isto porque o porteiro Leandro tenta (como a maioria das personagens cômicas, de resto) fazer parecer o que não é: um paladino da moral e bons costumes, armado da sua vassoura, um funcionário zeloso, capaz de se volver num exterminador implacável de felinos, uma autoridade doméstica incontestada e incontestável. Porque se vai enredando na própria verborreia, o porteiro acaba por desconstruir de forma hilariante essa imagem que, num primeiro momento, pretendia fazer passar: sempre de olho nas prostitutas, denuncia o seu caráter velhaco; dos seus impulsos sanguíneos nada há a temer pois estão, afinal, contidos

pela diabetes²⁹⁰; por outro lado, a sua contínua submissão a outras vozes de comando, mostra bem como dele fazem “gato-sapato”: sejam as ordens do administrador do prédio, as da própria esposa – a quem serve tisanas de limão – ou ainda as ordens de Milá e da mãe que se lhe dirigem «no tom de quem orienta um escravo» (MI, 313). No âmbito de análise em que este trabalho se situa, esta última expressão assume particular relevância, pondo em evidência a genealogia cómica desta personagem. Na Comédia Antiga, o escravo, e em particular o escravo-porteiro, são personagens largamente utilizadas e de forte rendimento cómico. Como atesta Maria de Fátima Sousa e Silva,

a existência de um porteiro, na pessoa de um jovem escravo, era uma banalidade numa casa ateniense. Abordar alguém na sua privacidade significava bater à porta e chamar... pelo escravo. Gesto tão rotineiro e insípido, podia tornar-se em espectáculo por milagre do engenho criativo. O simples acto de abrir a porta funcionou na comédia como uma caixinha de surpresas, de onde, sem ser esperado, saltava o criado-Maravilha de se ver. Cabe-lhe a difícil função de defender de importunos a tranquilidade do senhor, pelo que uma certa animosidade e má disposição lhe são naturais²⁹¹.

No discurso do porteiro Leandro – como também já no comportamento e tiradas do «gnomo» – ecoa precisamente essa veia iracunda, um dos traços mais vincados com que a tradição cómica modulou esta personagem. Mas pelo queixume ou tom de ladainha, tão característico do “ser português”, Leandro sintoniza igualmente com o discurso do escravo lamentoso, constantemente ameaçado e espancado pelo patrão. Ao comunicar ao administrador do prédio o seu desagrado com a presença de Milá e da mãe, a bem da imagem do prédio, a réplica, em forma de ameaça, vem lembrar ao porteiro as duras consequências de afrontar uma figura do regime: «- Apetece-te malhar com os ossinhos na cadeia Leandro?».

Adentre-se também em *Fado Alexandrino*, para espreitar um outro elemento desta tipologia, a porteira do prédio da Graça, onde morava o tenente-coronel, e cuja primeira aparição reitera aquele mesmo traço de caracterização, descrevendo-se «alguém que batia o tapete da entrada na varanda, em grandes pancadas vigorosas de eficácia furibunda» (FA, 92). Pelas variantes que desenvolve – sustentadas por um quadro de inversão de género – vale a pena sinalizar ainda o percurso desta personagem.

Quando Artur, até então envolvido sexualmente com esta porteira, decide, a dada

²⁹⁰ MI, 314: «eu que se não fosse a idade, se não fosse a diabetes, dava era cabo dela [esposa] com a navalha de escamar o peixe». Este porteiro congrega ainda o tópico da mania das doenças: «para me desequilibrar a diabetes obrigando-me a passar dos comprimidos às cápsulas a uma cataratazita que me desfoca o mundo e a um rim entupido que me impede a ginjinha».

²⁹¹ Maria de Fátima Sousa e Silva, «O Escravo na Comédia de Aristófanes», in *Ensaio sobre Aristófanes*, Lisboa, Cotovia, 2007, p. 191.

altura, casar-se com Edite, serão o soldado, o velho e o mudo a encarregar-se das mudanças do seu apartamento. A partir de um outro ponto de vista, assiste-se ao exacerbamento daquele traço de caracterização da porteira, a par da “língua destemperada”:

mal entraram no vestíbulo, a porteira saiu do seu buraco a arrastar pela mão um garoto de óculos, com um dos olhos tapado por uma pala, e subiu com eles no elevador acanhado mirando com desconfiança aqueles tipos enormes, de fato-macaco, com cordas e ganchos a nascerem dos bolsos [...] andava atrás de nós em silêncio, de compartimento em compartimento, com uma expressão furiosa, mas ao cabo de meia hora desatou-se-lhe a língua e começou a falar, chamava todos os nomes que existem ao dono dos móveis e ao ver o retrato de uma senhora gorda, enfeitadíssima de jóias, cuspiu com desprezo na alcatifa (*FA*, 416).

Na sequência deste episódio, apoiado numa sintaxe farsesca de reversibilidade do engano e para que já remetemos, é a vez de o soldado Abílio se juntar com a porteira. Quando o soldado lhe dá a entender que não se atreveu a pedir o divórcio a Odete, emergem os traços de um carácter violento; nos antípodas do porteiro Leandro, as ameaças são agora para temer, porque embora seja porteira, em casa ela é, de facto, a patroa:

– Mas que riquíssima besta que tu és, ululou a porteira, mas que grande animal tu me saíste. [...]

– Grito o que me apetecer, ora essa, estou em minha casa ou não estou?, quero que as vizinhas se lixem, quero que o miúdo se lixe, uivou a porteira aos murros à televisão. E se me tornas a levantar a voz lambes com esta jarra nos cornos, paneleiro (*FA*, 482-483).

O escravo-porteiro, personagem da Comédia Antiga que abre diretamente para a devassa da intimidade dos patrões, encontra na narrativa de António Lobo Antunes um sucessor à altura. De frequência assídua e suscitando momentos de hilaridade ímpar, o porteiro antuniano sustenta, de fachada, uma deferência, logo desmontada pela língua afiada e por um azedume que é sintoma do seu desejo de vingança ou de reviravolta social.

Na sucessão de figuras que parecem ter sido expropriadas da própria existência, na exposição dos ridículos da alma, na seleção de microcosmos periféricos, na denúncia de uma patologia coletiva, a obra de António Lobo Antunes mostra alimentar-se de um lado marginal, particularmente suscetível de gerar o riso, ao mesmo tempo que ilumina as pequenas tragédias pessoais.

Da apetência por essa realidade quotidiana, bem distanciada de qualquer aura mítica ou heroica, nos fornece ainda a cronística manifestações pródigas. Eis como na crónica “Assobiar no Escuro”, por exemplo, Lobo Antunes processa humoristicamente a epopeia homérica:

embora se possa resumir a Odisseia com a frase
- Tenho a minha mulher à espera
o que prova que toda a epopeia tem um colorido doméstico

Desse “colorido doméstico” se compõe, precisamente, o pano de fundo dos romances em estudo. Na próxima etapa de análise procuraremos destacar, na ficção de António Lobo Antunes, alguns temas e motivos mais constantes do ponto de vista de uma tradição do cómico.

III. O RISO INEXTINGUÍVEL

1. A Justiça ou o absurdo como lugar de Direito

Tal juiz em tal lugar
parece cousa de riso.

Gil Vicente, *O Juiz da Beira*

A primeira consideração que devemos fazer a respeito do cómico é a de que podemos, em teoria, rir-nos de tudo. Tal como a Antiguidade se encarregou de mostrar, é impossível isolar matéria especificamente cómica. No contexto em que se acha inserida, na perspetiva adotada, no tratamento a que é sujeita, poderá residir a diferença. Não obstante, há certos temas e motivos, insistentemente glosados ao longo dos séculos. Aqui nos debruçamos sobre a Justiça.

Com a convocação, por epígrafe, de Pero Marques, «parvo» e «vilão destemperado»²⁹², desassombradamente promovido a juiz da Beira no auto homónimo de Gil Vicente, pretende dar-se caução à ideia de que, num extenso rol de obras literárias, a justiça, o mundo dos tribunais, a figura do juiz, a natureza, volume e delonga dos processos judiciais são frequentemente objeto de representação cómica. A sátira, a paródia e a caricatura são os meios mais constantes por que se exprime.

Dando a Justiça provas irrefutáveis, nas mais diferentes épocas e lugares, da sua disfuncionalidade, em nada surpreende que nela encontre o cómico matéria legítima e abundante de denúncia. Evocando a tutelar – e não pouco icónica – figura de Témis, omnipresente na cena judiciária, poder-se-á dizer que a justiça, enquanto «ponto privilegiado da observação da ordem e da desordem – dois pólos e dois limites da estruturação da vida em comunidade», persegue um equilíbrio, tanto mais precário porquanto atua «entre as margens

²⁹² Gil Vicente, «A Farsa do Juiz da Beira», in *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, Imprensa-Nacional Casa da Moeda, 1983, vol. II, pp. 464 e 465, respetivamente.

estreitas da razão e do arbítrio»²⁹³. Para um lado pende a lei, a norma, o formalismo processual, tão capaz de evidenciar essa «rigidez do mecânico», sancionável pelo riso²⁹⁴; para o outro, o impacto do juízo subjetivo, falível e, mais que tudo e desde sempre, permeável à corrupção. Duas grandezas instáveis, suscetíveis de abrirem caminho à (des)ordem. Ao cómico, que veicula um olhar de lucidez ainda que, por vezes, sob os excessos ou fantasias da forma, basta mergulhar nesse mundo povoado de irracionalidades e desvendar-lhe as contradições.

A estes dados vem juntar-se uma outra importante dimensão de análise: a do quadro cénico da justiça, percebida enquanto rito, capaz de autorizar a aproximação entre a cena judiciária e a cena teatral, a exploração do domínio comum da estrutura dialógica do conflito e do espetáculo, do lugar destinado à audiência e ao público. Com efeito, «tal como qualquer outra representação, o processo organiza-se em torno de um palco com, de um lado, atores e, do outro, o público. Uns representam, outros são representados»²⁹⁵. Sob esta perspetiva, quando a representação da justiça parece satisfazer-se pela imagem de um cerimonial, acentuando o seu carácter solene e despojando-a do seu sistema de valores, estar-se-á a convalidar uma abordagem cómica:

Poder-se-ia dizer que as cerimónias são, para o corpo social, aquilo que o vestuário é para o corpo individual; devem a sua gravidade à circunstância de se identificarem, para nós, com o objeto sério a que o uso as ligou, perdendo esta gravidade logo que a nossa imaginação deles as isola. De maneira que, para que uma cerimónia se torne cómica, basta que a nossa atenção se concentre sobre o que ela tem de cerimonioso e que desprezemos a sua matéria, como dizem os filósofos, para só pensarmos na forma. Inútil insistir sobre este ponto. Todos sabem com que facilidade se exerce a veia cómica sobre os actos sociais de formas consagradas, desde uma simples distribuição de prémios até uma sessão de tribunal²⁹⁶.

Mas as afinidades entre Justiça e espetáculo poderão ir mais longe, segundo Luiz Francisco Rebello, para quem, em última instância, «todo o palco é um tribunal»:

o Direito é uma ciência que tem como finalidade a realização da justiça, o Teatro é uma arte que tem como objeto a reivindicação da Justiça. É em nome de uma ordem justa que a comédia denuncia o erro e o vício; é o repúdio de uma lei injusta que move os heróis da tragédia. A revolta de Antígona nasce de uma vontade irreprimível de Justiça. Dessa mesma necessidade nasce também a denúncia de Tartufo²⁹⁷.

²⁹³ Cunha Rodrigues, *Representações da Justiça em Miguel Torga*, Coimbra, Coimbra Editora, 1995, p. 16.

²⁹⁴ Henri Bergson, *O riso: ensaio sobre o significado do cómico*, ed. cit., p. 22.

²⁹⁵ Antoine Garapon *apud* Laborinho Lúcio, «O Teatro e a Justiça – Entre o palco e o tribunal», in *Teatro do Mundo – Teatro e Justiça – Afinidades Electivas*, Maia, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2009, p. 16.

²⁹⁶ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 42.

²⁹⁷ Luiz Francisco Rebello, *apud* Laborinho Lúcio, art. cit., p. 14.

Já Aristófanes, submetendo as suas comédias à apreciação do público, usava o riso como instrumento de justiça. Se o propósito lúdico, por si só, não poderia garantir à comédia a dignidade de que a épica e a tragédia se achavam investidas, este género confiou a sua elevação à missão didáctica, a que passou a entregar-se sem reservas. Para cumprir esse desígnio maior, intervindo na ordem social, considera o poeta lícito usar armas contundentes, como tão claramente expressa em *Acarnenses*: «Porque o que é justo também é do conhecimento da comédia. Ora o que eu vou dizer pode ser cáustico, mas justo é» (*Ach.*, 500-501).

Ainda em relação a Gil Vicente, e na qualificada síntese de Cardoso Bernardes, assenta *O Juiz da Beira*

numa situação teatral, de carácter fixo, muito frequente nas primeiras *sotties* francesas: a simulação de um tribunal presidido por um sot. Tudo se centra, portanto, na personagem do «fou-censeur» e nos julgamentos burlescos (ou “sem-sentido”) que ele efectua, com a finalidade de inverter os valores normais do mundo, transformando essa inversão em espectáculo risível²⁹⁸.

Os contornos primitivos da paródia judicial ou do motivo do tribunal grotesco, encontram-se devidamente certificados, no excerto transcrito, pelo parentesco com as *sotties* francesas. A sua possível universalidade foi já avançada por Óscar Lopes²⁹⁹. E a sua permanência ao longo dos tempos – reinventado em obras notáveis da literatura universal como *A Vida de Gargântua e Pantagrue*, de Rabelais, sob a figura do juiz Bridoye (que lançava os dados a fim de ditar a sentença dos processos) ou *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Bertolt Brecht, que coloca no exercício da magistratura o insólito juiz Azdak (que, entre outros desvios, chega a julgar dois casos ao mesmo tempo colhendo, num, a fundamentação para a sentença do outro) – sedimentam uma tradição cujas raízes, ainda mais fundas, vamos encontrar em Aristófanes e, em particular, em *Vespas*, sátira virulenta ao funcionamento viciado das instituições democráticas da Atenas do séc. V a. C. e, muito particularmente, dos tribunais.

Há todo um lastro de direções cómicas que esta tradição vem imprimindo ao tema: a anteposição da sentença ao processo; o formalismo jurídico reduzido ao vazio; o juiz como

²⁹⁸ José Augusto Cardoso Bernardes, «O Juiz da Beira e os sentidos da sátira vicentina» in Ana Maria Brito *et alii* (org.), *Sentido que a Vida Faz – Estudos para Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, 1997, p. 77.

²⁹⁹ Cf. Oscar Lopes, «O Sem-sentido em Gil Vicente», in *Ler e Depois*, Porto, Editorial Inova Limitada, 1969, p. 86: «Pêro Marques, o labrego ridículo traído (como Janafonso) pela mulher e que, quando nomeado juiz da Beira, faz as vezes de um Parvo grotescamente (mas, ao cabo, meritoriamente) promovido à magistratura, velho tema carnavalesco das *sotties* e com raízes tão antigas, talvez universais, que tem uma versão chinesa, reencontra-se no Sancho Pança governador da Baratária e vem culminar no juiz do Círculo de Giz Caucasiano de Brecht».

herdeiro casual da magistratura; a aleatoriedade; «o aparente absurdo judiciário [que se] volve afinal em boa justiça»³⁰⁰; a manipulação do argumento.

A busca de uma constante em que todas estas variantes possam radicar conduz-nos insistentemente à noção de absurdo. E as formas de inversão, definidas por Bergson como tudo aquilo que cabe «na rúbrica “do mundo às avessas”»³⁰¹, são as que mais usualmente conferem expressão ao sem-sentido burlesco. Caso, justamente, da *sottie*, que «vive da representação do mundo invertido e de um certo absurdo dionisíaco»³⁰². Ou da obra de Gil Vicente, globalmente considerada, onde, entre muitos outros mecanismos que vão desde «a paródia dos sermões e actos litúrgicos até ao desfile processional dos vícios e tolices humanos [...], ao nível da tipologia humana o Parvo constitui, por excelência, o mais valioso recurso de sondagem ao absurdo»³⁰³. No universo da comédia, a loucura, que assiste ao Parvo em dose considerável bem como a outras personagens detentoras da mesma identidade funcional, constitui um pretexto para inverter a realidade e, nessa medida, um meio especialmente eficaz de denúncia. Por um lado, desarticula e distende a realidade, permitindo olhá-la de um outro modo; por outro, o alienado, embora transgredindo as normas vigentes, goza de um estatuto jurídico de exceção, consubstanciado numa «immunité histrionique»³⁰⁴. Achando-se a coberto da loucura, a qualquer personagem é permitido dizer a verdade, por mais dura que se afigure.

Como se torna particularmente evidente através do Carnaval, a festa popular dá o direito a ser tonto. O tema é, de resto, próprio do grotesco como sublinha Bakhtin:

La tontería es el reverso de la sabiduría, el reverso de la verdad. Es el reverso y lo bajo de la verdad oficial dominante; se manifiesta ante todo en una incomprensión de las leyes y convenciones del mundo oficial y en su inobservancia. La tontería es la sabiduría licenciosa de la fiesta, liberada de todas las reglas y coacciones del mundo oficial, y también de sus preocupaciones y de su seriedad ³⁰⁵.

Constitui a paródia judicial um enorme foco de interesse para a análise dos romances

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 87.

³⁰¹ Henri Bergson, *op. cit.*, p.73.

³⁰² A respeito da *sottie*, esclarece ainda José Augusto Cardoso Bernardes: «a *sottie* encarna um dos pólos fundamentais da literatura de loucura: precisamente aquele que transforma a loucura em espetáculo risível. Os outros dois pólos são referenciados pelo *Elogio da Loucura*, de Erasmo, em que a loucura é objecto de um processo de canonização cujo modelo último acaba por ser a “loucura” da Cruz, e pela *Nave dos Loucos*, de Sebastian Brant, onde a loucura é denunciada como um vício e uma atitude pertinaz». Cf. *Sátira e Lirismo: Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*, ed. cit., p. 238.

³⁰³ Óscar Lopes, art. cit., p. 81.

³⁰⁴ A expressão é de Thierry Boucquey, *Mirages de la farce: fête des fous, Bruegel et Molière*, 1991, p. 33.

³⁰⁵ Mikail Bakhtin, *op. cit.*, p. 234.

de António Lobo Antunes, onde fomos sensíveis a variações deste tópico, sobretudo, em registo grotesco.

O julgamento, designadamente, enquanto momento a que tradicionalmente está associada a ideia de reposição da ordem, pela reparação de uma injustiça, é uma imagem que, no conjunto da obra antuniana, assoma com alguma frequência, mas para ajudar à difusão generalizada de um espetáculo. Constituem disso exemplo o julgamento sumário dos militares, que resulta na sinistra morte do oficial de transmissões, em *Fado Alexandrino*, ou o surrealista tribunal de polícia de *As Naus*, onde se procede ao julgamento histórico de D. Manoel e que adiante serão analisados com pormenor.

Por ora, faz-se notar que, mais profundamente, a paródia judicial lança raízes na própria conceção dos romances antunianos como um processo de inquérito. Sendo tributária, em parte, da urdidura dos romances policiais, essa figuração narrativa do inquérito não deixa de ser impulsionada também, por esse “acerto de contas com a História”, através de meios muito peculiares de subversão, de que faz eco a própria literatura post-modernista³⁰⁶. A estes elementos aduz-se ainda a possibilidade de aproximar a polifonia narrativa de um processo de acareação judicial, pelo confronto de diferentes versões de um mesmo acontecimento e que reserva ao leitor, em última instância, a difícil tarefa de julgar.

Antes de avançarmos para a perspetivação cômica do julgamento na cena antuniana, tracemos os contornos do tratamento mais remotamente dado ao tema, em *Vespas*, de Aristófanes.

1.1. A tradição da paródia judicial

Muito embora o tema judicial seja presença regular noutras obras, será *Vespas*, peça levada a público nas Leneias de 422 a. C., a traçar um retrato mais completo do quadro da justiça da pólis.

Nesta peça, a associação entre loucura e justiça fica desde logo registada na apresentação que o escravo Xântias faz de Filócleon (que exerce funções de juiz no tribunal popular de Helieia) antecipando ao espetador, com exemplos vários e particularmente hilariantes, a obsessão judicatória do velho patrão, de que este virá, posteriormente, a oferecer

³⁰⁶ Cf. Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo – Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*, ed. cit., pp. 295-354.

abundantes manifestações: «Vou contar-vos qual a doença do meu patrão. No vício dos julgamentos, não há outro como ele» (*V.*, 87-88). Nessa estranha «doença» reside a justificação para o cenário de inversão com que a abertura de *Vespas*, propriamente dita, nos confronta. O pai, Filócleon, está a ser mantido em prisão domiciliária (para usar uma linguagem juridicamente corrente) pelo filho Bdelícleon, que dessa forma lhe procura vedar o acesso ao tribunal e, conseqüentemente, libertá-lo desse comportamento. Essa patologia inclassificável de que sofre Filócleon, amplificada pelo coro de juizes, representados como vespas, é como que o caso de estudo a partir do qual se traça o diagnóstico de uma doença que atinge o coletivo ateniense. A sensibilidade da linguagem da peça à terminologia médica – que parece querer pôr à prova, também, o potencial regenerador da comédia – aponta para essa mesma leitura, corroborada, de resto, pela réplica de Bdelícleon: «É tarefa difícil e que exige grande inteligência, maior do que a dos poetas cómicos, essa de curar uma doença prolongada que é inata à cidade» (*V.*, 650-651).

Embora o velho heliasta venha a dar sinais positivos face aos argumentos utilizados pelo filho (reconhecendo-se como um instrumento ao serviço dos governantes) e recobre assim alguma lucidez³⁰⁷, a sua compulsão em julgar – que, qual “tique”, consubstancia um efeito cómico assente num mecanismo de repetição – persiste. Bdelícleon reformula, então, a sua estratégia. Num aparente esforço de conciliação, traduzindo, simultaneamente, a «derradeira tentativa de cura»³⁰⁸, sugere ao pai que continue a ser juiz mas em ca(u)sa própria. A realização de um julgamento à escala doméstica – e, por irónica força das circunstâncias, à porta fechada – poderia decerto, na perspectiva do filho, conter os efeitos nefastos da doença paterna; ao mesmo tempo haveria de potenciar, sob a experimentada perspectiva do dramaturgo, os efeitos cómicos sobre o anfiteatro.

Sublinhe-se também que, sob esta absurda proposta, reside um mecanismo puro de inversão: pois que se Filócleon considera o tribunal como a sua casa, a solução possível será a de converter a própria casa num tribunal. Nesse contexto, lançam-se as bases para um «julgamento, irreal mas verosímil, [em] que deve o público reconhecer as marcas fundamentais da prática judicial do tempo, para que o riso pela paródia seja possível»³⁰⁹.

A meticulosa instalação de um tribunal diante dos olhos do público – procedimento

³⁰⁷ Essa informação é veiculada pelo coro, que assim traduz o significado do silêncio de Bdelícleon: «Arrepende-se de tudo o que dantes o punha louco» (*V.*, 743-744).

³⁰⁸ Carlos de Jesus, Introdução a *Vespas. Comédias*, introdução, tradução do grego e notas de Carlos Martins de Jesus, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2010, vol. II, p. 25.

³⁰⁹ *Idem.*

similar, recordemo-lo, ocorre em *Juiz da Beira*³¹⁰ – mostra bem que um ato solene como um julgamento não pode ser transposto de um plano sério para o plano cômico sem ser desnaturalizado. Reconstituído, nos seus instrumentos e na sua simbólica, a partir dos escassos meios que o cenário doméstico pode facultar (um caixote servirá de tribuna; uns pucarinhos cumprirão a função das urnas de voto; um escravo, em posição de estátua, substituirá um altar em honra de Lico, por exemplo), o novo tribunal edifica-se à velocidade da desconstrução da realidade que a ele subjaz. Acrescem ainda outros acessórios que, por não estarem contemplados numa sala de audiências, parecem querer sublinhar a mais-valia do tribunal doméstico que ora se institui. Sob a zelosa iniciativa de Bdélícleon, são trazidos à cena: um penico, para atender a necessidades mais urgentes; uma sopa de lentilhas, porventura capaz de serenar a avidez do velho; um galo, pronto a acordar Filócleon, caso este se deixe “dormir sobre o caso”.

O roubo de um queijo da Sicília pelo cão da casa, Labes, oportunamente denunciado pelo escravo Xântias, vem a constituir-se na matéria de facto sobre a qual este tribunal se irá pronunciar. O insólito processo – e conseqüente distribuição de papéis jurídicos – é absolutamente hilariante. Utensílios domésticos (entre os quais, um ralador de queijo) são chamados a depor, na qualidade de testemunhas, por terem presenciado o crime; mas antes deles um outro cão, Citadeneu, está incumbido da acusação, papel que cumpre com especial convicção ou não se sentisse particularmente lesado: do queijo furtado, Labes nada partilhou consigo.

Longe de constituir uma referência inócua, o canino nome do réu transporta todas as ressonâncias para que nele pudesse o espetador coevo reconhecer Laques, comandante da expedição à Sicília realizada entre 427-425 a. C. e os contornos do alegado escândalo de desvio de fundos públicos associado a essa empresa. O ataque a Cléon, o mais popular político da época e «em quem Aristófanes encarna o símbolo da classe indesejável dos demagogos»³¹¹, é aqui renovado³¹² já que sob o (in)suspeito perfil do cão acusador – e eis que se dissipa a estranheza por ver um elemento acusar outro da mesma espécie – se descobre o rasto do Cidateniense Cléon, que, não tendo recebido “fatia” alguma dos despojos a que se acharia com direito, acabou por levar Laques, até aí seu fiel aliado, à justiça.

Quer ocorram no século V a. C. ou no século XX, os momentos socialmente críticos e

³¹⁰ Cf. Cardoso Bernardes, *op. cit.*, p. 242-245.

³¹¹ Maria de Fátima Silva, Introdução a *Cavaleiros*, in *Comédias*, vol. I, ed. cit., p.153.

³¹² Além de outros momentos nesta mesma peça, a ação política de Cléon vinha já sendo alvo de ataques fortíssimos e sistemáticos, por parte de Aristófanes, bem documentados em *Babilónios*, *Acarnenses* e *Cavaleiros*.

conturbados, associados a desmandos políticos «são sempre um *humus* fértil à sátira, à crítica mordaz, acendem e aguçam a ironia e o humor»³¹³.

Esta sátira política encenada num tribunal doméstico – sugestiva também da mordacidade de Aristófanes e de uma personalidade atenta e crítica que se não deixou domesticar³¹⁴ – constitui a oportunidade de exceção, para que o povo ateniense ganhe consciência da corrupção que grassa na sua própria casa e puna os seus responsáveis. Nota ainda para uma contradição jocosa, resolúvel em chave (auto)irónica, ao nível dos mais lúdicos exercícios de metaficcionalidade da narrativa post-modernista. Naquele que constitui, efetivamente, o monólogo inicial da comédia, onde o enredo da peça é desvendado ao público, Xântias fizera, de antemão, uma promessa: a de que não seriam usados em *Vespas* recursos estafados da comédia vulgar, e, entre eles, «nem mesmo Cléon, apesar das graças que deve à sorte, será outra vez posto em marinada» (*V.*, 62-63). A reincidência na crítica ao político, como se de um outro vício incorrigível se tratasse, vem a resultar numa intensificação do riso, porquanto esse cenário tinha sido premeditadamente afastado do horizonte de expectativas do público. Ao mesmo tempo, Cléon vê-se convertido numa espécie de lugar-comum da comédia aristofânica, mas de que é sempre possível extrair novos efeitos cômicos.

Antes e durante o julgamento, a obsessão de Filócleon, qual mola que, por mais reprimida que seja, continuamente se distende³¹⁵, vai pontuando as cenas: «Mas vá, toca a pronunciar o caso! Já só penso na condenação» (*V.*, 847) ou «Então quem é o nosso arguido? (*À parte.*) Este gajo há-de ser condenado!» (*V.*, 893). Defensor de Cléon, como o próprio nome o designa desde logo, a Filócleon é extensível também essa metáfora canina já que só pensa em «ferrar os dentes» (*V.*, 942-943) ao acusado.

À medida que caminha para o seu desenlace, nem por um momento abrandam os expedientes cômicos deste julgamento. Bdelícleon assume, ele próprio, a defesa de Labes

³¹³ Ana Isabel Correia Martins, «A seriedade do Humor ao longo dos séculos: uma retórica do poder político ou de um contra-poder?», in *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 17, 2015, p. 325.

³¹⁴ A temeridade de Aristófanes ter-lhe-á valido mesmo a perseguição perante o Conselho da Cidade, por parte de Cléon, de que faz eco em *Acarnenses*. Não deixa de ser curioso que, nas suas peças, Aristófanes coloque o político em situações que prefiguram julgamentos, de que constitui exemplo maior a disputa entre o Paflagónio (leia-se, Cléon) e o Salsicheiro, com o Povo no papel de juiz supremo, de *Cavaleiros*, e que resulta na inevitável condenação do primeiro. Fica a ideia de que o dramaturgo responde à ofensiva do político, trazendo-o ao palco da comédia e fazendo do riso uma sentença condenatória. Para uma visão mais completa do “litígio” entre o dramaturgo e o político, vide Maria de Fátima Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, ed. cit., pp. 49-51.

³¹⁵ Cf. Bergson *op. cit.*, pp. 58-59. Com efeito, a obsessão de Filócleon, permanentemente combatida pelo filho, pode ser entendida como uma variação do mecanismo cômico designado como «diabo de mola»: «Imaginemos agora uma mola, antes moral, uma ideia que se exprime, que é reprimida e que se torna a exprimir, uma torrente de palavras que se proferem, que se suspendem e que voltam sempre a proferir-se. Teremos de novo a visão duma força que se obstina e de uma outra teimosia que a combate».

(incapaz, como cão que é, de a levar por diante) e em cujo silêncio Filócleon procura ler uma prova de culpa; nesse processo, além do incontornável panegírico do cão, a defesa chega a fazer entrar em cena um cortejo de cachorrinhos, destinado a levar o juiz às lágrimas³¹⁶ com os seus latidos; por fim, é Bdelícleon quem, premeditadamente, induz o pai a depositar, “às cegas”, o seu voto na urna da absolvição, levando-o a crer ser essa a da acusação: «Vá lá paizinho, sê um tipo às direitas! Pega neste voto, fecha os olhos, corre para a segunda urna e deixa-o ir em liberdade.» (V, 986-988). Talvez esta seja a maior prova do estado da justiça ateniense: ainda que o propósito seja o da “salvação” do velho juiz, a verdade é que, mesmo neste julgamento encenado, a justiça só funciona por manipulação.

1.2. O Julgamento – variações cómicas

Ao procurarmos variações do tópico de julgamento na cena antuniana, começamos por apresentar o exemplo mais que todos hilariante: o julgamento histórico de D. Manoel, de sessão aberta ao público no surrealista tribunal de polícia de *As Naus*. Emergindo de um romance que traça uma «história às avessas»³¹⁷, o cómico deste episódio (um verdadeiro crime de lesa-majestade) decorre de um efeito de incongruência geral e da carnavalescação de figuras e factos da História de Portugal, assim desencadeada. De forma particular, vive de uma sistemática quebra de expectativas, raiz mesma do efeito cómico³¹⁸, alimentada pela contínua «transposição do solene para o trivial»³¹⁹, própria do burlesco, já que as figuras de proa da Expansão Marítima Portuguesa se veem confinadas ao papel de comuns retornados debatendo-se, como eles, com as mesmas dificuldades e angústias.

Entre a «soberba régia» de D. Manoel e o pragmatismo de um zeloso polícia da brigada de trânsito, a quem a «pompa de carnaval de bairro» (N, 146) e o discurso do monarca levantam fortes e confirmadas suspeitas de um grau de alcoolemia acima do permitido por lei, desenha-se um conflito de autoridades, que resulta na detenção de D. Manoel e de Vasco da Gama, que o acompanha. As infrações enumeradas pelo polícia numa «crueldade açucarada»

³¹⁶ Nesta cena, «Aristófanes parodia um outro costume grego nos julgamentos, segundo o qual um acusado trazia para o tribunal os filhos, para com isso despertar nos juízes piedade». Carlos de Jesus, introdução a *Vespas*, in *Comédias*, vol. II, ed. cit., p. 136.

³¹⁷ Eduardo Lourenço, «Divagação em torno de António Lobo Antunes», in Eunice Cabral, Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach (orgs.), *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2003, p. 353.

³¹⁸ Cf. Sigmund Freud, *Os Chistes e a sua Relação com o Inconsciente*, ed. cit., p. 246.

³¹⁹ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 90.

(N, 147) consubstanciam a acusação que os fará presentes a tribunal:

Não apresentação dos documentos exigidos por lei [...] sem contar a falta de espelhos retrovisores, das palas dos guarda-lamas, de pisca-piscas, de roda sobressalente e da panela do escape. Há também o desalinhamento dos faróis, os mínimos sem lâmpadas e o óleo que o meu amigo vai deixando no alcatrão para os outros malharem com os cornos numa árvore. Ainda por cima o teste do álcool é positivo para a água-pé. Encoste-me essa bodega que a grua leva-a amanhã para a sucata, e saltem-me do calhambeque que tenho um quartinho do caraças à vossa espera na esquadra (N, 147).

São diversos os elementos – só neste excerto – que atingem a dignidade do monarca e do nauta portugueses, num espetáculo de degradação dado em crescendo. A referência à sua ultrapassada forma de locomoção é disso exemplo mas, sobretudo, o tom coloquial utilizado pelo polícia, donde sobressai o calão, marca a falta de reverência para com tão eminente condutor. Numa inversão das fórmulas de tratamento, a prosaica expressão «meu amigo» substitui, numa proximidade inconcebível, mas decerto risível, um suposto “Vossa Alteza”.

Sublinhe-se ainda que as infrações imputadas a D. Manoel constituem na realidade delitos menores, se comparadas aos verdadeiros crimes de que efetivamente se acusa esta figura de proa da expansão marítima portuguesa. É para dar o rei como culpado, em toda a linha, da condução perigosa que fez dos destinos da nação portuguesa que o romance não se coíbe de citar todas as figuras históricas, arroladas como testemunhas num mesmo processo, sob a chancela carnavalesca.

Naquela sequência, e não por acaso, D. Manoel e Vasco da Gama são atirados para um cárcere «ao lado daquele em que aferrolhavam o judeu António José da Silva, escritor de autos de bonifrates» (N, 148). A contiguidade das celas, mantendo cativas, lado a lado, figuras de diferentes épocas históricas que, de outro molde, não poderiam coexistir, é sintomática da subversiva apreensão que *As Naus* fazem da categoria tempo. Nesta atmosfera inverosímil, a referência ao comediógrafo setecentista, perseguido pela Inquisição e condenado em auto-de-fé³²⁰, além de evidenciar o hábil cruzamento de sentidos autorizado pela palavra auto que agrega, num mesmo episódio, o auto policial, o auto-de-fé e o auto dramático, vem colocar num plano paralelo um outro exemplo de absurda justiça, em que a História de Portugal se revelou pródiga: aquela que, entre os séculos XVI e XIX, foi conduzida pelo Tribunal do Santo

³²⁰ A este respeito vide António José Saraiva, *Inquisição e Cristãos-Novos*, Editorial Estampa, 1994, pp. 87-90. No capítulo V, descreve o autor «três processos exemplares» movidos pela Inquisição, entre os quais figura o de António José da Silva, que ilustra a lógica de condenação *a priori*, própria do Santo Ofício. De resto, «o processo inquisitorial [...] era secreto, sem apelo e deixava nas mãos dos inquisidores o poder praticamente absoluto e arbitrário de condenar ou absolver» (p. 57).

Ofício. É justamente a partir do potencial de espetáculo do auto-de-fé, especialmente concebido para impressionar o público³²¹, assim como da caracterização rigorosa dos inquisidores, com as «cabeças cobertas por capuzes em bico e grandes crucifixos no peito» (N, 188) que se desencadeia, neste romance, a sarcástica equiparação entre a Santa Inquisição e uma companhia de teatro, com apresentações regulares na forma de espetáculos de rua que garantem o aplauso do público: «Queimavam-se hereges por aqui e por ali, em estradozinhos de palco de robertos, para adoçar o povo» (N, 71-72). A um nível macrotextual, as referências episódicas à Inquisição ganham inquestionável projeção se articuladas com o título de um romance posterior, *O Manual dos Inquisidores*. A constituição do processo inquisitorial enquanto «combinação de formalismo minucioso e de arbítrio intencional característica do procedimento do Santo Ofício»³²², onde se inclui a «montagem de testemunhos», deixa marcas indeléveis na arte do romance de António Lobo Antunes.

Deduzida a acusação, os «nautas envelhecidos» são conduzidos por «uma sala de estuque leproso chamada Tribunal de Polícia» e expostos ao olhar de «um público de curiosos e desempregados» (N, 148), porventura mais desejoso de entretenimento que de justiça. A carregada e insólita agenda do Tribunal coloca este julgamento «a seguir a um caso de briga de galinheiras de praça» (N, 149), circunstância que se reveste de importantes implicações, no âmbito de estudo em que este trabalho se situa. Por um lado, esse alinhamento visa conferir ao caso uma aparência de normalidade, sinal claro de que a invocação de qualquer estatuto privilegiado, como D. Manoel julga que lhe assiste, não será considerada. Por outro lado, introduz perturbadoras sensações visuais, sonoras e olfativas, de que são exemplo «asas e cristas coloridas» (N, 150) ou um cheiro a «feno e a lã por cardar» (N, 149) que transferem decisivamente este julgamento para a esfera do espetáculo de praça pública. Transpondo a linguagem para o domínio da representação, dir-se-ia que juiz, público e cenário – o de uma feira de gado – configuram os elementos fixos de um espaço teatral que vão inevitavelmente contaminar a apresentação seguinte.

Perante o juiz, figura investida de poder soberano numa sala de audiências, D. Manoel confronta-se, novamente, com a inanidade do seu poder. A irrisão atinge o seu ponto alto com a deposição das insígnias: «o juiz das rémiges [...] começou por ordenar ao monarca que despisse as esmeraldas falsas por respeito ao tribunal e entregasse o tubo de canalização

³²¹*Ibidem*, p. 103: «o auto-de-fé acabou por ser um grande e pomposo espectáculo com um cerimonial minuciosamente regulamentado, a que assistiam as autoridades supremas, frequentemente o Rei em pessoa, e que movimentava toda a cidade, como as maiores festividades públicas».

³²² *Ibidem*, p. 90.

pintado de amarelo do ceptro ao oficial de diligências» (N, 149). Desprovido dos seus adereços, D. Manoel não passa, agora, de um boneco de fazer rir. Pela sucessão de golpes, a que falta somar-se o da sentença, o rei é sujeito a um processo de destronamento, tal como Bakhtin o define, dentro do sistema de imagens de Rabelais:

el rey es el bufón, elegido por todo el pueblo, y escarnecido por el pueblo mismo; injuriado y expulsado al concluir su reinado, del mismo modo que todavía se escarnece, golpea, despedaza y quema o ahoga el muñeco del carnaval que encarna el invierno desaparecido o el año viejo» [...]

Los golpes e injurias son el equivalente perfecto de esse disfraz o metamorfosis. Los insultos ponen en evidencia el verdadero rostro del injuriado: lo despojan de sus adornos y de su máscara; los insultos y los golpes destronan al soberano ³²³.

Figura máxima do poder, D. Manoel não constitui, todavia, o único alvo a atingir. O tratamento grotesco dado à imagem do juiz, sugestivo da monstruosidade da esfera da justiça, é disso exemplo. Na sua aproximação a um frango que esgaravata quistos da nuca, observa-se um prolongamento da atmosfera da feira de gado, a que se fez já referência. Qual procedimento demolidor, o traje do juiz, cuja simbólica lhe conferiria especial dignidade e estatura ética, antes lhe acentua o carácter rasteiro e estupidificado; própria da mundividência grotesca, apta a suscitar imagens ambíguas, sublinhe-se a visão do tecido enrugado da toga, a partir do qual nascem as rémiges:

– o juiz, encarniçado a esgaravatar como um frango os quistos da nuca, a perguntar-nos, do cimo da sua torre carunchosa de orador sacro, Os réus têm alguma coisa a declarar? [...]

– Só tenho a repetir que esta bodega toda me pertence.

O juiz esqueceu-se de aflagir a nuca para o examinar melhor, inclinado para diante, de boca aberta e mão em concha como os surdos, os contínuos congelaram-se de espanto, a assistência de desocupados esvoaçava de parede a parede, as galinheiras que prosseguiam a sua discussão interminável e sob cujos aventais surgiam cristas e asas coloridas voltaram para nós as caretas de búfalos terríveis, e o pilatos, entontecido por aquela afirmação absurda, recostou-se na cadeira de veludilho escarlate a raspar as borbulhas das têmporas, e remeteu-nos, ditando uma sentença tremenda a um taquígrafo míope, para a consulta externa de um hospital de alucinados (N, 150).

Relativamente à caracterização do juiz, uma última nota. Designado, sintomaticamente, por «pilatos», a sua ação remete-nos para “A Paixão de Cristo” que constitui, aliás, o melhor exemplo dos erros que a justiça humana pode cometer. Injustamente acusado por Anás e por Caifás, Jesus Cristo foi condenado pelo iníquo e caprichoso entendimento que Pilatos e Herodes faziam da justiça.

³²³ Mikhail Bakhtin, *op. cit.*, p. 178.

A pena, que remete os réus para um hospício, instala, novamente, a associação entre justiça e loucura. Numa ofensiva marcadamente post-modernista, é a própria História quem sai desacreditada, já que o discurso oficial é assim transferido para a esfera do delírio.

Se no julgamento de *As Naus* temos todos os papéis (os jurídicos e os de inversão histórica) bem delimitados numa sala de audiências, em *Fado Alexandrino*, nessa noite de (re)encontros e de excessos por que somos conduzidos até de madrugada, tem lugar um julgamento sumário, de contornos difusos, no contexto de um improvável tribunal marcial. A sucessiva transição do restaurante, onde decorre o jantar do batalhão, para o Bar Boîte Madrid e, por último, para a casa do alferes, na Rua da Mãe d'Água – ainda que possa configurar uma tragédia em três atos – permite igualmente, no âmbito dessa natureza dual própria da narrativa antuniana, que se vá regulando um ambiente cómico mais ajustado à essência de cada uma das três grandes partes em que o romance se divide: «Antes da Revolução», «A Revolução» e «Depois da Revolução». Mas sobremaneira importa sublinhar que, desde logo, a fuga estratégica do restaurante – com o pretexto de se esquivarem aos enfadonhos discursos do batalhão – confere à reunião aparentemente fortuita dos militares protagonistas deste romance um carácter em absoluto marginal. Na recusa de uma programação oficial, está o caminho aberto à licenciosa festa militar, onde o elemento grotesco encontrará todas as condições para se expandir. A conversa a quatro vozes, orquestrada pela batuta discreta do capitão, alimentada, noite dentro, pelo rastilho da embriaguez, vai promovendo a diluição da identidade militar na civil e uma abolição provisória das relações hierárquicas, de que apenas subsistem marcas nas patentes militares por que são designados³²⁴.

Mas sobretudo o princípio material e corporal, concretizado em «imagens do corpo, da bebida, da satisfação das necessidades naturais e vida sexual»³²⁵, alcança neste romance, e em particular no episódio que seguidamente se analisará, uma dimensão extraordinária.

Manhã feita, arrasta o alferes com dificuldade um garrafão de cinco litros, acabado de comprar na taberna, o que suscita o espanto de Artur: «- Oito horas, caralho?, admirou-se o tenente-coronel, interessado num anónimo joelho adormecido. Se não me ponho imediatamente na pizeira a minha mulher ensaboa-me o juízo» (*FA*, 515). Mais do que a total alienação da realidade, este breve excerto é revelador de um cenário, absolutamente rabelaisiano, onde pontificam a embriaguez, a linguagem grosseira e a (con)fusão promíscua

³²⁴ A respeito das conversas de mesa e da liberdade que instauram, regista Mikhail Bakhtin: «las «charlas de mesa» están dispensadas de observar las distancias jerárquicas entre las cosas y los valores, mezclan libremente lo profano y lo sagrado, lo superior y lo inferior, lo espiritual y lo material: no surgen diferencias entre ambos términos.» Cf. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, ed. cit., p. 257.

³²⁵ *Ibidem*, p. 23.

dos corpos, resultado de uma noite de orgia.

Mas o regresso destes militares à ordem e regime habituais do mundo não se prevê para breve. Há revelações importantes que acabam de ser feitas. Numa sequência que funde o tópico do disfarce e o «tema dos cornudos»³²⁶ fica a saber-se que Odete, ex-mulher do soldado, nunca refeito dessa separação, cultivou secretamente uma dupla identidade sendo na verdade Dália, o contacto privilegiado do oficial de transmissões dentro da organização esquerdista em que ambos militavam e por quem este se apaixonara; o engano é dado a uma escala ainda maior, pois Dália vem a trocar os dois militares por Olavo, dirigente daquela organização. Descubrem estes homens igualmente que Edite, segunda esposa do tenente-coronel é, nada mais nada menos, que a amante do oficial de transmissões. Fica assim bem documentada a farsa das relações humanas. Muito antes de se conhecerem, as vidas destes homens já se tinham cruzado e esses secretos espaços de interseção foram de algum modo cultivados pela narrativa, sob forma paródica de ironia trágica:

– E quem é essa gaja tão bem guardadinha, interessou-se o alferes, andas metido com a mulher de um ministro ou quê?

Se calhar é a minha, alegrou-se o tenente-coronel a equilibrar a mãos ambas o oficial de transmissões pelo cinto. Não te acanhes, rapaz, era um favor do caneco (*FA*, 448).

Feita a prova de culpa – com a confissão de Celestino – o Soldado, acicatado pelo ciúme e pela vergonha de se descobrir, o tempo todo, enganado por Odete, conduz a acusação, instigando à pena capital. Surge este julgamento sumário permanentemente entrecortado, na sintagmática narrativa, por outras vozes e fios narrativos, daí resultando um carácter fragmentário e uma nítida ausência de nexos de ligação, susceptível de espelhar o próprio discurso ébrio. Ainda assim, é perfeitamente possível identificar todos os seus momentos fundamentais – da acusação, à defesa do arguido, à votação final dos jurados, à sentença final:

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

O meu tenente não se arrepende do que fez e pede desculpa ao nosso comandante de lhe comer a patroa? [...]

Não tinha a mínima ideia de quem ela era, defendeu-se o oficial de transmissões, como é que eu podia adivinhar o nome do marido da gaja? [...]

Realmente, concordou o alferes, deitar-se com a mulher do nosso comandante é grave [...]

[...] O nosso tenente, afirmou com energia o soldado, devia ser punido de imediato, meu capitão. [...]

³²⁶*Ibidem*, p. 216.

Castigá-lo é uma ideia, anuiu o alferes, o meu tenente-coronel deseja que a gente o prenda na retrete? [...]

O meu alferes, perguntou o soldado, furibundo, acha que fechar o nosso tenente na retrete é castigo que chegue? [...]

– Podemos sempre matá-lo, sugeriu o alferes a rir-se. Quem está de acordo com a pena capital levante o braço.

– Se os senhores oficiais votarem a favor, prontificou-se o soldado a arregaçar as mangas, enfio-lhe uma garrafa de cerveja pelos cornos. [...]

– Então em que é que ficamos, senhores oficiais?, impacientou-se o soldado. Mata-se o nosso tenente ou não se mata?

– Nem sequer dá muito trabalho, riquezas, auxiliou uma das gémeas loirinhas. Basta enfiar-lhe um saco de plástico até ao pescoço e apertar. [...]

– Que divertido, disse a ajudante do ilusionista a entornar um grande copo até à borda. Até agora só assisti a execuções no cinema.

– Quem vota a favor da pena capital levante o braço, insistia o soldado na teimosia de borracha dos bêbedos [...]

– Todos estão de acordo, disse o soldado numa mansa fúria, tirando o meu capitão que não mexeu um dedo (*FA*, 502-517).

Sentenciado Celestino à pena máxima – por juízes, de si pouco isentos, e a quem a bebida retirou toda e qualquer idoneidade – prepara-se o crime, num ambiente de puro entretenimento. O tom de brincadeira inconsequente, a que alguém porá eventualmente um travão, percorre o episódio e assegura a dúvida quanto ao seu desfecho. A embriaguez é o elemento privilegiado por que se consagra a loucura e instaura o absurdo neste episódio, configurando o antídoto possível, face a um outro absurdo, por todos vivido: o da guerra colonial. Ao invés de corrigir uma injustiça, este julgamento inverte os termos, servindo de instância para legitimar um crime.

No espetáculo da execução, só presenciado numa versão cinematográfica, segundo um comentário que acentua a dimensão surrealizante da situação, colaboram as prostitutas que os militares trouxeram do Bar Boîte Madrid e que, embora deslocadas, preservam todas as reminiscências desse poderoso conjunto a que pertencem. As gémeas loirinhas, a ajudante do ilusionista, a mulata ou a deusa do strip-tease Melissa são os garantes da continuidade daquele «extraordinário show internacional» que agora ressurgue em toda a sua degradação, permitindo a interpretação cabal das ressonâncias de juízo final com que aparecia caracterizado³²⁷. Serão elas a incitar e a oferecer a arma do crime: «a ajudante do ilusionista regressou cambaleando da cozinha com a faca do pão, Espeta, espeta, incitou a mulata, a gémea do manequim batia as palmas contentes» (*FA*, 517). O carácter macabro do crime contrasta com o ambiente de

³²⁷ *FA*, 179: «a bateria rebolou como nos saltimbancos da infância, anunciando o espectáculo, o foco imobilizou-se sobre a pista de dança vazia, o embaixador grisalho, de smoking, nasceu das trevas a arrastar um microfone, aplicou-lhe umas pancadinhas experimentais com o dedo que ecoaram monstruosas na sala como o pigarro do Juízo Final e agradeceu as palmas que ninguém lhe dera».

riso generalizado. Tal como na obra de Rabelais onde pontuam cenas de crueldade excessiva, também em *Fado Alexandrino* «todo se hace riendo y para reyr»³²⁸.

Como votado ao culto de Dioniso, o soldado congrega em si a embriaguez e o furor homicida. Mas do seu papel de carrasco se desculpa como uma verdadeira criança: «-Era só para o assustar, meu capitão, justificou-se o soldado. Palavra que mal lhe rocei a faquinha na camisa, palavra que nunca julguei que ele nos pregasse a partida de espichar» (*FA*, 520).

No rescaldo da revolução do 25 de abril, tempo de excessos e de reviravoltas em que a situação da justiça se mostrou especialmente conturbada³²⁹, passaram a ser perseguidos e julgados aqueles que, pouco antes, eram os próprios executores da lei.

Esta inversão brusca tem, naturalmente, efeitos descontrolados, traduzindo-se num ambiente de suspeição generalizada e em atos de acusação não dirigida, como denuncia comicamente a narrativa antuniana. Perante a histórica urgência de «Julgar a PIDE, condenar o fascismo»³³⁰ a que os tribunais não davam resposta, o julgamento aparece transferido para a praça pública ganhando legitimidade a noção de justiça popular. Torna-se esta ideia particularmente visível em *O Manual dos Inquisidores*.

Paula, filha de uma cozinheira e de Francisco, o todo-poderoso ministro de Salazar, é simultaneamente vítima da ditadura e da revolução. O facto de não ter sido perfilhada – e entregue a Alice, uma ama pouco recomendada em Alcácer do Sal – determinou toda uma existência marginal, acanhada de vistas e estreita de horizontes, longe da sede do poder, a fim de não comprometer a imagem do Ministro. Não por acaso os seus óculos «espessos como tubos de inventar planetas» (*MI*, 265) aparecem como o traço mais vincado, acentuando a fealdade cómica desta personagem³³¹.

Aos «nove ou dez anos» (*MI*, 198) recebe a visita do pai, assim se revelando, perante a vizinhança, a sua verdadeira filiação. Num momento em que a revolta de uma criança face a uma figura ausente e que agora perspetiva como uma ameaça, se deveria sobrepor a tudo, a teimosia da madrinha em deixá-la preparada, qual bibelot, para a contemplação do ministro tem uma força cómica tremenda. Sob o estribilho «-Não te amarrotas que vem aí o teu pai»

³²⁸ Mikhail Bakhtin, *op. cit.*, p. 187.

³²⁹ Maria Inácia Rezola, «Justiça e transição: os juizes dos tribunais plenários no processo revolucionário português» in Irene Flunser Pimentel e Maria Inácia Rezola (coord.), *Democracia, Ditadura, Memória e Justiça Política*, Lisboa, Tinta da China, 2013, p. 187.

³³⁰ A este propósito vide o artigo de João Madeira, ««Julgar a PIDE, condenar o fascismo»: Tribunal Cívico Humberto Delgado, uma experiência breve (1977-1978)», in *Democracia, Ditadura, Memória e Justiça Política*, ed. cit., pp. 165-173.

³³¹ *MI*, 262: «a Paula mais feia que bonita, bastante mais feia que bonita e de lentes tão grossas que mal se percebiam as sobrancelhas e os olhos, a crescer para mim desinteressada dos flamingos».

(*MI*, 194) e o impacto da descrição hiperbólica³³², acentuando, inclusivamente, a perda de sinais vitais, pode o leitor dar sonoras gargalhadas, acompanhando as suas «toilettes em ruínas», face à imprevista demora do ministro:

eu com comichão no nariz e sem poder assoar-me, com comichão nas costas e a aguentar a comichão, com o sol nas pernas e as pernas a arderem, vermelhíssimas, entre a saia e as meias, eu num gemido moribundo a precisar de hospital, de bombeiros, a precisar dali a pouco de uma máquina que me reanimasse, de oxigénio e de soro nas veias

– Se calhar o meu pai esqueceu-se, madrinha
e a minha madrinha a precisar de soro também (*MI*, 195).

A visita de Francisco não consegue ser secreta. Nem discreta, tampouco. Dada a importância do seu perfil político, converte-se esta visita numa receção pomposa, verdadeiro espetáculo que faz eco da imparável máquina propagandística do Estado Novo:

Um dois três

o hino lá fora e eram as minhas colegas da escola vestidas de domingo como eu, com roupa nova como eu, laçarotes e fitas como eu, escovadas, penteadas e hirtas como eu, agitando bandeirinhas de papel encarnadas e verdes, perfiladas por alturas com a professora a reger, era a neta com um ramo de flores [...]

era o presidente da Câmara a desenrolar o papel do discurso, os irmãos do Santíssimo de velas acesas, os bombeiros voluntários com o autotanque novo homenageando o meu pai a uivos de alarme, as prostitutas de cabelos de sereia da estrada de Setúbal desabafando em coro

– Viva o senhor ministro viva Salazar
o meu pai a suspirar no canapé dos tormentos

– Que chatice

a agradecer o hino, as flores, o discurso, o alarme dos bombeiros, ao vivas, o meu pai

– Que chatice

a abraçar o presidente da Câmara e a prometer um liceu, um posto médico, uma rainha de beleza com coroa e ceptro e olhos azuis, uma estação meteorológica, um templo grego, uma revista de poesia visual, um bairro operário e um avançado brasileiro (*MI*, 198-199).

Este acontecimento faz, no entanto, com que Paula passe a ser tratada com alguma deferência e a gozar de pequenas benesses, numa muito provinciana forma de bajulação para com o ministro e com o regime. Esse estatuto sofre, todavia, uma radical inversão no dia subsequente à revolução porque, afinal, «a democracia é urgente e não espera» (*MI*, 220).

Antes ainda de ser presente a um tribunal de facto, chovem indiscriminadamente acusações sobre esta personagem: «Traidora», «Exploradora» e «Nazi» (*MI*, 220). O

³³² *MI*, 196: «a minha madrinha e eu na soleira, escarlates do sol, de bexigas do tamanho de zepelins e virilhas apertadas a segurarmos o chichi».

juízo popular de Paula tem sede de audiência prévia na pastelaria do Senhor Vergílio, centro do pequeno cosmos de Alcácer e palco, por excelência, da (tragi)comédia de costumes, onde esta é enxovalhada pelas mesmas pessoas que antes «a tratavam nas palminhas» e se lhe dirigiam com «efes e erres»:

a entrar na pastelaria e tudo calado de repente a olhar a criminosa, a assassina, o senhor Vergílio que era a calma em pessoa de súbito agitado, nervoso, servindo a clientela como se não me visse, e o César que tomava café ao balcão com a Adelaide, para o senhor Vergílio tão vermelho que dava dó

– Desde quando atendes fascistas Ferreira?

a neta a levantar-se num ímpeto da mesa, enojada comigo, ferrando-me com toda a força uma pancada nos rins quando passou por mim, a gritar com asco da vitrine dos pastéis de feijão

– Não sabia que o Ferreira era da Pide

e o senhor Vergílio antes que lhe dessem cabo dos doces e das coisinhas de plástico dos guardanapos, que em dezembro me obrigava a aceitar de graça

– Era só o que faltava

o cabaz do Natal de laço azul no celofane e uma garrafa de Porto que sabia a rolha, o senhor Vergílio para mim num mugido assanhado

– Desaparece (*MI*, 220-221).

Perante uma intimidante assistência de «camionistas e vizinhas de punho no ar» e sob falsa acusação, Paula vai mesmo parar à barra do tribunal. Em articulação com o excerto anterior, torna-se particularmente notória a falta de domínio do novo léxico revolucionário, tão sonoramente utilizado:

o senhorio que me recusava a renda

– Por amor de Deus menina

a queixar-se ao tribunal dos danos que não fiz, o empregado dos correios entregando-me a intimação num prazer triunfal, a sala de audiências repleta de camionistas e vizinhas de punho no ar que me chamavam fascista, eu sem água nem luz, sem dinheiro, que comia sabe Deus o quê a pensar que felizmente a minha madrinha se poupava a desconsiderações e pedradas, se poupava à vergonha, a neta a falar em justiça popular, em mais-valia, em ditadura, chamando toda a gente por camarada, ameaçando aos berros o juiz que não ousava responder-lhe nem mandá-la calar, o juiz a adiar o processo com um pretexto qualquer, a ligar o motor, a fugir entre assuadas, bengalas, escarros (*MI*, 222).

Por outro lado, a fuga do juiz – acossado como um animal – permite trazer à colação a atmosfera de litígio (e de dissídio) do *incipit* do romance: «E ao entrar no tribunal em Lisboa era na quinta que pensava» (*MI*, 13). João, meio-irmão de Paula³³³, está prestes a consumir

³³³ Embora legítimo, também João foi relegado para um plano secundário por Francisco, tendo sido criado por Titina, a governanta.

o divórcio de Sofia, elemento de uma poderosa aristocracia financeira do regime estadonovista. Com o pensamento desta personagem a vogar pelo seu passado, vai-se desenrolando a sessão do divórcio, através de desenvolvimentos progressivos mas sintagmaticamente entrecortados, num procedimento frequente da estilística antuniana. O retrato do juiz que preside à sessão, cujos olhos são significativamente comparados a «animais medrosos», é traçado a partir de uma alcantilada paisagem bélica, desde logo instaurada pelos advogados que «escolt[am]» João ou «flanqu[eiam]» Sofia (*MI*, 17):

uma mesa de repartição pública preenchida por códigos e processos e o juiz **entrincheirado de caneta em riste por detrás das leis** como para se **defender** de nós, idêntico a um mestre-escola com a metade inferior da cara **oculta por tratados com farpas de cartão** a marcarem as páginas, fitando-me como se pedisse desculpa [...] a Sofia calou-se, o juiz mestre-escola moveu o queixo **das suas ameias de processos** como se promettesse não a reprovar no exame [...] o advogado buscando alcançar **a cordilheira de códigos** em que os óculos do juiz saltavam de tempos a tempos uma escamazinha fugidia [...] e antes que as lentes do juiz tornassem a surgir num intervalo de argolas de dossier **espiando** toda a gente como animais medrosos [...] os óculos do juiz ergueram-se dos códigos, pairaram um momento, ocultaram-se de novo [...] o juiz reduzido a uma vozita míope e a uma suspeita de lentes guardadas por **colinas de leis**, concedeu-lhes a hipoteca sobre a quinta (*MI*, 21-26) [Destacado nosso].

Que a guerra estava desde logo ganha por uma das partes, denuncia-o o olhar do juiz, lançado sobre João «como se pedisse desculpa» ou em direção a Sofia «como se promettesse não a reprovar no exame». A «vozita míope» ou «a suspeita de lentes» do magistrado (próximo, neste sentido, daquele «taquígrafo míope» do tribunal de *As Naus*), são como que o reflexo paródico da venda de Témis e, como tal, um sinal inequívoco da falta de isenção e imparcialidade que presidem ao exercício da Justiça.

2. As aves escarninhas: humano vs animal

O homem é o único animal que ri

Aristóteles, *Partes dos Animais*, III, 10. 673a

Melros ou rolas é o mesmo, cortou o careca,
definitivo, trata-se de um delírio com pássaros e
basta.

Fado Alexandrino, p. 507

A célebre fórmula aristotélica, provocatoriamente destacada em epígrafe e que evidencia o riso como manifestação exclusiva do homem, face às demais criaturas, parece ser flagrantemente subvertida na ficção antuniana, sobretudo pela presença, muito marcada, de certas aves escarninhas.

A tensão entre o humano e o animal é insistentemente apontada como elemento recorrente do cómico³³⁴. Ora, é populoso o bestiário de António Lobo Antunes e constituído por espécies bem comuns³³⁵. No estudo, *O Áspero Humor de Lobo Antunes*, Elisabeth Bilange destaca-o, desde logo, a partir das referências titulares:

O zoomorfismo ou mesmo a presença dos próprios animais convocados à superfície do discurso, como tema e como programa, é lugar comum na obra antuneana. Isso pode ser percebido na alegorização constante em títulos de diversas obras: são elefantes em *Memória de Elefante*, répteis em *Exortação aos Crocodilos*, peixes e pássaros em *Explicação dos Pássaros*. Há em todas elas, inclusive na Trilogia, uma obsessiva presença das aves³³⁶.

Com efeito, os seres alados são uma presença obsessiva na sua obra, «ora significando a liberdade que o ser humano não tem, ora acompanhando de muito perto o viver das personagens, em tom de comentário mudo»³³⁷.

³³⁴ Vide, designadamente, o capítulo 9 - “O Homem com aparência de animal”, da obra de Vladimir Propp, *Comicidade e Riso*, tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade, S. Paulo, Editora Ática, 1992, pp. 66-72.

³³⁵ Para uma visão global da presença de animais nos romances antunianos, vide Maria Alzira Seixo e Eunice Cabral, «Bestiário» em *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. II, ed. cit., pp. 75-86.

³³⁶ Elisabeth Bilange, *O Áspero Humor de Lobo Antunes*, Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 191.

³³⁷ Maria Alzira Seixo e Eunice Cabral, «Bestiário» em *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. II, ed. cit., p. 75.

Se, por um lado, simbolizam a ânsia da evasão, por outro – ou talvez mesmo porque, sobre elas, não possa repousar esse anseio –, não se coíbem de trocar de certas personagens, incapazes de se erguerem da sua condição rasteira. E o desejo humano de comunhão ou de harmonia com as aves volve-se, desta forma, em frustração ou mesmo conflito, consequência afinal exposta na duplicidade de atributos da própria natureza das aves, dotadas de asas mas, igualmente, de garras.

Por meio desse jogo esquivo entre voo e destino raso, liberdade e prisão, ideal e real se sustenta também, na narrativa em estudo, a tensão permanente entre trágico e cômico, de que «o grotesco representa uma forma privilegiada de associação»³³⁸. O «delírio com pássaros», diagnóstico feito à medida de tantas personagens antunianas, cativas de uma condição terrestre, manifesta-se por uma sintomatologia comum, de efeitos tão hílares, quanto dilacerantes: desacordo com o quotidiano, alienação da realidade, visões fantásticas, prefigurações de morte.

Explicação dos Pássaros representa, a este nível, uma obra paradigmática, em que estas figuras aladas se revelam, através do sofrido itinerário de Rui S., em toda a sua riqueza imagética e simbólica. Metáfora da infância, são símbolo de um tempo que elevou a personagem a uma felicidade afetiva plena, impossível de recuperar:

Um dia, em miúdo, ao fim da tarde, achávamo-nos na quinta e um bando de pássaros levantou voo do castanheiro do poço na direcção da mancha da mata, azulada pelo início da noite. As asas batiam num ruído de folhas agitadas pelo vento, folhas miúdas, fininhas, múltiplas, de dicionário, eu estava de mão dada contigo e pedi-te de repente Explica-me os Pássaros. Assim, sem mais nada, Explica-me os pássaros, um pedido embaraçoso para um homem de negócios. Mas tu sorriste e disseste-me que os ossos deles eram feitos de espuma da praia, que se alimentavam das migalhas do vento e que quando morriam flutuavam de barriga no ar, de olhos fechados como as velhas da comunhão (*EP*, 47).

Numa atmosfera tensa, que recria a ambiência de ataque iminente das aves própria de *Os Pássaros* de Alfred Hitchcock, a busca de Rui S. pelas aves – ou de um sentido para a vida, que não mais encontrou – só termina com o suicídio da personagem, que aparece «mort[a], de barriga para cima e boca aberta, como um pássaro no meio dos pássaros, incapaz de voar» (*EP*, 54). A «mania dos pássaros» (*EP*, 135) revelou-se fatal para Rui. Lição desencantada, sim, mas que ostenta semelhanças profundas com o universo de algumas fábulas que, expondo animais em atitude de transgressão ao meio que dominam (aéreo, terrestre ou mesmo

³³⁸ José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo: Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*, ed. cit., p. 332.

aquático), ensinam que a sobrevivência não é possível fora do seu elemento natural³³⁹.

Perante uma atmosfera tão disfórica, como pode, então, ser convocado o riso? Através da instalação de um espetáculo circense, que a própria narrativa se encarrega de encenar. Perspetivada como uma sucessão de números e acrobacias, a vida de Rui S. é passada em revista. Sobressai, pois,

do romance e da escrita uma forte dimensão trágica que se organiza em termos de uma modernidade prosseguida, num entrelaçamento constante com um veio satírico e bufão, de cujo conjunto emerge a acentuação da pungência e a qualidade do grotesco, que vimos, desde *Memória de Elefante*, ser característico da composição de António Lobo Antunes³⁴⁰.

Longe de as confinar a uma mera imagem ou de as desenvolver dentro dos estreitos limites de um episódio, de um capítulo, ou mesmo de um romance, António Lobo Antunes conduz o motivo das aves às mais vastas latitudes, explorando-lhes todos os sentidos, dos mais literais aos mais figurados, parodiando as suas aceções simbólicas, criando novas e surpreendentes espécies, operando, em especial pelo traço grotesco, sistemáticas e reversíveis metamorfoses homem-ave, num jogo que, se por um lado, expõe a irracionalidade das personagens procura, por outro, surpreender-lhes uma imagem humanizada. Por tudo isto, as aves e o voo constituem um motivo literário maior, que atravessa toda a sua obra, desde o brusco embate de uma gaivota no para-brisas do automóvel do narrador de *Memória de Elefante*³⁴¹ até aos reflexos escarninhos das gralhas que perseguem Joaquim, personagem de *Caminho como uma Casa em Chamas*³⁴².

2.1. A tradição cômica do zoomorfismo

Na Antiguidade Clássica, «o mundo animal é, por tradição, fonte inesgotável de imagens poéticas»³⁴³. Particularmente, «o motivo da aspiração de ser ave, para se erguer no

³³⁹ Cf. Nelson Ferreira, *A Imagética Animal e a Conceção Popular – um Paralelo entre a Literatura Egípcia e a Fábula Esópica*, Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012, p. 20: «Ao animal terrestre, não lhe é possível escapar pelo ar ou mover-se agilmente pelas águas. Mais do que limitação, o meio específico de determinado animal é a sua delimitação distintiva e, ao mesmo tempo, marca simbólica».

³⁴⁰ Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, ed. cit., p. 94.

³⁴¹ *ME*, 135.

³⁴² Cf. *CC*, 16-17: «dúzias de gralhas, centenas, milhares que não imitam só os outros pássaros, nos imitam a nós, no setembro das gralhas eu ainda mais desajeitado e elas a macaquearem-me».

³⁴³ Maria de Fátima Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, ed. cit., p. 306.

céu, como uma forma catártica de escapar à desgraça, é lugar-comum entre as personagens trágicas, particularmente eurípidianas»³⁴⁴. Por outro lado, vamos encontrar os seres alados como título – e fulcro – de uma das comédias de Aristófanes, *Aves*, representada em 414 a. C., no festival das Dionísias, e onde se procede à exploração sistemática deste motivo literário.

Se percorrermos brevemente os títulos das onze comédias conservadas de Aristófanes é fácil apercebermo-nos de como o elemento animal – *Vespas*, *Aves*, *Rãs* – se encontra profusamente enraizado na Comédia Antiga estando, para mais, radicado a um dos seus elementos nucleares e de maior impacte sobre o público: o coro. Com efeito e apesar da natural evolução do género,

nunca o brilho antigo dos coros animais se apagou da tradição cômica, pelo contrário, décadas mais tarde, recrudescer com dimensão mais profunda. Do mundo animal, os comediógrafos continuaram a extrair o potencial espectacular que a exibição de um exterior vistoso ou o reproduzir de sons exóticos facilmente oferecem³⁴⁵.

Em Aristófanes, muito para além do «potencial espectacular», um vasto e surpreendente conhecimento sobre ornitologia, interpretado por uma imaginação lúdica exuberante, faz assentar toda a significação da peça sobre os seres alados:

Em *Aves*, o poeta aproveita todas as ocasiões para fazer apelo a uma citação poética, provérbio, expressão transposta, ou jogo de palavras em que se trate de asas, diverte-se prodigiosamente a recordar todas as acepções do vocábulo ὄπις e todas as significações «mágicas» que lhe eram dadas, de modo que acaba por fazer da «ave» um símbolo de numerosos aspectos da vida humana³⁴⁶.

Aves são, porventura, a peça de Aristófanes que mais e divergentes interpretações tem suscitado. Divide-se habitualmente a crítica em torno de duas posições fundamentais que, todavia, não devem excluir-se mutuamente

a interpretação que faz de *Aves* uma alegoria da situação contemporânea, em que cada personagem ou cena encontra correspondência imediata na vida ateniense; ou a que vê nesta criação «uma fantasia feérica», onde as referências ao momento histórico são raras, numa manifesta obstinação, da parte do poeta, em esquecer Atenas e os sobressaltos da sua história recente para se evadir numa utopia de pureza e felicidade³⁴⁷.

³⁴⁴ *Idem*.

³⁴⁵ Maria de Fátima Silva, «Tradição e novidade na comédia antiga» in Francisco Oliveira e Maria de Fátima Sousa e Silva, *O Teatro de Aristófanes*, ed. cit., p. 54.

³⁴⁶ Anna Komornicka *apud* Maria de Fátima Silva, Introdução a *Aves*, in *Comédias*, vol. II, ed. cit., p. 347.

³⁴⁷ Maria de Fátima Silva, Introdução a *Aves*, in *Comédias*, vol. II, p. 321.

A peça abre com dois atenienses, Pisetero e Evélpides, por sinal «já entradotes (*Av.*, 321), a avançarem por ignotos caminhos, tomando por guias uma gralha e um gaio, que compraram no mercado. Esperam que estas aves os possam levar até ao «reino da passarada» (*Av.*, 16), ao encontro de Tereu, antigo soberano da Trácia que, segundo o mito, teria sido transformado em poupa³⁴⁸. É essa figura de síntese, cuja metamorfose homem-ave se havia eficazmente consumado, que surge em posição privilegiada para os orientar.

Sobre a justificação avançada para tão arriscada empresa, a linguagem utilizada por ambos é esclarecedora, até pelos jogos de linguagem que desde logo instaura: «sem que ninguém nos espantasse, | pusemo-nos a voar da nossa terra a sete pés» (*Av.*, 34). Trata-se, pois, de uma fuga apressada, embora por determinação própria e que se deve à dimensão asfíxiante dos litígios judiciais na sociedade ateniense, que *Vespas*, de resto, tão bem explorara³⁴⁹. E a primeira cena coloca desde logo o espetador perante um ponto de não retorno: o facto de não ser já possível a estas duas personagens descobrirem o sítio donde partiram³⁵⁰ faz prova da irreversibilidade da sua decisão.

Só a evasão para um outro lugar, radicalmente distante e diferente, que lhes pudesse servir de morada, constitui alternativa. E o horizonte das aves representaria, à partida, uma liberdade que na cidade de Palas estava comprometida. Mas parece querer indiciar igualmente que só uma mudança de identidade – humana para ornítica – poderia garantir a segura distância de erros e vícios marcadamente incorrigíveis. Todavia, da própria natureza, como a comédia se encarrega de mostrar, não há como fugir.

Para Maria de Fátima Sousa e Silva, *Aves* concretiza igualmente:

uma espécie de recuo no tempo, como uma viagem que nos levasse, através da imagem de uma galáxia desconhecida, de volta aos primórdios da civilização e nos permitisse reconstituir o processo que levou o mundo grego ao estádio próximo do poeta. De facto não se trata apenas, como tem sido amplamente assinalado, de uma viagem para ‘lugar’ desconhecido e distante, mas também da transposição para um ‘tempo’ recuado e primitivo. Com origem na experiência de vida dos alados, trazida, por utópica viagem, à cena de Dioniso, é possível a cada espectador assistir a uma espécie de ‘arqueologia’ cómica, muito próxima, ou quase diríamos decalcada, sobre

³⁴⁸ Sobre a metamorfose de Tereu em Poupa, glosada com variantes por diversos poetas gregos, vide Maria de Fátima Silva, nota 4, *Aves*, in *Comédias*, vol. II, ed. cit., p. 357.

³⁴⁹ Cf. *Supra*, pp. 131-135.

³⁵⁰ *Av.*, 10-11:

«PISETERO: A partir daqui, deste lugar, ... eras capaz de descobrir a nossa terra?
EVÉLPIDES Nem por sombras!».

igual processo, como é relatado e avaliado por Tucídides na sua História da Guerra do Peloponeso³⁵¹.

Chegados, por fim, ao destino, as informações credenciadas de Tereu acerca do modo de vida das aves não satisfazem as expectativas dos dois atenienses. E aquele cenário de abertura, em que os homens se deixam conduzir pelas aves, será bruscamente sujeito a uma inversão, conforme Pisetero, cujo nome lhe timbra o carácter fortemente persuasivo, anuncia: «Alto! Entevejo, para a raça das aves, um futuro brilhante e um grande poder, que se pode concretizar se vocês se deixarem guiar por mim» (*Av.*, 162-164). Desenha-se assim, na mente de Pisetero, um projeto «engenhoso» (*Av.*, 196), como o qualifica Tereu – megalómano, diremos nós – de fundar no céu, entre os domínios dos deuses e dos homens, uma nova cidade.

Detenhamo-nos em alguns planos de pormenor, que permitirão perceber, faseadamente, a mecânica do cómico. Dos primeiros contornos passa-se a uma cidade cuidadosamente projetada mas que parece, afinal, decalcada de Atenas. Muito embora a aposta inicial de Pisetero e Evélpides se assemelhasse a um “recomeçar do zero”, há como que uma engrenagem civilizacional que preexiste e que, apesar de todas as distâncias, (in)voluntariamente se aciona. Começa a consumir-se uma espécie de “regresso ao mesmo”, à medida que um projeto imperialista ganha forma: definido o espaço, há que construir muralhas. Não se ergue, pois, esta cidade como espaço de pacificação ou convivência harmónica, mas antes «o relacionamento que Pisetero prevê para esta geografia já ‘política’ traduz-se num primeiro ‘reinar sobre’ os homens e depois num ‘liquidar’ os deuses»³⁵².

Para a nova cidade, escolhe-se um nome condizente, «bem pomposo» (*Av.*, 818): Nefelocucolândia. Porquanto se alicerça «na inconsistência das nuvens e na estupidez dos cucos»³⁵³, a própria ideia de loucura está, desde logo, consagrada na composição deste topónimo. E de facto, como refere D. Konstan, em Nefeloculândia, «restraints are abolished in a spirit of carnivalian liberty; hence the city may resemble the topsy-turvy world of the antipodes, where the rules are all backward»³⁵⁴.

Escolhe-se um deus protetor, realizam-se os rituais de fundação. Nada se deixa ao acaso. Mas eis que surge um cortejo de visitantes inoportunos, batendo já à porta da novíssima cidade. Ao contrário de Tereu, que franqueou as portas do reino das aves a Pisetero e

³⁵¹ Maria de Fátima Silva, «Desconstruir e reconstruir a cidade: *Politeia e Kratos* em *Aves* de Aristófanes», in N. Ruiz de los Llanos, M. Raluio, C. Rieszer (eds.), *XXIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos. Ciudadanía y poder político en el Mundo Clásico. Debates y Proyecciones*, Salta, Universidad Nacional, pp. 73-82 [no prelo].

³⁵² Maria de Fátima Silva, «Reinventar a cidade nas *Aves* de Aristófanes», *Phoînix* 18. 2, 2012, pp. 49-61.

³⁵³ Cf. *Idem*, introdução a *Aves*, in *Comédias*, nota 145, vol. II, ed. cit., p. 430.

³⁵⁴ David Konstan, *Greek Comedy and Ideology*, ed. cit., p. 43.

Evélpides, Pisetero, responsável máximo da nova cidade, deseja vedar-lhes o acesso a todo o custo, pois conhece bem as ameaças que representam. O comentário de Cinésias, fazendo-se ouvir, não obstante, num momento mais avançado da peça («Estás a mangar comigo, é evidente» (Av., 1407)), define bem o tom escarninho com que o porta-voz das aves desmonta o oportunismo de autênticas personagens-tipo: o poeta descrito como um mendigo esfarrapado, vem oferecer-se para cantar a cidade, conduzindo a comédia pelos caminhos da paródia literária; o intérprete de oráculos dá voz ao charlatanismo, fabricando para a cidade um oráculo mais que todos duvidoso; Méton, geómetra e astrónomo, propõe-se elaborar o seu plano de urbanização: «Venho para tirar medidas ao céu e dividi-lo em talhões» (Av., 995). O inspetor e um vendedor de decretos ajudam a traçar o retrato de uma justiça francamente comprometida.

Enquanto isto, as muralhas da cidade erguem-se velozmente e uma intrusa, Íris, a mensageira alada dos deuses, é intersetada em pleno voo, quando se preparava para tentar convencer os homens a oferecer, novamente, sacrifícios aos deuses. Chega também, pela voz de um arauto, a notícia de que, em Atenas, os homens estão a caminho de Nefelocucolândia para pedirem asas, tomados por uma verdadeira ornitomania:

ARAUTO

Tu, o fundador da mais gloriosa das cidades do firmamento, não fazes ideia da consideração em que te têm os homens, nem quantos são os entusiastas por esta terra!|Antes de fundar esta cidade, os homens estavam – o mal era geral – tomados de laconite aguda: usavam cabeleira comprida, passavam fome, andavam sujos, armavam em Sócrates, traziam bengalinha. Hoje em dia, deram uma volta de 180°: **têm a mania da passarada**, a alegria deles | é fazerem tudo o que as aves fazem, nem mais nem menos (Av. 1278-1285) [Destacado nosso].

Seja pela obsessão judicial, seja pela «mania da passarada», a compulsão é um traço que, na linguagem aristofânica, assinala de forma constante as disfunções sociais e o contraponto do riso.

Rendidos os homens, há que negociar com os deuses. E a prova de fogo da capacidade de Pisetero surge no final da peça, quando recebe uma embaixada olímpica constituída por Posídon, Hércules e Tribalo que se desloca a Nefelocucolândia para negociar a paz. Num momento que se espera grave e tenso, em que a autoridade de Pisetero, construída pedra a pedra, pode facilmente colapsar, um cozinhado de aves traidoras, cheio de requintes culinários, remata a cena em grotesco. Parecendo fazer pouco caso da presença dos deuses, Pisetero concentra toda a sua atenção na iguaria. Por meio dessa estratégia, também a fúria de

Hércules, de início irrefreável, se vai progressivamente esfumando à vista de tão apetitosa ementa, num episódio que tira proveito da «capacidade cômica da brutalidade e apetite devorador com que a comédia caracterizou a figura do herói»³⁵⁵. Num episódio deliciosamente cômico, à medida que Hércules se deixa arrastar pelo estômago, Pisetero não vacila e domina implacavelmente a mesa das negociações:

HÉRCULES

Já te disse: | estou disposto a apertar as goelas a quem quer que seja que bloqueou os deuses com as muralhas.

POSÍDON

Esqueces-te, meu caro, de que nos elegeram embaixadores para negociarmos um acordo.

HÉRCULES

Mais uma razão para eu lhe ir às goelas

(Pisetero regressa com os escravos, munidos de apetrechos de cozinha e com algumas aves já prontas para cozinhar.)

PISETERO

Passem cá o ralador do queijo. Traz o sílfio. Dêem-me o queijo. Acende a fogueira.

POSÍDON

Olha lá, amigo, mortal como és, aceita os cumprimentos de nós os três, que somos deuses.

PISETERO *(fingindo-se muito ocupado)*

Estou a ralar o sílfio.

HÉRCULES *(que se aproxima)*

Estas aqui, que carnes são?

PISETERO

São carnes de umas aves que preparavam um golpe contra o partido democrático das aves | e que foram condenadas. [...]

POSÍDON

Estamos aqui como embaixadores, da parte dos deuses, para acabar com a guerra...

PISETERO *(aos escravos, sem prestar atenção a Posídon)*

Não há azeite na almotolia.

HÉRCULES

É, e a carne das aves leva muita gordura.

POSÍDON

...porque, do nosso lado, não temos nada a ganhar com guerras. Por vossa parte, se gozarem da amizade dos deuses, não vos vai faltar água das chuvas nos poços, e os vossos dias hão-de ser sempre alcióneos. | Para tratarmos de todas estas matérias, estamos investidos de plenos poderes.

PISETERO

Bom, o caso é que não fomos nós a começar a guerra convosco, e estamos dispostos, desde já, se se assentar nisso, a fazer a paz, desde que por vosso lado se disponham a agir dentro das regras da justiça. E a justiça manda | que o ceptro nos seja restituído por Zeus, a nós, as aves. Se chegarmos a acordo neste ponto, os embaixadores estão convidados para o almoço.

HÉRCULES

Por mim, é quanto basta. Voto a favor...

POSÍDON *(a Hércules)*

³⁵⁵ Maria de Fátima Silva, introdução a *Aves*, in *Comédias*, vol. II, ed. cit., p. 318.

O quê, miserável? Isto é que tu és um asno! | E guloso como não há outro!
(Av.,1574-1604)

Relembramos que, já em *Cavaleiros*, a imagem culinária atravessa toda a peça sendo que «na diversidade de petiscos, de apetrechos e de artes de confeitaria, se converte na réplica caricatural da actividade política»³⁵⁶. Confirma-se a recorrência e eficácia de um recurso cómico, sempre pronto a servir.

2.2. A malícia das aves (in)animadas

Os diferentes universos ficcionais que os romances de António Lobo Antunes abrem à leitura são atravessados por um sopro comum, mais ou menos dissimulado, de troça. Para esta atmosfera trocista concorrem elementos distintos que procuraremos, seguidamente, enunciar.

Num primeiro plano – que se fez já ressaltar – emerge da percepção que as personagens têm de si mesmas enquanto seres risíveis, expostos, pelo seu desamparo existencial, ao ridículo. Uma matriz familiar ou social a cujo modelo não correspondem constitui a causa mais frequente desse sentimento, que faz com que as personagens se vejam como “aves raras” ou “palhaços”, que vivem “a dar espetáculo”.

Tal como vimos a respeito de Álvaro, encontramos esses mecanismos em funcionamento, a respeito da personagem João, de *Manual dos Inquisidores*. O retrato que a personagem traça de si mesma, «o meu casaco demasiado curto, os meus fundilhos, o meu bigodinho cómico» (*MI*, 16), encontra correspondência no comentário do tio da ex-mulher, que se aproveita «[d]o pateta do marido da minha sobrinha Sofia, de quem todos troçavam sem que ele desse nota» (*MI*, 103). Concorrendo ainda para uma intensificação desse efeito, sublinhamos o facto de, por vezes, se enxertarem réplicas de personagens em contextos outros que não os de origem, produzindo um efeito de eco ao longo de toda a narração. Assim acontece, ainda, a propósito de João, «O menino é parvo ou faz-se?» (*MI*, 17) ou com a personagem pimpolho, de *Eu Hei-de Amar uma Pedra*: «Estás a rir-te de quê?» (p. 36). Estes estribilhos, designemo-los assim, além de uma extraordinária capacidade de aceleração dos sentidos, apresentam uma particular ressonância infantil que reatualiza a oposição adulto-

³⁵⁶ Maria de Fátima Silva, introdução a *Cavaleiros*, in *Comédias*, ed. cit., vol. I, p. 161.

criança, no momento em que esta assume um comportamento desajustado, para chamar a atenção³⁵⁷.

Mas esta atmosfera sustenta-se, ainda, noutros elementos. Reflete-se nos objetos de uso mais quotidiano, irrompendo em momentos sensíveis e inesperados, e constituindo-se, dessa forma, como ameaça omnipresente. O contraste entre o sujeito e os objetos que o rodeiam, a remeter-nos para o subtítulo da segunda parte de *Manual dos Inquisidores*, «A malícia dos objetos inanimados», inscreve-se numa matriz grotesca, que faz erguer, a partir da forma anódina e familiar, a silhueta do desconhecido. Assim acontece em *A Morte de Carlos Gardel*, onde Cristiana, determinada a sair de casa e a assumir a relação lésbica com Graça, ao pegar no telefone tem a perceção de que «cada número era um olho que troçava» (MCG, 77). Ou em *Fado Alexandrino*, quando a disfunção sexual do tenente-coronel, já exposta no seu envolvimento com a porteira, é comprovada por Edite:

o tenente-coronel, de pé, abotoava desanimadamente a braguilha entre **espelhos sardónicos** e **caixinhas de loiça subitamente irónicas**, confortado pelas palmadas maternais da nuvem de perfume, Isso não é nada, Artur, isso não tem importância nenhuma, Artur, depois de umas embalagens de ampolas vai ver como nos fartamos de rir os dois com isto tudo, Artur (FA, 381) [Destacado nosso].

É nesta atmosfera que se acham inscritas certas aves escarninhas, objeto privilegiado da nossa atenção neste subcapítulo. Avancemos, então, pela narrativa antuniana a fim de observar essa estranha mas profusa fauna ornitológica.

Regressamos brevemente ao romance *As Naus* e ao episódio já descrito no subcapítulo anterior, em que D. Manoel é confrontado por um polícia da brigada de trânsito. No momento em que, sentindo a sua autoridade periclitarem, e num gesto que se diria cénico, «assenta a coroa na cabeça», «um melro surgiu de um buxo aos pulitos, atravessou o alcatrão e desapareceu a zombar na rampa do motel» (N, 147). Referência aparentemente avulsa e anódina, não fosse a multiplicação dos seus exemplos. Em *Manual dos Inquisidores*, logo no primeiro relato, João evoca, a respeito da quinta, «as gargalhadas dos corvos» (MI, 13). Também Silvina traz de Gouveia, sua terra natal, para o quotidiano de Lisboa, a memória «dos corvos gargalhando no pomar» (MCG, 55)³⁵⁸. De notar que, para a exploração deste tópico, nem mesmo o universo de Walt Disney é negligenciado, como o comprova a cena final de *Tratado das Paixões da*

³⁵⁷ Um pouco como Cláudia faz com o filho, quando traz um outro homem, Hélder, para jantar em casa: «- Ainda não te cansaste de dar espectáculo, ainda não te cansaste de ser engraçadinho, Nuno?» (MCG, 209).

³⁵⁸ Também em *Explicação dos Pássaros*, encontramos diversas expressões similares: «Na janela do prédio fronteiro um canário pulava, escarninho, na gaiola» (p. 152); ou «repetiam ironicamente os crocitos dos pássaros numa troça escarninha» (p. 206).

Alma, em que o carácter rocambolesco da perseguição movida ao Homem no lar de idosos é ilustrado por uma bem conhecida série de desenhos animados: «um aparelho de televisão ladeado por dois quadros pios num topo de consola, no qual um pássaro, perseguido por um coioote de pálpebra sabida, corria a grasnar Bip bip por caminhos desertos» (*TPA*, 392). Disseminados ainda por todos os romances, encontramos os pombos, elementos constantes de uma paisagem resignada, mas que se assumem como escarninhos quando sujam as estátuas com os seus dejetos, troçando das glórias da nação.

Em *A Morte de Carlos Gardel*, num capítulo de acentuado pendor cómico, conduzido pela perspetiva do duplo Albino Seixas, o cantor e dançarino de tangos e boleros e celebrizado – pelo menos em duvidosas atmosferas de convívio social – como «o Gardel português», somos introduzidos nos bastidores do espetáculo, ficando a conhecer a ascensão e queda da famosa dupla, «Albino Seixas, o Gardel Português & Partenaire» (*MCG*, 294), a partir de um acontecimento central: a trombose de Laurinda, sua esposa e par artístico. A «alegria fixa, congelada» (*MCG*, 288) em que a doença cristalizou a expressão facial da doente instaura, segundo a perspetiva de Albino, aquele ambiente trocista, para que se tem vindo a apontar: «e a Laurinda de novo a rir-se, de pupilas no tecto, como se enxergasse sem luz, a Laurinda a troçar de aos setenta e cinco anos estarmos sem trabalho, sem dinheiro e com a conta da água por pagar» (*MCG*, 293).

O leitor é arrastado por um discurso que não conhece interrupções e cuja nota dominante será a (in)articulação de factos, ideias, comentários, desabafos, dados com a mesma desordem com que só ao pensamento humano podem acudir. Pelas modulações do discurso percebe-se igualmente a oscilação entre um prosaico registo confessional, não isento do calão, e um registo formal, próprio de uma versão oficial. Deste último registo faz prova a abertura do capítulo, semelhante a um depoimento, até pela localização temporal precisa dos factos, e que, aliás, faria supor uma aparição:

Fizemos o número dos tangos durante quarenta e dois anos na capital e na província, dancings, casas do povo, festas de casamento e lares da Assistência Social, até que no dia treze de maio, ao acordar, dei com a Laurinda muito quieta, de mãos no umbigo, a olhar o tecto.

Mas neste relato – cuja mancha tipográfica em itálico sugere, precisamente, tratar-se de uma transcrição – uma outra voz se enxerta: a de um papagaio trocista. Se há um mecanismo de repetição que a narrativa associa a esta ave, ele está consignado, somente, na frequência com que o animal intervém. Longe de se limitar a reproduzir o que é dito, como se

observa habitualmente nesta espécie, o papagaio tem apartes de recorte irónico que expõem as fraquezas e deslizes de Seixas:

igual à vez em que me apanhou no guarda-roupa do Mandrake a procurar uns minutos de paz e tranquilidade e paz no decote da cantora lírica, que me ajudava nas buscas a alargar o peito

– Ai, Seixas

E nisto ergui o nariz das enseadas da artista e dei com a Laurinda apoiada à cartola do mágico, a observar-me do meio dos coelhos e dos lenços de cor que iam saindo do chapéu em borbotões de zanga, com a diferença que agora não havia cartola nem coelhos, havia o papagaio a debicar caju e a lamentar-se

– Meu Deus que escândalo eu nem quero ver (MCG, 290).

Este papagaio, um dos bens recebido por Laurinda em herança, juntamente com «a caderneta do Montepio [e] uns tarecos desemparelhados» (MCG, 295), assume-se como um verdadeiro comentador de cena, apresentando um “número” de rir até às lágrimas. Se Albino não se consegue aperceber, de imediato, que Laurinda sofrera uma trombose, considerando que ela está apenas «pasmada», eis o papagaio «a insultar-me, com uma pata no ar / - Seu camelo» (MCG, 288-9); quando o artista pretende aproveitar a imobilidade da mulher para fazer algo que lhe estava expressamente proibido, «o papagaio sobressaltou-se de ameaças no poleiro / - Albino, Albino» (MCG, 290), substituindo-se de certo modo à própria dona que, acamada, não pode ter voz própria; quando a água é cortada, por falta de pagamento: «e o papagaio caminhando de lado no poleiro como um suicida no seu parapeito / - Que grande gaita, hã?» (MCG, 294).

O quotidiano de Albino encontra-se a tal ponto sequestrado pela presença deste animal, que os comentários se fazem ouvir, mesmo quando a ave de todo não os poderia ter proferido. Assim acontece quando a personagem se vê obrigada a procurar uma alternativa profissional:

estávamos sem emprego e era necessário encontrar um cabaré que apreciasse tangos, o dramatismo da existência, a tragédia do amor, que apreciasse a alma da música, que antepusesse a sensibilidade e a arte às glândulas ao léu, e o dono do Capitão Haddock a palpar o casaco à procura de fósforos

– Sensibilidade e arte?

E o papagaio

– Lérias

De notar como os próprios nomes das casas de animação noturna referenciados – como «Dick Tracy» ou «Capitão Haddock» –, assumem explicitamente uma componente cômica, reenviando-nos para a esfera da banda desenhada e instalando a deliberada (con) fusão entre o domínio da narrativa e o domínio extra-literário. É no riso suscitado por aquele reconhecimento que estala a dúvida do leitor, fundada na inverosimilhança dos

acontecimentos: não estará o narrador, nas entrelinhas, a rir-se também às suas custas?

Quando Wolfgang Kayser se debruça sobre o universo de Hieronymus Bosch, percorrendo a tenebrosa explosão de elementos pictóricos de “O Jardim das Delícias” – («pájaros desconocidos, peces voladores, hombres alados que hacen balancearse las bolas de vidrio o capturan los peces...»), conclui: «Se trata de un terrorífico engendro que entremezcla la mecânica, el mundo vegetal, animal y humano y que se nos presenta con la naturalidade de querer ser nuestro mundo, un mundo cuyas proporciones a su vez se han extraviado en su totalidad»³⁵⁹.

Também o grotesco antuniano não procede apenas da fusão do humano com o animal mas associa-lhe, ainda, o elemento mecânico. Uma variante das aves escarminhas, glosada com insistência na narrativa antuniana, é a ave mecânica. Inseridos em cenários domésticos, papagaios de feltro e cucos de relógio potenciam extraordinariamente o cômico que procede, em primeira instância, «da divergência do vivo com o inanimado, ou [da] degradação do vivo no inanimado»³⁶⁰. O pulsar mecânico, o canto artificial ou a sugestão de um tempo fabricado são os principais sentidos a que estas aves se encontram associadas, dando azo a variações que repousam, acima de tudo, sobre o mecanismo da repetição, a que a sua natureza mesma as confina.

Assim sucede em *Manual dos Inquisidores*, quando o “gigante” Romeu, dando a conhecer a sua “apagada e vil” rotina, faz referência a um gesto absolutamente rotineiro da mãe, que põe em funcionamento um brinquedo insólito, a fim de entreter o filho:

enquanto a minha mãe levanta a mesa, lava a louça numa selha, dá corda ao papagaio de feltro que grita durante cinco minutos oscilando para trás e para a frente numa felicidade complicada

– Quem manda? Salazar Salazar Salazar

cada vez mais vagaroso até que acaba por se calar a meio da frase e da dança numa expressão de atrasado (*MI*, 236).

Poucas páginas adiante, reencontramos esta descrição, com ligeiríssimas variantes, qual réplica narrativa do funcionamento mecânico do próprio brinquedo:

a minha mãe a dar corda ao papagaio de feltro para me entreter e o papagaio oscilando satisfações perras

– Quem manda? Salazar Salazar Salazar

o papagaio cada vez mais vagaroso até se calar a meio da frase e da dança

– Salazar Sala

³⁵⁹ Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en Literatura e Pintura*, ed. cit., p. 57.

³⁶⁰ Sigmund Freud, *Os Chistes e a sua Relação com o Inconsciente*, ed. cit. p. 236.

numa expressão de atrasado (*MI*, 241)³⁶¹.

Além de acentuar a mesmice do dia-a-dia de Romeu – e lembremos que, em *Manual dos Inquisidores*, «o quotidiano é uma das forças maiores nos mecanismos da construção deste texto»³⁶² – o animal mecânico acaba por atuar como um símbolo muito significativo do próprio tempo histórico a que o romance se reporta. A escolha da ave – um papagaio, associado, por excelência, à repetição – denuncia uma vez mais o discurso propagandístico do Estado Novo, “esticado” além do tempo pelo povo, que lhe continuou a “dar corda”³⁶³. O facto de ser o próprio Romeu a detetar o funcionamento anómalo daquele brinquedo mostra uma vez mais que é às personagens consideradas destituídas da razão que cabe, paradoxalmente, uma leitura mais lúcida das situações.

Nos romances de Lobo Antunes, a instável relação com a categoria tempo, cujo devir contínuo os relógios visam certificar, pode manifestar-se a partir da exploração dos efeitos de um mecanismo que emperra ou se avaria. O desfazamento que daí ressalta serve à desconstrução de uma realidade que se entende por fabricada ou artificial.

Encontramo-nos ainda em *Manual dos Inquisidores*, no momento sensível em que a humílima família de Odete, consumada a revolução, é acolhida em casa de familiares, no Barreiro, depois de violentamente expulsa da quinta por Francisco, sob a ameaça de caçadeira e tocada pela acusação de «Comunista». Num procedimento de lateralização – sugestivo da alienação desta família, a quem totalmente escapa o significado histórico do momento que vive –, a descrição da revolução perde todo e qualquer protagonismo para um cuco de relógio. As comemorações sonoras, de carácter espantoso e dissonante, a que a revolução sempre surge associada nas páginas de António Lobo Antunes, acabam por interferir e desregular o funcionamento mecânico do pássaro, desencadeando um episódio cómico rico em desenvolvimentos grotescos, e em que parece, literalmente, “ter saltado a mola” à engrenagem narrativa:

³⁶¹ Voltamos a encontrar a referência a este brinquedo, depois de se descrever a “bebedeira” de Romeu, vítima de uma partida pelo Santo António, e que assinala o “despertar” da personagem para o seu quotidiano de sempre: «eu a acordar de manhã agarrado ao bicho de sumaúma que a minha mãe me pôs no colo para me ajudar a descansar, o papagaio de feltro no poleiro / Quem manda? Salazar Salazar Salazar» (*MI*, 244).

³⁶² Maria Alzira Seixo, «As várias vozes da escrita», in *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa, 1980-2010 - Cada um voa como quer*, ed. cit., p. 161.

³⁶³ Veja-se, ainda, como a repetição desse “slogan” percorre um dos romances mais recentes de António Lobo Antunes, *Caminho como uma Casa em Chamas*:

«-Quem manda?
- Salazar Salazar Salazar» (p. 22).

não eram só foguetes, eram morteiros que abanaram os alicerces e enganaram o cuco do relógio que largou a pingar horas sem parar, escancarava o alçapão curvava-se numa vénia piava trancava o alçapão, escancarava o alçapão curvava-se numa vénia piava trancava o alçapão, o meu pai a chorar de cabeça na minha barriga e o marido da prima da minha mãe a insistir no medronho, danado com o pássaro

– Não tarda um segundo torço as goelas àquilo

a minha mãe a mostrar o espinho a uma velha de lenço preto embiocada num xaile grande demais para ela, postada no ângulo da marquise onde a humidade do inverno grelara as paredes em cachos de cogumelos cinzentos

– Olhe só o que me entrou no calcanhar Dona Fraternidade e a velha sem atentar nela, espantada com o frenesim do cuco

– Ih Jasus

a velha que era mãe da prima da minha mãe sem entender nada, nem os foguetes, nem os morteiros nem a algazarra nem a música, sem entender nada nem interessada em entender, surpreendida pelo vaivém maníaco do bicharoco de pau

– Ih Jasus

havia músicos da filarmónica a tocarem cada qual para o seu lado no Lavradio, rapazes com bandeiras, um mulato a escrever a tinta azul num muro, um homem de capacete metalúrgico a discursar no café empoleirado num escadote, a minha mãe, orgulhosa do tamanho do espinho e despeitada com a indiferença da velha, a agitar a pinça diante das lágrimas do meu pai

– Olha só o que me entrou no calcanhar Heitor

o marido da prima da minha mãe enlouquecido pelo piar das horas a jogar a garrafa ao relógio

– Cabrão do cuco

o pássaro cessou imediatamente de piar e pendurou-se de uma mola como um enforcado, a prima da minha mãe despreendeu-o do grampo da parede, arredou os pratos, deitou-o com todo o cuidado

(ao cuco e à mansão do cuco e às correntes dos pesos)

no oleado da mesa como um convalescente ortopédico, enquanto o marido, arrependidíssimo, se desculpava a libertar-se das brumas do medronho

– Eu bem avisei que se calasse o malandro é que não quis ouvir

a velha de mãos postas fascinada pela mola

– Ih Jasus [...]

o meu pai consertou o relógio de cuco que o marido da prima da minha mãe lhe ofereceu para se salvar das insónias da sogra, alvoroçando a família com o seu pasmo

– Ih Jasus

o bicho, entontecido pela pancada da garrafa de medronho, piava horas inventadas e meios-dias boreais, punha-se a mangar connosco do postigo até o meu pai lho fechar com uma dúzia de pregos

– Cabrão do cuco

ouviam-se as bicadas de raiva do animal lançando-se contra nós no interior da madeira e quando ele se calou o meu pai despregou o postigo e demos com o pássaro morto, de patas para o ar, num chão de parafusos e rodinhas, atirámo-lo ao lixo num pedaço de jornal para evitar o cheiro, o meu pai a consolar a minha mãe que deixara de se atormentar com o espinho assoando desgostos frente à caixa vazia

– Não te apoquentes que no fim do mês arranjo-te outro cuco Irene

e no fim do mês meteu outro cuco no relógio, pintado de encarnado e amarelo, que não cantava nada, chegava ao fim da corda num ímpeto enfastiado, escancarava o bico, fazia a vénia por favor, mirava-nos como se encolhesse os ombros e desaparecia mudo, o meu pai a aplicar pancadinhas no relógio, a desencravá-lo do grampo, a sacudi-lo com força

– O carpinteiro garantiu-me que trinava

o carpinteiro convocado para se explicar a suspendê-lo pelas asas e a espreitar à lupa a cauda do animal
– Se calhar enganei-me e saiu-me uma fêmea sem querer escapou-me o canivete com um periquito assim pequeno acontece
o meu pai aborrecido com o artista
– Periquito o tanas não te encomendei um periquito Vítor
o artista, soberano, a varrer dúvidas com o formão
– Periquitos e cucos para mim é o mesmo não dão para comer com broa (*MI*, 35-38).

Neste episódio, em que uma sequência inverosímil de acontecimentos adquire, com a conivência das personagens, o crédito do real e que concentra também a sua força expressiva na linguagem prosaica, a perplexidade do leitor atinge a vertigem.

O cruzamento das esferas humana, animal e mecânica, aqui consumado exemplarmente, despoleta aquele efeito de estranhamento do mundo, tão próprio do grotesco. Este cuco, que chega a «mangar» do seu postigo, é uma ave escarninha ou um “mecanismo demoníaco”, «através do qual o mundo se revela como um espectáculo de desordem, dominado por forças obscuras e sinistras»³⁶⁴. Parte-se de uma atmosfera quotidiana e familiar para fazer irromper afinal um mundo inquietante, perturbador e até ameaçador através de «la acumulación turbulenta, la demoníaca naturaleza de un mecanismo que una vez se ha puesto en marcha obtiene un tumultuoso desarrollo y pone patas arriba el orden completo de un dominio»³⁶⁵. A sucessão desenfreada de peripécias a que assistimos parece estar assim próxima daquele «efeito de torvelinho», mecanismo descrito por F. Vischer, que se origina a partir de um movimento aparentemente insignificante mas que se vai expandindo, sem freio, até engolir “meio mundo”, atirando-o para o seu funil³⁶⁶.

De um modo bastante enviesado consegue a narrativa mostrar que se chegou, de facto, ao fim de um tempo: o da ditadura. A repetição da exclamação da velha, «Ih Jasmus», mostra como a personagem chegou a um ponto que ultrapassa o limite da sua compreensão, fazendo prova da sua caducidade. Nessa medida, constitui a tradução, no painel humano, de um mecanismo encravado. E é precisamente da oscilação entre o vivo e o inanimado – e da sua inesperada reversão, já que o pássaro se rebela contra a sua condição mecânica ao passo que esta se acentua nos protagonistas humanos – que vive, intensamente, o cómico deste episódio.

São ainda as aves que nos guiam até Madame Simone, personagem de *Fado*

³⁶⁴ Isabel Cristina de Brito Pinto Mateus, «Kodakização» e Despolarização do Real – Para uma Poética do Grotesco na Obra de Fialho de Almeida, Lisboa, Editorial Caminho, 2008, p. 269.

³⁶⁵ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 190.

³⁶⁶ Cf. Vischer *apud* Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 191.

Alexandrino, no momento em que apresenta, no já referido espetáculo do Bar Boîte Madrid, o seu número de aves amestradas. Com uma imagística grotesca poderosa, onde abundam as notações excrementícias, transforma-se o Bar Boîte Madrid numa «grande gaiola malcheirosa».

De resto, uma ambiência semelhante pode ser encontrada, também, na Comédia Antiga. Recordamos que em *Aves*, Aristófanes não se escusa a usar este elemento, como arma de arremesso cômico:

Ao júri queremos dirigir uma palavra a respeito da vitória. Se julgarem a nosso favor, quanta coisa boa não vamos fazer no interesse de todos eles, presentes bem melhores que aqueles que Alexandre recebeu. [...] Mas se nos não derem o prêmio, mandem fazer um disco de bronze para porem pela cabeça, | como usam as estátuas. Acautele-se aquele que não tiver o tal disco. Num belo dia em que ande de fatinho branco, será o momento da nossa vingança: toda a passarada lhe há-de fazer em cima (Av., 1102-1117).

Enquanto se assiste ao previsível número das aves de Madame Simone, ponto alto de um entretenimento estafado, ganha também expressão a ideia de que a movimentação da artista em palco apenas ocorre por ação de um dispositivo mecânico:

A Madame Simone, velha gorda perigosamente decotada, de sumptuoso vestido comprido a arrastar pelo chão num murmúrio suave, acompanhava-se de várias gaiolas de pombas ou de rolas ou de passarocos do género, que remexiam ao bater as asas, a atmosfera fumarenta, e lhe poisavam na cabeça e nos ombros para cuspirem, de entre as patas rosadas, os rápidos escarros moles das fezes numa intimidade incômoda. Um tipo de lacinho e casaco encarnado colocava na pista carrocitas de folha que os bichos, de pupilas sérias e estúpidas, empurravam com o bico, obstáculos que transpunham numa facilidade sem júbilo, um comboio elétrico no qual percorriam aos solavancos, muito direitos, umas voltas de calhas, espalhando em redor penas soltas, cascas transparentes de comida e odor de cocó, e empoleiravam-se todos por fim, imóveis, na árvore de metal que a Madame Simone segurava com a boca, enquanto o tipo de lacinho, de pernas curvadas e sobrolho feroz, preparava mentalmente o churrasco de quem desobedecesse. A orquestra celebrava a proeza num frenesim desencontrado de compassos [...]

As trevas, aliás, haviam-se convertido numa espécie de grande gaiola malcheirosa percorrida ao acaso por frémitos de asas, por arrulhos, por suspiros, por pios, por perfis flutuantes, e de tempos a tempos grossos pingos de merda tombavam nas toalhas, despenhadas dos reposteiros e das franjas do tecto onde pombos perversos se anichavam, debicando o milho azul, amarelo, verde, castanho, branco das luzes, depositando ovos nas dobras das cortinas, fornicando de roldão na caixa do piano, escapulindo-se porta fora, para o interior da noite, na esperança de uma estátua equestre onde ancorar, entre os testículos de bronze dos cavalos ou as órbitas dos regicidas, abrigados do frio por algas de ferrugem. A Madame Simone, de mão dada com o sujeito de casaco vermelho, tornou à pista **rolando o corpo antiquíssimo numa graciosidade de locomotiva**, e dobrou-se **numa vénia perra que fez saltarem as vastas mamas murchas** do decote à maneira de cabeças cartilagíneas de gémeos assomando e dependurando-se no decurso de um parto. **Endireitou-se num novo guinchar de dobradiças (Qualquer coisa, pensei eu, uma roda dentada, uma**

mola, uma biela, o motor, se vai avariar irremediavelmente no interior da coqueluche do Moulin Rouge), oferecer beijos, de dedos em pinha, à assistência muda, o gerente grisalho estendeu-lhe o mesmo ramo de gladiolos falso, cheirando a plástico e a repolho, que oferecera momentos antes à formosa Janete, e a Madame Simone evaporou-se a sacudir, como um cavalo idoso, as abundantes crinas prateadas, seguida do ajudante de lacinho que era, descobri-o de repente, o cantor tumular de tangos e boleros (FA, 214-215) [Destacado nosso].

Já Henri Bergson sublinhara que «a visão duma mecânica funcionando no interior do indivíduo aparece numa imensidade de efeitos cômicos»³⁶⁷. E a caracterização de Madame Simone é demolidora: além da desqualificação zoomórfica a que é sujeita, equiparada a «um cavalo idoso», a artista surge, na sua «graciosidade de locomotiva», como uma máquina de entretenimento em fim de linha.

O «ramo de gladiolos falsos», que circula de mão em mão, do número anterior para o número seguinte e assim consecutivamente, constitui o elemento revelador do dispositivo de repetição, conduzindo ao desmascaramento: os artistas são sempre os mesmos, apenas assumem disfarces diferentes.

Mas o processo de repetição projeta-se, ainda, a uma outra escala: a da própria construção romanesca, encarada numa perspetiva intratextual. Também Madame Simone transita do romance anterior, *Explicação dos Pássaros*, para este *Fado Alexandrino*:

quem me valeu foi a Madame Simone das rolas e dos pombos amestrados, sempre a cheirar a alpista e a cocó de pássaro, que encerrava a primeira parte do programa com as suas avezinhas a puxarem carrocitas de plástico e a empurrarem com o peito carrinhos de mão de lata, tudo silencioso, poético, bonito, a Madame Simone, de vestido comprido, cabelo platinado e ombros nus gordíssimos comandava os animais com uma varinha, vagueando de quando em quando pela assistência os olhos carregados da fuligem do rímel (EP, 188).

O potencial de risibilidade desta personagem – a movimentação numa atmosfera excrementícia, a deformação corporal e até a notação expressiva da «fuligem do rímel», possível traço embrionário da caracterização de rigidez mecânica – estava já contido nessa primeira aparição. Como um componente que se retira de uma obra para encaixar numa outra, fazendo-o atuar como motor do riso, esta personagem alcança o estatuto de estereótipo cômico, na obra de Lobo Antunes.

³⁶⁷ Henri Bergson, *O Riso: Ensaio sobre o Significado do Cômico*, ed. cit., p. 34.

2.3. No tempo em que só as aves podiam rir

Em *Manual dos Inquisidores*, na sua primeira e única visita a Palmela, a viúva Alice, prestes a volver-se em ama de Paula³⁶⁸, regista uma «quinta esquisitíssima cheia de passarada e vacas» (*MI*, 214). É sintomático que sejam da esfera animal os dois elementos que ressaltam desta descrição. O segundo marca, como um ferrete, a própria natureza de Francisco, personagem sujeita a uma caracterização híbrida, sustentada por duas das cenas mais chocantes de todo o romance, ocorridas, sintomaticamente, no estábulo. A primeira delas é a violação de Odete, filha do caseiro, autêntica reprodução de uma cópula animal, tantas vezes repetida³⁶⁹, e por meio da qual, desde as primeiras páginas do romance, se opera a sobreposição da imagem de Francisco à de um “boi de cobrição”.

A outra será a do parto da cozinheira, que dá à luz assistida por um veterinário que Francisco manda chamar «por ter uma vitela a parir» (*MI*, 151). Confrontado com a iminência do nascimento de uma criança, por sinal filha do próprio Francisco, vê-se o veterinário obrigado a silenciar o pânico e o temor, à ameaça: «-Se acontecer qualquer azar à cria torço-lhe o pescoço faça o favor de começar» (*MI*, 16)³⁷⁰. Estes dois episódios, particularmente, fazem a ligação a um cenário excrementício em que o romance se demora de forma desconcertante.

Às personagens, totalmente subjugadas por força da repressão que sobre elas se exerce, está vedada a possibilidade de terem voz, reduzida a «cochichos e passos e murmúrios» (*MI*,

³⁶⁸ Particularmente hilariante o modo como Alice “ponderou” a possibilidade de adotar Paula: «e como uma criança apesar das fraldas, dos incisivos de leite, e das maçadas das vacinas sempre faz mais companhia que as pulseiras [que tilintam] com a vantagem de podermos ralhar-lhe e aplicar-lhe uns sopapos se qualquer coisa nos aborrece» (*MI*, 214).

³⁶⁹ A força dos instintos de Francisco, com a consequente subjugação sexual das criadas da casa é uma constante em *Manual dos Inquisidores*. Assinale-se que o ato sexual ocorre, invariavelmente, na mesma posição, sublinhando-se a sua semelhança com o acasalamento animal. Assim acontece, por mais do que uma vez, com a filha do caseiro: «o nevoeiro do estábulo, cones de estrume na urina e na palha, o senhor doutor dobrou-me para a frente, encostou-me a uma viga em que dormiam rolas e as placas do telhado estremeceram, procurou-me no vestido...» (p. 33); com a cozinheira, na capela, «dei com a cozinheira estendida de costas no altar, de roupa em desordem e avental ao pescoço, e o meu pai escarlata, de cigarrilha na boca e chapéu na cabeça, segurando-lhe as ancas» (p. 14) ou mesmo na cozinha, interrompendo uma reunião com o próprio Salazar, a pretexto de um telefonema para o ministério «- Tu quieta / e era a mim e não era à senhora que ele dobrava contra o lava-louça, a mim que agarrava com força o cabelo» (p. 125).

³⁷⁰ Na sua interação discursiva e corporal com as outras personagens, Francisco age frequentemente como se estivesse na presença de outros animais. Assim acontece quando se apercebe de que a cozinheira está grávida: «e o senhor doutor tateando-me a barriga como se eu fosse uma égua ou uma borrega preta / – E esta?» (*MI*, 129); quando João lhe apresenta a namorada, Sofia, que suscita a sua desaprovação: «- Um cabide um esqueleto nunca percebeste nada de vitelas» (*MI*, 18); ou ainda pelo gesto frequente de colocar a mão na nuca dos outros, como testemunha o filho: «e pousou-me a mão aberta na nuca no gesto com que avaliava os borregos e as crias do estábulo» (*MI*, 15).

14). Nessa medida, é às gralhas e, fundamentalmente, aos corvos, que parece estar confiado o papel de enfrentar o poder. São estas, por excelência, as aves escarninhas do romance.

Aquando das visitas de Salazar à quinta, acompanhamos o Presidente do Conselho a ser «perseguido de longe pela troça dos corvos» (MI, 31). Esta ousadia é de tal forma audível e encarada como afronta, que é reprimida, pela polícia, à força das balas. Sintomaticamente, a última visita do Presidente do Conselho a Palmela, dada em sobreposição, no discurso de Odete, com o eclodir da revolução e consequente expulsão dos trabalhadores da quinta, foi acompanhada por um aumento da repressão:

*(na última ocasião em que veio o professor Salazar uma porção de jipes da Guarda com um cabo a comandá-los passou a semana anterior a metralhar os corvos, dezenas de corvos tombando no pomar e o cabo a virá-los com a bota
– Para aprenderem que com o senhor presidente não se goza) [...] (quando o professor Salazar saiu do automóvel a quinta era um cemitério de pássaros e ninguém o troçava nem mesmo as rãs do pântano, de garganta inchada de limos) (MI, 32)³⁷¹.*

É um episódio excessivo, caricatural, que ressalta a violência repressiva do regime, que procura silenciar toda e qualquer ameaça³⁷². O corvo, ave escarninha mas sobretudo aziaga, paira sobre a figura maior do regime como que anunciando o seu canto de cisne.

Se os instintos bestiais fazem o todo-poderoso ministro de Salazar assemelhar-se a um touro, há-de a narrativa comprazer-se em mostrar até que ponto Francisco não terá sido, também, um “boi manso”.

Mantendo o país sob “rédea curta”, Francisco não consegue, todavia, controlar os passos da mulher e aperceber-se dos sinais evidentes do adultério, desde a frieza e distanciamento com que o trata até às contradições do discurso que, de resto, Isabel não mostra grande preocupação em esconder. É num dos momentos mais sensíveis, quando a mulher regressa a casa, depois de passar uma temporada com o amante, que a cegueira de Francisco, incapaz de se aperceber da traição, se torna mais risível. À gargalhada dos corvos, junta-se,

³⁷¹ Já depois da revolução, no capítulo narrado pelo tio de Sofia, responsável pela transformação da quinta num empreendimento turístico, novo método de silenciamento das aves é aplicado, sugerindo a perigosa emergência de um novo discurso de poder: «envenenámos os corvos e as gralhas até nem um pássaro agoirento esvoaçar nas redondezas e perturbar-nos os hóspedes» (MI, 111).

³⁷² Como acontece com alguma frequência em *Manual dos Inquisidores*, este episódio vem a ter uma repetição com variação expressiva, que intensifica a ridicularização do caráter intocável de Salazar:

«a defender-se de um segundo fio que se lhe despenhava na moleirinha

– Faça alguma coisa Rodrigues

Os pássaros de faia em faia sem encontrarem abrigo, um jipe da Guarda a quebrar um anjo e a derrubar estátuas, o secretário gritando no terraço para os carros da tropa

– O senhor presidente não quer a chuva aqui

eles de gatas na lama a combaterem as nuvens com as espingardas» (MI, 128).

em coro, a das rãs:

a senhora chegou com um ar aborrecido, largou as malas na entrada, afundou-se logo no sofá, franzida de enjoo, sem cumprimentar ninguém

– Estou estafada

os corvos perdidinhos de riso, as rãs perdidinhas de riso, o senhor doutor a sentar-se-lhe ao lado dela e ela a distanciar-se como se a picassem

– Tem paciência Francisco estou estafada

olhando os quadros, os móveis, o piano como se detestasse tudo aquilo, como se tudo aquilo a irritasse [...]

A senhora sem ligar ao menino, sem tocar no chá, a bater com a colher na compoteira, na manteigueira, no bule, a provar uma torrada e a abandoná-la no prato, resmungando em francês, as gralhas mudas a espreitarem-na do parapeito fingindo que catavam as penas (*MI*, 120).

As gralhas são o outro tipo de ave que sobressai deste romance, estando particularmente associadas à impudência; daí, a nota de dissimulação com que surgem caracterizadas³⁷³. No interior da casa, as gralhas voltam-se nas criadas que aguardam ansiosamente para ver o “espetáculo”, ou seja, o desmascaramento de Isabel:

As criadas saltitando de curiosidade na cozinha, empurrando-se umas às outras na excitação das desgraças

– Ele vai bater-lhe não vai dona Titina ele vai bater-lhe quanto queres apostar que vai bater-lhe

as criadas tão contentes como as gralhas acotovelando-se de êxtase

– Ele vai bater-lhe não vai dona Titina ele vai bater-lhe quanto queres apostar que vai bater-lhe (*MI*, 122).

A traição da mulher torna-se no ponto fraco que permitirá ridicularizar o ministro de Salazar. E o riso das aves será amplificado pela previsível «mangação da vila» (*MI*, 160) que, não podendo exprimir-se “às claras”, é projetada numa imagem pública de humilhação:

e ser a troça da vila, que até chifres e frases obscenas lhe desenharam a carvão no muro e ele próprio a raspá-las com uma esponja, com uma brocha e uma panela de cal como quem oculta uma ferida por baixo do penso e a ferida continua a doer e a supurar no adesivo, de maneira que os chifres e as frases, mesmo invisíveis, aposto que continuava a vê-los e a magoar-se com eles dado que mesmo que inexistentes existem, e se calhar maiores, se calhar mais vivos, se calhar com erros de gramática que aumentam o despeito e a vergonha, o senhor ministro que devia imaginar do caseiro

– Foi este

que devia imaginar do tractorista

– Foi este

³⁷³ Este traço de dissimulação, característico das aves, aparece já em *Explicação dos Pássaros*: «O inspector da Judiciária contou-me que não é fácil topar um morto no meio dos juncos, e depois as gaivotas disfarçam, fingem que não conhecem, que não entendem, que não cheiram. As gaivotas, os albatrozes, os patos, aquela fauna insólita do mar» (*EP*, 62).

que ao entrar na taberna de Palmela e o dominó suspenso, a sueca suspensa, os clientes de nariz no copo, o dono ao balcão entretido com o rádio, os desempregados à espera de um feitor improvável, devia imaginar

– Foram estes que me chamaram cabrão

e devia ter ganas de os correr à paulada, de ver braços quebrados, cabeças abertas, corpos na serradura e nos tremoços do chão

– Foram estes

e ainda que os matasse a todos os desenhos e as palavras lá estavam a gritarem de troça furando a camada de cal

O Ministro É Cornudo

Da impossibilidade de afugentar a troça das aves – ou da vitória da liberdade sobre a repressão – diz a imagem que cabe a Francisco já depois da revolução, insistindo em guardar sozinho a sua propriedade: reduzido a um «espantalho», uma vaga figuração de homem, um boneco que já não mete medo a ninguém sendo, conseqüentemente, «troçado pelas gralhas, pelos corvos, pelas gaivotas transviadas da Arrábida» (*MI*, 49).

Em *Manual dos Inquisidores*, a zoomorfização é um procedimento sobremaneira atuante pois estamos, afinal, numa obra onde as personagens, dominadas pelo medo, «são seres aflitos e acoitados, são animais perseguidos»³⁷⁴. Facilmente se percebe, assim, que o confronto entre personagens surja privilegiadamente transposto numa imagística animal, colocando-nos perante a emergência da fábula na tessitura romanesca. Por ação desta, também no romance, «o animal transforma a ideia em emoção e a sensibilidade torna-se lógica num exorcismo do medo do desconhecido, do mundo e do outro»³⁷⁵.

Inscrevendo-se no conjunto dos géneros alegóricos, a fábula caracteriza-se por ser uma narrativa linear que «encena animais personificados que funcionam como espelhos da vida do homem» e que visa ilustrar uma verdade universal. Contrariamente à parábola, e até porque «a sua dimensão alegórica permanece num primeiro estágio de redução simbólica»³⁷⁶, a fábula é autossuficiente sem nenhuma necessidade de interpretação completiva.

Considerando a evolução do género, a fábula constitui, em si mesma, um exemplo de sobrevivência. De Esopo (séc. VI a.C.), a Fedro (séc. I), a La Fontaine (séc. XVII), ou aos irmãos Grimm (séc. XIX) – para mencionar apenas os seus mais reconhecidos cultores – a sua vitalidade é comprovada, também, pelo mundo moderno, que a aproximou sobremaneira do universo da infância. Sofrendo embora um processo de estiolamento ao longo da sua história, a fábula acabou por agregar-se a outros géneros literários, resistindo fora do seu suporte

³⁷⁴ Eduardo Prado Coelho, «O mistério das janelas acesas», in *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa, 1980-2010 - Cada um voa como quer*, ed. cit., p. 157.

³⁷⁵ Luciano Pereira, *A Fábula em Portugal*, Profedições, 2007, p. 343.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 336.

tradicional. A sua versatilidade é reconhecida, pois «presta-se a qualquer analogia com o mundo dos humanos, suporta comparações com todas as áreas de actividade [...]. Não sendo meramente moralizante, transmite a coerência e a unidade do cosmológico, ensinando a universalidade das semelhanças e das homologias»³⁷⁷. Lembremos que o romance post-modernista, na sua reconhecida voracidade, não se cansa de convocar e reatualizar outros géneros, entre os quais a fábula. Retomando a lição de La Fontaine, donde ressalta uma perspectiva divertida e irónica da condição humana, também estes romances fazem um aproveitamento da fábula que assume, não raro, contornos humorísticos³⁷⁸.

Por seu turno, a obra de Aristófanes documenta a popularidade que as fábulas de Esopo tinham então em Atenas, pela «frequência com que são citadas na comédia, como um manual de recurso e reflexão para os problemas do quotidiano»³⁷⁹. É graças ao seu «poder de reconhecimento estereotipado»³⁸⁰, fundamentalmente, que as fábulas acabam por se converter num importante recurso do riso.

Enquanto peça de uma fantasia exuberante, *Aves* pode ser encarada, como sublinhou Anna Komornicka, como «une pièce de caractère particulier, un conte de fées créé de motifs fantastiques, d'éléments propres à une fable animale, de mythe enfin»³⁸¹. Por outro lado, esta comédia reenvia-nos, de forma mais ou menos explícita, para o universo de Esopo, e para a fábula da «Águia e da Raposa», em particular. No momento em que é firmada a aliança entre os dois atenienses e as aves e que aqueles se preparam para, literalmente, ganhar asas, Pisetero adverte para possíveis efeitos nefastos: «Lembra-te das fábulas de Esopo: lá se conta aquela da raposa e do mau bocado que passou por ter feito, um belo dia, sociedade com a águia» (*Av.*, 653-654). De forma inequívoca, Tereu há-de identificar quem desempenha o papel de raposa na peça, qualificando Pisetero como «um tipo matreiro que nem raposa, esperto, furão, sabido, um alho» (*Av.*, 430).

No âmbito de análise em que esta investigação se situa, a representação do drama da sobrevivência, que a fábula coloca em primeiro plano³⁸², assume particular importância.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ Vide, a título de exemplo, a designação de *romances fábula* proposta por Ana Paula Arnaut para um conjunto de romances de José Saramago. Cf. «Novos Rumos na Ficção de José Saramago: Os Romances Fábula (*As Intermitências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim*)». Separata de Ana Beatriz Demarchi Barel (org.), *Os Nacionalismos na Literatura do Século XX: os Individuos em face das Nações*, Coimbra, Minerva, 2010.

³⁷⁹ Maria de Fátima Silva, *Aves*, in *Comédias*, nota 68, vol. II, ed. cit., p. 400.

³⁸⁰ Luciano Pereira, *op. cit.*, p. 41.

³⁸¹ Anna Komornicka, *Métaphores, Personnifications et Comparaisons dans l'Oeuvre d'Aristophane*, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1964, p. 90.

³⁸² Nelson Ferreira, *Aesópica: a Fábula Esópica e a Tradição Fabular Grega*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014, p. 51: «Na verdade, se tentarmos encontrar na fábula uma ideia de sociedade, deparamo-nos com

Consagradas referências titulares, como “O Corvo e a Raposa”, “O Leão e o Rato” ou “O Lobo e o Cordeiro”, ostentam a copulativa *e* como um elemento comutável com a preposição *versus* pois aquilo que se exprime, antes de tudo, é o comportamento de forças antagónicas. De notar que mesmo as fábulas que sugerem uma única personagem, de que constitui exemplo “O Burro e o Sal”, encenam a oposição entre dois princípios³⁸³.

Tratado das Paixões da Alma é um outro romance³⁸⁴ que, através do motivo das aves, faz ativar a referência da fábula. A centralidade do universo da infância representa aqui um terreno propício para a irrupção do género em causa, ao mesmo tempo que a atmosfera policial (ou inquisitorial), com a particular condição da personagem Antunes, «engaiolado» (*TPA*, 104), serve à exploração de um confronto entre predadores e presas, à luta entre a vida e a morte.

Mas neste romance, a todo o momento sobrevoado pelo humor, é sobretudo através do cómico de linguagem que esta relação se funda. A gíria que codifica as operações policiais surge em profusão no tecido narrativo, substituindo eufemisticamente as notações de violência e permitindo identificar, a espaços, os actantes da fábula.

O interrogatório conduzido pelo juiz de instrução e supervisionado pela Brigada Especial tem por objetivo fazer Antunes confessar os crimes cometidos e revelar todas as informações que permitam levar à captura da rede bombista. À primeira vista, esse objetivo parece de fácil consecução: «Uma palavrinha oportuna, sugeri o cavalheiro, uma pisadela no momento certo e temo-lo a cantar como um canário» (*TPA*, 37). Perante a ineficácia dos interrogatórios, com as divagações em torno da infância e consequente dispersão da matéria essencial, o cavalheiro pressiona o juiz, à medida que o cerco se aperta: «Temos pouquíssimo tempo à nossa frente, senhor doutor, por minha vontade trabalhava o melro vinte e quatro horas por dia, combinava tudo com ele num instantinho e soltava-o depressa, antes de os compinchas perceberem» (*TPA*, 75)³⁸⁵. Todavia, para se chegar à “caça grossa” será o juiz chamado a desempenhar o mais arriscado papel: «o senhor doutor é o isco ideal para caçarmos essa malta» (*TPA*, 116).

Do lado da organização bombista, idêntica linguagem é utilizada, mas designando os

um universo onde são constantes a luta pela sobrevivência, a opressão dos mais fracos pelos mais fortes, a procura pela ascensão social ludibriando o outro e a malvadez como predisposição».

³⁸³ Cf. Luciano Pereira, *op. cit.*, p. 47.

³⁸⁴ Veja-se também esta referência em *Explicação dos Pássaros*, a atestar a intromissão da fábula, nos romances antunianos: «– Para eu te dar um conselho tens de me explicar ao certo o que sucedeu – insistiu o cunhado, untuoso e melífluo como as raposas das fábulas» (*EP*, 152).

³⁸⁵ Ou, numa formulação próxima: «Sábado, no máximo, quero o pássaro cá fora, não se esqueça que o tempo corre contra nós» (*TPA*, 77).

alvos a abater: «dissemos ao Mulato Aguenta pianinho ao volante que em cinco minutos te trazemos o pássaro de prenda» (*TPA*, 48) ou «Garanto-te que apenas vi o melro depois de os tipos o matarem» (*TPA*, 110). Por conseguinte, há neste romance uma rede complexa e reversível de presas e predadores, que a linearidade da fábula, na sua sintaxe original, não suporta mas que a narrativa antuniana explora eficazmente, criando momentos de grande suspense mas com que defrauda também eventuais expectativas morais do leitor.

Como foi já referido, a luta entre a vida e a morte é o núcleo de muitas fábulas. Se nalguns exemplos, o inesperado triunfo do mais fraco veicula uma mensagem de subversão, noutras impera a lei do mais forte. Neste último caso, a lição torna-se «de um realismo brutal e desencantado, espelho de uma sociedade rude, desumana, opressiva e totalitária. A moral é frequentemente a constatação objectiva ou cínica dos mecanismos de opressão»³⁸⁶. Assim também a lição de *Tratado das Paixões da Alma*.

Acima de tudo isto, porém, e quase como uma utopia, uma outra espécie ornitológica se impõe: as cegonhas. Tal como na ideia inicial de Pisetero e Evélpides em relação às aves, em *Tratado das Paixões da Alma*, as cegonhas inscrevem «no reino animal, soluções desejadas no mundo humano»³⁸⁷. Atravessando todo o romance, simbolizando o «desejo implícito de conciliação da infância com a idade adulta, do passado com o presente, do filho-família com o filho do caseiro, do detido com o juiz», as cegonhas constituem um assinalado delírio com pássaros, que, como um sinal de esperança e com uma nota de humor, acabam por contaminar a visão do lado opressor:

– Está a ver uma cegonha pousar numa palmeira? Perguntou o cavalheiro para o telefone, incrédulo [...]. Eu preocupado com os terroristas, Tavares, eu a salvar o país das bombas e você, cretino, vem-me com paleios de cegonhas, se quiser demita-se e fala de pássaros com o doutor juiz a vida inteira (*TPA*, 337-340).

Não obstante todos os importantes sentidos – simbólicos, preditivos, trágicos – que as aves possam disseminar pelos romances antunianos, uma persistente imagem recolhe e neutraliza esses mesmos veios, em remate grotesco. Falamos da imagem dos «passarinhos no pão», na qual identificamos, para usar a terminologia bakhtiniana, um forte «substrato material e corporal»³⁸⁸. Mas reconhecemos-lhe igualmente um papel funcional, no longo historial da

³⁸⁶ Vide, Luciano Pereira, *op. cit.*, p. 47.

³⁸⁷ Maria Alzira Seixo, «Bestiário», in *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, ed. cit., vol. II, p. 77.

De notar que, em *Aves*, as cegonhas representam o modelo de dedicação aos progenitores na velhice (contrastando fortemente com o parricida).

³⁸⁸ Vide M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 62.

tradição cômica, já presente em Aristófanes, como procurámos evidenciar, mas também com materializações importantes na obra de autores como Rabelais ou Jonathan Swift.

Eis o momento de recolher também os diversos fios narrativos levantados ao longo deste capítulo para dar a perceber de que forma se concretiza esta imagem no universo antuniano. Aponte-se o foco ao excerto do relógio de cuco de *Manual dos Inquisidores*, que serviu à observação das aves mecânicas. A réplica final, espécie de máxima de um duvidoso carpinteiro apodado de «artista», parecendo surgir inteiramente a despropósito, serve para colocar em jogo esta imagem: «Periquitos e cucos para mim é o mesmo não dão para comer com broa».

Já em *Fado Alexandrino*, na base da obediência das aves amestradas a Madame Simone está, afinal, a ameaça de se virem a transformar em «churrasco», pronta a consumir-se pelas mãos do «tipo de lacinho» que assiste a artista³⁸⁹. Também Albino Seixas de *A Morte de Carlos Gardel*, tendo suportado estoicamente os comentários escarninhos do papagaio, embora com «ganas de estrangulá-lo», projeta a sua vingança próxima com requintes culinários:

e o papagaio, triunfal
– Que estirão, ó Seixas
E eu a alargar o colarinho e a cambalear para o bicho
– Eu juro que estrafejo este pássaro, juro que o mato
E a Laurinda, suplicante
– Pela tua saúde, Albino, deixa-o
Mas agora que lhe deu a trombose e não pode impedir-me juro que torço o pescoço
à ave e cozinho um fricassé, cozinho uma canja, como-lhe os miúdos no pão com
banha em cima, para aveludar» (MCG, 295).

Como personagem lateral, alheia a toda a atmosfera densa da quinta onde o essencial da intriga de *Manual dos Inquisidores* se desenha, a madrinha de Paula não é sensível a quaisquer indícios ominosos que a presença dos corvos possa sugerir. Uma ideia, apenas, lhe sobrevoa a mente: «a passarada que dava um arrozinho de tordos que era uma maravilha a bicar as cortinas, eu com esperança de torcer o pescoço a um deles para fritar no pão, sem mencionar as rolas que se as pilhasse em Angola lhes chamava um figo» (MI, 215).

Em todos estes momentos, há uma atmosfera de tensão iminente que é absorvida por esta imagem alimentar. Tudo converge para a boca e da boca desce ao ventre. Não se ligando à abundância ou ao empanturramento, fundamento da imagem do banquete popular descrita

³⁸⁹ Veja-se, também, esta sintomática notação descritiva, em *Fado Alexandrino*: «uma mulher forte, de avental, assava passarinhos num fogareiro de barro [...] os empregados da fundição da esquina metiam pardais no pão e o molho escorria-lhes pelo queixo abaixo, os dentes esmagavam e chupavam lentamente os ossos» (FA, 85).

por Bakhtin³⁹⁰, «os passarinhos no pão» são uma imagem que espelha um horizonte rasteiro, de sobrevivência, de penúria.

Recuaremos, por fim até *Explicação dos Pássaros*, onde o foco circense ilumina a aparição desta imagem no universo da ficção antuniana, trazendo associado, ainda, o tópico da escatologia, com que a conduz ao esplendor da abjeção. A narrativa, todavia, limita-se a atribuir-lhe a legenda de «engraçado apontamento» (*EP*, 235):

Um velho vestido de augusto de soirée (um murmúrio correu na plateia quando o foco o exibiu, exagerando os andrajos do fato) agitava, na manhã cinzenta, as brasas de um fogareiro com um abano de verga, e os carvões acendiam-se de quando em quando como se lâmpadas pequeninas os iluminassem por dentro, semelhantes a grossos cristais cor de laranja. [...] O vagabundo extraiu um pardal morto de um saco, cravou-o num pau aguçado e principiou a assá-lo, sem lhe tirar as penas, no fogareiro de barro. O odor da carne queimada espalhou-se como uma nódoa na sombra [...] e o velho depenava o torresmo do pardal antes de o introduzir amorosamente entre as duas metades de um pão [...] O mendigo, mastigando sempre, levantou-se para urinar de encontro a uma coluna, abanando o coiso, no fim, em grandes sacudidas indiferentes [...]

O velho acabou o pão e permaneceu estupidamente imóvel a mirar o fogareiro cujas brasas morriam, cada vez mais pálidas, na sombra quadrada do alpendre, despedindo faisczinhas moribundas. Um fio líquido castanho escorria-lhe devagar do canto da boca, enquanto escarafunchava os dentes com o mínimo numa aplicação de saca-rolhas. [...] O holofote procurou de novo o vagabundo do pássaro, que arreara agora as calças e defecava, de pernas abertas, junto ao fogareiro, uma interminável serpentina de Carnaval, e a assistência riu-se (*EP*, 229-234).

Em jeito de síntese, diremos que, nos romances antunianos, o movimento ascensional das aves, apenas ensaiado ou na impossibilidade de se concretizar, sofre uma permutação do alto pelo baixo, com efeitos na exploração imagética da topografia corporal. A imagem dos «passarinhos no pão» passa, a um nível de superfície, a ideia de um mecanismo de descompressão narrativa que, não obstante, e pela sua recorrência, vem a exceder largamente os níveis do lúdico e da recreação, causando estranheza e repulsa.

³⁹⁰ Cf. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 262.

3. A morte: riso de corpo presente

porque morrer, pensei, é quando os olhos se transformam em pálpebras, uma cortina se cerra como no teatro e os espectadores partem em silêncio por estes corredores

Silvina, *A Morte de Carlos Gardel*, p. 51.

Fingi que estou morto; tocai qualquer coisa bonita.

Trimalquião, *Satyricon*, 78-5

Não há música para alegrar estes defuntos, perguntou a ajudante do ilusionista, nunca assisti a um velório tão rasca, nunca aturei gente tão mona em toda a vida

Ajudante do ilusionista, *Fado Alexandrino*, p. 463

As palavras de Georges Minois que seguidamente se transcrevem sugerem uma ligação estreita entre morte e riso:

O riso e a morte dão-se bem. Basta olhar para uma caveira para disso se ficar convencido: nada lhe pode tirar o sorriso eterno. A morte não tem verdadeiramente um ar sério, e o riso não tem verdadeiramente um ar jocoso. Tanto podemos rir da morte como morrer de riso³⁹¹.

Refletindo sobre essa tão recorrente quanto suspeita proximidade, o humorista Ricardo Araújo Pereira, num livro sintomaticamente intitulado *A Doença, o Sofrimento e a Morte entram num Bar – Uma Espécie de Manual de Escrita Humorística*, corrobora a célebre máxima aristotélica – já invocada no anterior subcapítulo deste estudo – sustentando que o riso, no homem, decorre da consciência da própria finitude:

E no entanto, como disse Aristóteles, o riso é próprio do homem. É o que nos distingue dos animais, mas também de Deus. Eis a minha hipótese: o homem é o único que ri porque também é o único que tem consciência da própria extinção. Os animais desconhecem que vão morrer, e Deus sabe que é eterno.

³⁹¹ Georges Minois, *História do Riso e do Escárnio*, ed. cit., p. 21.

Se estivermos atentos, encontramos essa ligação entre o riso e a morte em todo o lado³⁹².

E essa associação está por toda a parte, efetivamente. Nas *Intermitências da Morte*, por exemplo, José Saramago apresenta-nos uma Morte que, qual grevista, resolve suspender temporariamente a sua atividade, ensaiando-se uma «inversão do papel tradicionalmente esperado daquela figura, [que] possibilita, em concomitância, e desde o início da obra, o cômico de situação»³⁹³.

Verifica-se, também, nessa obra de inacreditáveis peripécias, *Cândido*, de Voltaire, onde o riso tende a atingir proporções sísmicas. Pelo tratamento dado ao tema, justifica-se a transcrição de um segmento que mostra como se pode rir profusamente da ideia de um fim derradeiro. Num momento em que Cândido se prepara para resgatar a sua amada Cunegundes, o ainda mais inconcebível acontece: reencontra o mestre Pangloss remando acorrentado a uma galé turca, quando o julgava morto num auto-de-fé da Santa Inquisição. Ainda que, desde a Antiguidade, poetas e filósofos ponham a tónica na fragilidade da vida humana, no «melhor dos mundos possíveis» – esse estribilho satírico que atravessa a obra – a morte falha sistematicamente o seu propósito:

– É verdade – disse Pangloss – que me vistes ser enforcado; eu deveria, naturalmente, ter sido queimado: mas deveis recordar-vos que choveu a cântaros quando iam queimar-me: a tempestade foi tão violenta que desesperaram de acender o lume. Fui enforcado, à falta de melhor. Um cirurgião comprou o meu corpo, levou-me para casa, e dissecou-me. Primeiro fez-me uma incisão em cruz, do umbigo à clavícula. Não se podia ter sido mais mal enforcado do que eu o fui. O executor das grandes obras da Santa Inquisição, que era um subdiácono, queimava as pessoas com maravilhosa presteza, mas não estava acostumado a enforçar; a corda estava molhada e não deslizava, enrodilhando-se; enfim, eu respirava ainda ³⁹⁴.

Duas constatações mais imediatas se podem fazer a respeito da morte: por um lado, ela «modifica a ordem normal da vida»³⁹⁵, provoca uma fratura, desestabiliza os planos, gera desordem. Por outro, assiste à morte o reconhecimento de uma «lei inelutável: ao mesmo tempo que se pretenderá imortal, o homem designar-se-á a si próprio como mortal»³⁹⁶. Há

³⁹² Ricardo Araújo Pereira, *A Doença, O Sofrimento e a Morte Entram num Bar – Uma Espécie de Manual de Escrita Humorística*, Lisboa, Tinta-da-China, 2016, p. 108.

³⁹³ Cf. Ana Paula Arnaut, «Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (*As Intermitências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim*)», ed. cit., p. 26.

³⁹⁴ Voltaire, *Cândido ou o Optimismo*, tradução de Maria Archer, revisto e anotado por Delfim de Brito, Lisboa, Guimarães Editores, 2005 [1759], p. 164.

³⁹⁵ Edgar Morin, *O Homem e a Morte*, Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1988, p. 26.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 26.

contradições que a morte encerra, desde logo, e que, se impulsionadas por um sentido desviado, poderão reverter a favor do riso.

Também à margem do cómico, as representações da morte têm uma expressão dominante na ficção antuniana, muito associadas, sobretudo nas primeiras obras, à guerra colonial e ao espaço hospitalar³⁹⁷, mas também às casas em ruína, aos retratos nas molduras, ao silêncio. Numa leitura da obra desenvolvida a partir de dois símbolos poéticos fundamentais – as flores e o inferno – e que toma por base o romance *O Conhecimento do Inferno*, assinala Maria Alzira Seixo, a respeito de uma significativa passagem, com outras ressonâncias clássicas na ficção antuniana:

a justificação do inferno dá-se numa visão da morte – quer pela menção dos mortos na sugestão funérea (em toda a sua obra, abundam as descrições de funerais, sempre com a referência abundante e reiterada das flores), quer na sugestão da aflição (sugestividade encadeada da agonia com os tormentos pressupostamente infernais), quer ainda pela metáfora múltipla do «espelho que bebe as flores como as margens do inferno absorvem os mortos», em alusão mitológica ao Letes (a água das jarras, a transparência da superfície espelhada) como rio do esquecimento eterno³⁹⁸.

Os romances em estudo, concretamente, são também atravessados pela ideia de morte. *A Morte de Carlos Gardel* suspende-a, desde logo, a partir do título. *Fado Alexandrino* descreve-nos um «circo fúnebre» (*FA*, 450); *As Naus* exibem toda uma fantasmagoria imperial; *Tratado das Paixões da Alma* é definido por José Cardoso Pires como um território balizado por «morte e infância, as fronteiras são essas»³⁹⁹.

Tratando-se de uma abordagem ao cómico, dar-se-á particular destaque às representações da morte, inscritas com as tonalidades carregadas do grotesco mas também do humor negro, que faz disparar associações a elementos como o macabro, o tétrico, o absurdo ou a violência gratuita. Nome maior do Surrealismo, André Breton inscrevia-o na sua *Antologia do Humor Negro* (1939), como «uma revolta superior do espírito». Constituindo uma das armas mais poderosas do Surrealismo, o humor negro atua como mecanismo de denúncia e veículo de expressão de força libertária. Sintomaticamente, eis algumas das suas significativas modulações temáticas:

³⁹⁷ Veja-se o seguinte exemplo: «o meu receio nos hospitais não são os leitos com gente são os leitos que aguardam, os que parecem sepulturas abertas que nos chamam e em que os defuntos somos nós (*MCG*, 52).

³⁹⁸ Maria Alzira Seixo, *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos (Vol. II de Os Romances de António Lobo Antunes)*, Lisboa, D. Quixote, 2010, p. 39.

³⁹⁹ José Cardoso Pires, «Saber Fintar o Real», in *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa Como Quer*, ed. cit., p. 112.

O célebre humor negro surrealista, em que se pode descortinar influências simbólicas do negro das doutrinas alquímicas, apresenta-se como uma privilegiada manifestação de revolução, de tonalidade satânicas, contra todo o tipo de repressões estéticas ou morais, pelo que se deve integrar, de pleno direito, na visão carnavalesca e surrealista do mundo. Recorrendo a temas e motivos mais ou menos tradicionais e até quotidianos (morte, diabo, família, fome,...) o humor surrealista desenvolve-os com resultados insólitos e mesmo chocantes (antropofagia, literatura de terror, loucura, suicídio, etc.)⁴⁰⁰.

3.1. Velórios e enterros

Por vezes, através de um dispositivo humorístico de forte implantação na ficção antuniana – a ingenuidade da perspetiva – pode a morte começar a perder a gravidade através dos olhos de uma criança. Assim acontece nesta fugaz memória de infância de Paula, de *O Manual dos Inquisidores*:

embora aos nove ou dez anos não soubesse muito bem o que significava morrer, morrer era uma pessoa mal educada estendida de sapatos em cima da cama sem que as restantes se enervassem com ela por estragar a colcha com os tacões, era uma cara tapada com um lenço e imensas varejeiras em cima e depois suspirava-se, comiam-se sanduíches e levavam-na de castigo para um internato onde não estragasse colchas (MI, 197).

Além da risível não conformidade do morto às regras da boa educação, a descrição do ambiente de um velório, nesse distanciamento interposto pela consciência infantil, acentua meramente as movimentações mecânicas, deixando exposto um ritual destituído do seu significado.

Tal como a Justiça, também a morte tem os seus cerimoniais próprios, consubstanciados nas práticas fúnebres, que sustentam o espetáculo da dor. A este respeito, esclarece Edgar Morin, em *O Homem e a Morte*:

Situando-se entre o momento da morte e o momento da aquisição da imortalidade, o funeral (no qual a sepultura mais não é do que um dos resultados), ao mesmo tempo que constitui um conjunto de práticas que simultaneamente consagram e determinam a mudança de estado do morto, institucionaliza um complexo de emoções: reflecte as perturbações profundas que uma morte provoca no círculo dos vivos. «Pompa mortis magis terret quam mors ipsa», dizia contudo Bacon. As pompas da morte aterrorizam mais do que a própria morte⁴⁰¹.

⁴⁰⁰ Cândido Martins, *op. cit.*, p. 221.

⁴⁰¹ Edgar Morin, *op. cit.*, pp. 26-27.

Em *Tratado das Paixões da Alma*, os dois protagonistas, então crianças, fazem uma descoberta macabra: «Lembras-te de quando a tua avó apareceu morta, animou-se o Homem, enforcada na macieira por cima de um escadote tombado no pomar, e a gente quase lhe esbarrou nos sapatos, pendurados de um ramo como frutos maduros?» (TPA, 77).

A descrição do velório da avó de Zé em muito se aproxima da perspectiva de Paula. Expressões como «procissão de soluços» (TPA, 72) ou «patético frenesim inútil da tristeza» (TPA, 72) espelham bem essa convergência e sublinham o histrionismo das manifestações de pesar. Mas vai mais longe: o enfoque na exterioridade circunstancial da cerimónia, até pelo cortejo das pessoas que vêm apresentar as condolências, aproxima-o de uma mascarada carnavalesca, pelo que «fere de irrisão espaço e momento»⁴⁰². A enumeração de pormenores grotescos avulsos, ao mesmo tempo que apoia a dinâmica do desfile, espelha uma atmosfera doméstica em nauseante decomposição; até a referência a um paralítico – correlata da imobilização associada a um cenário coletivo – concorre para desencadear a transferência do estado mórbido para os vivos:

mais parentes, mascarados de domingo, a comerem bolinhos, a beberricarem cálices, a enxugarem as bochechas na manga, cumprimentando-nos, opados do álcool, em vérias infinitas, de cavernas exíguas para a direita e para a esquerda onde se suspeitavam enxergas, roupa por lavar, penicos, um corredor estreitinho com crianças a brincarem no soalho, um paralítico, de terço ao pescoço, amparado às muletas, e, dobrado um cotovelo com uma retrete quebrada, um quarto com uma cama de metal ao centro, a transbordar camélias, duas mãos atadas no umbigo por um rosário de vidro, uma multidão de pavios a consumirem-se, gotejando pus, sobre uma cómoda trôpega, e incontáveis rostos de mulher, de lenço amarrado na garganta, ondulando numa palidez sufocante (TPA, 74).

Este quadro desagradavelmente sinestésico serve, todavia, de cenário a um número ainda mais grotesco, protagonizado pelo genro da finada. Bebendo de uma garrafa de medronho que lhe vale “uma bebedeira de caixão à cova”⁴⁰³, o caseiro fará opor a alegria que sente pelo falecimento da sogra à consternação oficial. O circo está montado: autêntico *clown*, o caseiro acaba por «estatelar-se», por «assobiar e arrotar para cima do cadáver» (TPA, 74), ou até por se «apoia[r] como um peitoril nas coxas da defunta, abafando o pranto dos assistentes a guinchar, contentíssimo, de garrafa no sovaco, uma cantilena interminável» (TPA, 74), resultando num cómico de situação em que o riso se propaga, incontrolável.

Também em *Fado Alexandrino* e num breve *flash*, se mostra como, mesmo num

⁴⁰² Maria Alzira Seixo, «Enterros, cemitérios», in *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, vol. II, ed. cit., p. 200.

⁴⁰³ A expressão é diretamente usada na ficção antuniana como, por exemplo, em *Fado Alexandrino*, p. 208.

momento de grande pesar, se pode passar ao lado da dor. Sempre que são premidas as teclas *rewind* ou *forward*, todo e qualquer filme, pela elisão dos seus nexos de sentido, resulta de algum modo absurdo. É esse o efeito verificado no funeral da mulher do tenente-coronel Artur, quando, ao acelerar a cerimónia fúnebre, se deixa a descoberto o vazio da oratória e da própria iconografia religiosas, reduzidas a mera expressão protocolar:

– No enterro da minha mulher, anunciou o tenente-coronel a estrangular um bocejo na palma, apareceram umas vinte pessoas no máximo. No máximo dos máximos. O padre andou a galope com o latinório o tempo todo, e veio no fim pedir-me desculpa de apressar a cerimónia porque tinha uns oito baptizados a seguir e o médico recomendou-lhe que poupasse a tensão. Seja como for descanse, garantiu-me ele às pancadinhas nas costas, que com as rezas que lhe amandei seguiu para o céu direitinha que nem um fuso: talvez que tenha visto o Purgatório à distância mas nenhuma labareda, posso jurar-lhe, a chamuscou (FA,154).

Ainda no mesmo romance, e logo nas páginas iniciais, o soldado Abílio recorda a única carta da irmã que lhe chegou às mãos em Moçambique dando conta, precisamente, da morte do pai de ambos. O facto comunicado é eminentemente trágico e agravado pelo facto de ir ao encontro do soldado num outro cenário de morte – o da guerra colonial. Todavia, o distanciamento instaurado pela carta, enquanto meio de comunicação diferida, e muito particularmente, o modo como está escrita – repleta de erros ortográficos e em que a falta de pontuação acentua a deriva do discurso – acaba por potenciar largamente o humor do episódio. A ausência de marcas de afeto no relato dos acontecimentos, aliada ao prosaísmo das situações descritas (como a preocupação associada às despesas com o funeral) reduz o significado da morte ao inventário dos figurantes e dos adereços que serviram para “compor” o velório e o enterro:

Abílio muito estimo que ao receberes desta te encontres de boa e feliz saúde que eu e o meu filho bem graças adeus apesar do Vítor não dar um tostão para a criança e me armar cada cena aqui à porta que só visto pancadaria ameaças palavreado Abílio trago uma notícia muito triste para ti e que é: o pai espichou estava a dar na televisão os ranchos folclóricos e eu só atentei nisso ao dizer-lhe para se ir deitar toquei o dedo no ombro e ele caiu de lado no sofá como um boneco por sinal que atirou ao chão com o cotovelo o candeeiro da nossa falecida mãe aquele transparente que se percebe o fio e lhe deu a senhora onde trabalhou a dias a dona Márcia da capelista prometeu-me uma cola boa para o consertar demos anteontem o velório e apareceram os vizinhos quase todos o senhor Honório o chefe Salgado a prima Esmeralda e as sobrinhas que trouxeram a entrevada do catorze coitadita numa cadeira de rodas lembras-te que a gente atirava pedras aos caixilhos e ela nos gritava malandros malandros o tio Venâncio dos correios tratou dos documentos da certidão de óbito das facturas paga-se à agência funerária em prestações a propósito se tiveres de parte manda que também era teu pai e não é justo escorregar eu sozinha com o arame houve duas coroas de flores uma pequena de fita roxa dos amigos do café e outra minha tão bonita que o Osório do campo de futebol me disse poça menina Oflia que me dá ganas de esticar e

eu atirei-lhe logo descanse que com a tosse com que você anda não espera muito tempo por isso o funeral meteu carreta padre seis táxis de praça e três automóveis uma colega da fábrica emprestou-me a saia e a mantilha tiveram todos pena que não assistisses e mandam-te sentidos pêsames e cumprimentos oxalá voltes depressa e escorreito que se nota por aí tanto aleijado na rua recebe um abraço da tua irmã Maria Otília Alves Nunes a Deus quinhentos escudos já me davam jeito (FA, 18-19).

Mesmo que os exemplos possam multiplicar-se, é essencial fixarmo-nos ainda na mais adiada cerimónia fúnebre da ficção antuniana, nesse cadáver sujeito a um processo de decomposição interminável, nesse luto impossível de fazer-se; referimo-nos aos restos mortais do pai, que o homem de nome Luís carrega às costas e a que tenta, a todo o custo, oferecer um funeral digno. Mais do que em qualquer outro momento desta análise, justifica-se a convocação da leitura de Maria Lúcia Lepecki, a respeito de *As Naus*:

As Naus denunciam uma visão alucinada do mundo, uma vivência alucinada e alucinante da História. Do fundo do texto, Lobo Antunes reivindica o direito dos mortos à morte, quase uma eutanásia metafísica.

Explique-se: o romance não quer a aniquilação de quem morreu, nem o assassinio da memória. Quer o término de uma agonia interminável, luta sem tréguas e sem fim, onde nenhum dos lados da barricada conhece repouso. Uns, porque nunca acabam de morrer. Outros, porque nunca mais deixam de ser visitados por fantasmas⁴⁰⁴.

Como assinala Graça Abreu, a introdução daquela personagem no romance replica parodicamente o *incipit* dos contos tradicionais: «Era uma vez um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda, que permaneceu no Cais de Alcântara três ou quatro semanas pelo menos, sentado em cima do caixão do pai, à espera que o resto da bagagem aportasse ao navio seguinte» (N, 19). Ativa-se um mecanismo de repetição, remetendo para uma «história sobejamente conhecida»⁴⁰⁵, mas aqui radicalmente subvertida.

Com elementos reconhecíveis que permitem traçar a sua aproximação a Luís de Camões, esta personagem tentará, numa autêntica peregrinação pela cidade de «Lixboa», oferecer uma sepulta condigna ao pai; embora sem meios económicos para o fazer, a preocupação é deslocada para os efeitos de produção cénica, capazes de sustentar o espetáculo das exéquias:

Mal o frigorífico e o fogão arribem, vendo-os a um cigano qualquer e compro ao velho um Jesus de metro e meio com embutidos e enfeites, já que a partir de certa idade vivemos a imaginar, a aperfeiçoar, a polir o teatro macabro das próprias

⁴⁰⁴ Maria Lúcia Lepecki, «Os vivos velam os mortos [,] os mortos velam os vivos [As Naus]», in *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa Como Quer*, ed. cit., p. 93.

⁴⁰⁵ Graça Abreu, «Homem de Nome Luís», in *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. I, ed. cit., p. 452.

exéquias, o sacristão, a família, as participações nas revistas, o interesse dos vizinhos, o número dos ramos de flores e os litros das lágrimas. Pensei: Nem que tenha de pagar para o chorarem. Pensei: Nem que tenha de comprar óculos escuros e um lenço enorme de adeuses de emigrante para fingir que choro. Pensei: Nem que alugue cunhados nos mendigos que exageram a fome nos degraus das igrejas (N, 26).

Reduzidas à sua dimensão de culto, remetendo exclusivamente para um aparato visual e simbólico, que de imediato absorve o espaço deixado pelo defunto, mas sem qualquer função integradora do luto, as representações da morte surgem, desta forma, com os contornos reavivados pelo riso.

3.2. Os banquetes fúnebres

Para além da já mencionada fragmentaridade⁴⁰⁶, a ambiguidade firma-se como uma das mais vincadas características do *Satyricon*; e o título, significando «‘livros das lascívias à maneira dos sátiros’», mas agregando também a noção de crítica de costumes, pela reminiscência do termo latino *satira* (ou *satira*)⁴⁰⁷, mais não faz que corroborá-la.

As circunstâncias que envolvem a própria composição da obra revelam-na estranhamente sequestrada pela ideia de morte. A autorizar-se a sua identificação com a referência feita na obra historiográfica de Tácito, o autor do *Satyricon* seria o mesmo «*arbiter elegantiae*» do imperador Nero, «ou seja, a figura na corte do imperador capaz de inventar as diversões mais sofisticadas para deliciar o augusto psicopata»⁴⁰⁸. Integrando embora o círculo restrito do Imperador, Petrónio terá caído em desgraça aos seus olhos e viu-se forçado ao suicídio. De certo modo, até esta circunstância fortuita se apresenta com contornos irresistivelmente cinematográficos: «mais ou menos indeciso, cortou e ligou as veias uma série de vezes, sempre ao som de música e de leituras de poemas escabrosos até que, finalmente, se decidiu pela morte»⁴⁰⁹.

Tal como chegou até aos dias de hoje, «o *Satyricon* é um romance perturbador, assumidamente anti-heróico, uma espécie de romance da canalha»⁴¹⁰. E nele são ativados

⁴⁰⁶ Cf. *Supra*, p. 43.

⁴⁰⁷ Delfim Leão, introdução a Petrónio, *Satyricon*, Livros Cotovia, Lisboa, 2005, p. 14. Doravante, as citações da obra serão feitas a partir desta edição.

⁴⁰⁸ Frederico Lourenço, *Fellini-Satyricon (Satyricon)*, in *Federico Fellini*, Cinemateca Portuguesa, 1996, p. 52.

⁴⁰⁹ *Idem*.

⁴¹⁰ Walter de Medeiros, «Do Desencanto à alegria: o *Satyricon* de Petrónio e o *Satyricon* de Fellini», in *Humanitas*, Instituto de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, vol. XLIX, 2001, p. 170.

diversos modos de realização do cómico, como atesta Delfim Leão:

De facto, a par da fina tessitura de alusões e reminiscências intertextuais a que atrás nos referíamos, a obra contempla igualmente uma jocosa rede de episódios ‘satíricos’ e de caricatura de personalidades de Roma (a que nem a figura do imperador lograria escapar), que fornecem um retrato a um tempo lúdico e crítico da sociedade romana no início da nossa Era, permeado por uma displicência aparente e por travos recorrentes de pessimismo sardónico⁴¹¹.

Através do *Satyricon* acompanhamos as mirabolantes aventuras de dois jovens amantes: Encópio – a quem cumpre uma narração de cariz autodiegético – e Gíton, um adolescente, tão belo quanto volúvel, movendo-se incessantemente sob um (im)previsível horizonte de penúria.

O episódio central da obra, a que consagraremos, também, maior atenção, é o *Festim de Trimalquião*, para o qual os dois intelectuais – ou “errantes pelintras” – se fazem convidar, juntamente com Ascilto, que ocupará, neste momento inicial, o terceiro vértice de um triângulo amoroso, sempre em instável recomposição.

Se a Comédia Antiga grega se ergueu, largamente, sobre a paródia literária, em particular sobre a tragédia, o modo paródico como o *Satyricon* reprocessa a tradição literária fica bem expresso através das palavras de Frederico Lourenço:

Todos os romances antigos fazem convergir as peripécias narradas num casal de jovens apaixonados, que os naufrágios, raptos e piratas separam durante a maior parte da narrativa, mas que conseguem sempre juntar num “happy end” final, depois de terem resistido heroicamente a ataques rocambolescos à sua castidade.

Ora, o *Satyricon* de Petrónio é justamente uma sátira a este tipo de romance. Em vez do par habitual da menina de boas famílias, espectacularmente bonita, e do seu jovem apaixonado, também de uma grande família e incrivelmente bonito, Petrónio deu-nos, em substituição, um “ménage à trois” homossexual [...] ⁴¹²

Vimos chamando a atenção, no decurso da nossa análise, para o banquete e as conversas de mesa enquanto motivos grotescos, por excelência. O anfitrião deste banquete, tão sumptuoso quanto sinistro, é um ex-escravo que, tendo conseguido libertar-se dos grilhões da sua condição social, prosperou e fez fortuna. Trimalquião, nome que «significará algo como ‘três vezes rei’ ou ‘três vezes poderoso’»⁴¹³ é, por conseguinte, uma figura hiperbólica, um novo-rico, ostentando a todo o momento, o poder exponencial do dinheiro. A medida da

⁴¹¹ Delfim Leão, introdução a *Satyricon*, ed. cit., p. 10.

⁴¹² Frederico Lourenço, art. cit., p. 52.

A este respeito vide, também, Paulo Sérgio Margarido Ferreira, *Os Elementos Paródicos no Satyricon de Petrónio e o seu Significado*, Lisboa, Colibri, 2000.

⁴¹³ Delfim Leão, *As Ironias da Fortuna – Sátira e Moralidade no Satyricon de Petrónio*, ed. cit., p. 101.

valorização social é caracterizada pelo próprio diante dos seus convivas, em termos particularmente expressivos: «Vão por mim: pataca que tenhas, pataca que vales; na conta do que tiveres, é nessa que serás tido. Assim o vosso amigo, que já foi rã, agora é rei» (S, 77, 6).

Mas Trimalquião não é meramente um tipo; a sua atuação revela diversas modulações que confirmam a espessura psicológica desta personagem. Para Walter de Medeiros, este liberto representa «um misto de extravagância e de ridículo, de tenacidade vitoriosa e obsessão da morte, ora tirano, ora arlequim, sempre vivaz na carne sofredora, o minotauro de um labirinto de imprevisíveis meandros onde os intelectuais se perdem e podem, até, ser devorados»⁴¹⁴.

Sentemo-nos à mesa de Trimalquião, atentando particularmente nos ingredientes de um repertório cómico já sublinhados a respeito da obra antuniana. As primeiras notações impressivas deste banquete vão, sobretudo, para a descrição de certos elementos que vão deixando os protagonistas «pasmados de todo» (S, 28, 6): lá está, em notação *kitsch*, um porteiro aperaltado «a descascar ervilhas para uma travessa de prata» (S, 28, 8); uma pega – quiçá uma ave escarminha – saudando as visitas a partir da sua gaiola de ouro (S, 28, 9); uma gigantesca pintura, a alastrar na parede, retratando a ascensão de Trimalquião; e um pormenor que, no âmbito de estudo em que nos posicionamos, adquire ainda maior relevância:

– Meus amigos, ainda não me apetecia vir para o triclinio, mas, para não me demorar mais tempo longe de vocês, renunciei a todas as minhas comodidades. Permitam-me, contudo, **terminar o jogo**.

Vinha atrás dele um miúdo com um tabuleiro de terebinto e dados de cristal. Foi então que reparei num pormenor particularmente refinado: é que, **em vez de peças brancas e pretas, usava moedas de ouro e de prata** (S, 33, 2) [Destacado nosso].

A referência ao jogo consegue, também no *Satyricon*, sinalizar uma espécie de painel desordenado, uma disposição aleatória em que “nada joga com nada”. A mecânica das substituições surge aqui também corroborada, introduzindo-se, sucessivamente, um pormenor destoante, um desequilíbrio, uma dissonância cuja leitura só poderá ser aferida no efeito total.

Todo aquele jantar corresponde, com efeito, a uma «encenação» (S, 63, 5), em que Trimalquião assumirá o papel de mestre de cerimónias, mas também de atração principal. Não por acaso, o facto de todos os servos entoarem canções, mesmo se desafinando, lembra a Encólpio um «coro de pantomima» (S, 31, 7).

Um extenso e surpreendente programa de entretenimento, composto por vários

⁴¹⁴ Walter de Medeiros, art. cit., p. 171.

números, é desdobrado: a espetacular apresentação de cada iguaria, que envolve, inclusivamente, aparatosos dispositivos mecânicos; interlúdios musicais e números executados por artistas de feira; histórias “de pasmar” que diferentes convivas vão contando durante a refeição; os muitos *sketches* de Trimalquião, ora ostentando uma erudição que não possui (e que o leva a “virar do avesso” alguns passos da *Iliada*), ora envolvido em incidentes com escravos, ora ainda centrado num autêntico “lavar de roupa suja” com a mulher, Fortunata, que sem dificuldade se poderiam enquadrar nas cenas do falhanço da aventura matrimonial, próprias de uma (tragi)comédia de costumes que anteriormente caracterizámos⁴¹⁵.

A tudo isto se soma a embriaguez, a linguagem grosseira, as constantes referências a funções fisiológicas, presentes, designadamente, nos incentivos aos convivas, como quando Trimalquião dá ordem a todos para se aliviarem⁴¹⁶ ou para carregarem na bebida: «Ah, que mais tempo vive o vinho que o pobre do homem! Por isso, tratemos de nos encharcar. O vinho vida é» (*S*, 34, 7). Tornam-se inegáveis os elementos de contacto com a ficção de António Lobo Antunes.

Sob a nota dominante do excesso, da jactância de Trimalquião, que desconcerta mas que arranca, simultaneamente, gargalhadas irreprimíveis, uma sensação de estranhamento, de profundo desconforto – ou, numa palavra, de grotesco – instala-se; a surpresa atinge o paroxismo quando se percebe que aquele jantar se vai configurando com outros contornos: «- Imaginem vocês que foram convidados para um banquete fúnebre em minha honra» (*S*, 78, 4).

Trimalquião, uma figura obcecada com a sua própria morte, diante de convivas enfartados e estarecidos, com a capacidade de discernimento em franca diluição, expressa as suas vontades póstumas: fixa as disposições do seu testamento; deixa instruções para a construção e ornamentação do seu mausoléu; divulga o epitáfio que pretende ver inscrito. A refeição começa a cair mal. E um sopro de absurdo varre o triclinio.

A tentativa de prever ou controlar todas as circunstâncias que possam vir a desencadear-se após a sua morte é tão obsidiante quanto... hilariante. Eis uma significativa – e coprológica – amostra:

Para mais, vou ter o cuidado de garantir, por testamento, que não irei receber injúrias depois de morto. De facto, tratarei de encarregar um dos meus libertos da

⁴¹⁵ Cf. *Supra*, pp. 116-119.

⁴¹⁶ *S*, 47, 6: «Vão por mim: se a flatulência sobe à cabeça, faz onda por todo o corpo».

função de zelar pela segurança do sepulcro, de maneira a garantir que ninguém corra a arriar o calhau atrás do meu monumento fúnebre (S, 71. 8).

Convivas – e leitores – são apanhados de surpresa. Num quadro de radical inversão, que antepõe a morte à vida, dá-se início à «teatralização do seu funeral e consequente intervenção do corpo de *vigiles*»⁴¹⁷. Trimalquião pretende testar a consideração e estima que lhe têm os vivos, projetando o cenário do seu óbito: «E assim torno públicas todas as minhas vontades, para que o pessoal da casa me ame, desde agora, como se eu já estivesse morto» (S, 71, 3).

3.3. Declarações de óbito

Uma análise, que não ousaremos qualificar de clínica, permite-nos avançar com o seguinte dado preliminar: nos romances de António Lobo Antunes, as personagens morrem muito frequentemente – e, por isso mesmo, nada naturalmente – na sequência de uma trombose. Uma causa de morte comum a personagens tão diversas desencadeia como que uma anomalia, alertando para um automatismo.

A partir do fluxo da escrita, podemos avaliar alguns dos efeitos desta “patologia”: o ritmo da ação lentifica, a progressão da intriga tende a um congestionamento, adota-se a «morte como ponto fixo». Entra-se num «tempo coalhado» (MI, 53) ou, como refere Gilles Deleuze caracterizando esse efeito cinematográfico, «o tempo sai dos gonços, entra-se na temporalidade como estado de crise permanente»⁴¹⁸. Num diagnóstico mais profundo, a implantação desta causa de morte no espaço da ficção servirá à representação de um Portugal esclerosado, paralisado por uma ditadura “salazarenta”.

Neste sentido, a lógica do inquérito, que apoia sobremaneira a construção romanesca como se procurou já evidenciar, acaba por se constituir como o principal veículo de apuramento às causas da morte; tal implica, forçosamente, devassar o passado. Detenhamo-nos em *O Manual dos Inquisidores*, onde se desenrola, explicitamente, um processo de inquirição.

Num dos relatos iniciais, João descreve as visitas que faz ao pai na clínica de Alvalade onde este se encontra internado após uma trombose. Neste espaço – posto sob forte suspeita a

⁴¹⁷ Delfim Leão, *As Ironias da Fortuna – Sátira e Moralidade no Satyricon de Petrónio*, ed. cit., p. 106.

⁴¹⁸ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo - Cinema 2*, vol. II, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006, p. 148.

partir da sua irónica designação, «Instituto de Descanso O Renascer» – a imagem do pai mais não representa que a prefiguração de um cadáver: «o meu pai calado, submisso, inútil, sem cigarrilha, sem dentadura postiça, sem lábios, sem chapéu, estendido no colchão como um espantalho de cana» (*MI*, 50). Enquanto a responsável da clínica, com os seus modos polidos, faz notar a João o já longo tempo de permanência e o ajuda a preparar-se para sair, a sorte de um outro utente – qual sentença única – é anunciada por uma funcionária, o que vem a produzir um estilhaçamento da atmosfera de suposto desvelo para com os idosos: «– Dona Cecília, o major deu o bafo» (*MI*, 51).

Neste «Relato», em que se entretecem um sem-número de recordações do passado com acontecimentos mais recentes, numa visão de cinematográfica (ir)realidade, passível de sugerir até aquela sucessão atropelada de imagens de toda uma vida que muitos acreditam anteceder o momento da morte, entre apartes do espaço ambiente marcados pela infantilização do discurso e pelo rebaixamento (- Chichi senhor doutor chichi chchchchchch chch» (*MI*, 47)), e associações imagéticas que percorrem a escala velhos, espantalhos, corvos (ave aziaga) recua-se ao momento em que Francisco sofrera a trombose.

Nessa situação, João acorre ao posto de socorros de Palmela, mas depara-se apenas com uns «parceiros de sueca» (*MI*, 54) fortemente etilizados e que se mostram incapazes de tomar consciência da gravidade do estado de saúde de Francisco; pelo seu aspeto decadente, tomam-no, aliás, por um mendigo, o que facilita o diagnóstico: «- Cá para mim não tem dúvida carregou-lhe no tinto» (*MI*, 54). Nessa encruzilhada entre morte e vida, é dada primazia ao jogo da sueca e resolvem esperar que o «pedinte» (*MI*, 59) acorde. Uma vez mais, deparamo-nos com a imagem do jogo, a sustentar o processo de carnavalização, que grava a imagem de um rei destronado, inteiramente destituído do seu poder; perfila-se, até, um outro improvável candidato a ocupar a posição de poder que pouco antes cabia a Francisco:

o meu pai de lábios contra o chão, de ventre contra o chão da sala, o camponês de bata a estudar as cartas numa excitação canibal, o padrinho do miúdo da boina a oferecer-me mais cerveja

– Em acabando esta partida acordamos o pedinte com uns beliscõezitos e garanto-lhe que o sujeito nunca mais o incomoda

o sujeito que levámos a Palmela, à noite, tropeçando uns nos outros, numa cantoria desalmada, arrastando os calcanhais no tojo, de testa suspensa, amparado pelos sovacos entre mim e o camponês de bata, o sujeito que sentámos no trono de dentista ou de engraxador ou de príncipe consorte a animá-lo com goles de cerveja que lhe escorriam da boca num fastio murcho, e o padrinho do miúdo da boina a espevitar o meu pai com umas palmadas

– Se eu presidisse a este País proibía o álcool e acabavam os madraços o melhor é a gente encosta-lo à parede da igreja que o frio da manhã acorda-o e continuarmos a sueca (*MI*, 59-60).

Este excerto não pode deixar de lembrar, até pelo denominador comum da embriaguez, o modo como os militares se comportam face ao cadáver do oficial de transmissões, de *Fado Alexandrino*: «a solução, propôs o tenente-coronel, é esperar que anoiteça outra vez e deixar o tipo num jardinzeco ou num banco qualquer, como um pedinte» (*FA*, 610).

Dos romances em estudo, *Fado Alexandrino* será aquele que, pela situação diegética nuclear – embora sob tantos outros pontos de vista –, não deixa de nos sugerir maior proximidade com o *Satyricon*. Naquele jantar de ex-militares há um paralelo flagrante com um banquete onde se acham reunidos ex-escravos. Este prefixo indica uma posição inicial e sugere a sua alteração radical, engendra um viés. E se a *Cena Trimalchionis* se converte num banquete fúnebre, uma imagem similar emerge a partir da visão de conjunto daquele batalhão: «Já seríamos desta forma há dez anos?, perguntei-me eu, já estaríamos tão mortos como agora, tão definitiva e inapelavelmente mortos como agora?» (*FA*, 206).

Fixamo-nos na trombose da dona Isaura, mulher do Tio Ilídio, e que o soldado comunica, em explícita articulação temporal, acionando a ligação ao plano coletivo:

À mulher do meu tio deu-lhe a trombose no ano em que viemos da guerra, explicou o soldado a acender com um fósforo precário, ziguezagueando de vinho, o cigarro do oficial de transmissões. Estávamos muito bem à mesa e nisto pumba, ouvimos um estardalhaço do caraças na cozinha (*FA*, 151).

A referência à trombose da dona Isaura acaba por agregar um conjunto de reflexões em tom maior acerca da morte, dominado pela experiência eminentemente trágica da guerra colonial⁴¹⁹. Ainda assim, haverá espaço de manobra para a instauração do riso.

Despojado de qualquer aura de consternação, todo o episódio em que esta personagem é conduzida ao hospital se conforma como um burlesco espetáculo de rua: «– Só a parte do táxi foi uma tourada que o meu capitão não calcula [...] juntou-se mais gente para assistir do que numa feira» (*FA*, 158). Além da presença de uma assistência numerosa, sintomaticamente constituída por «viúvas» (*FA*, 155), a linguagem utilizada («A mulher do meu tio teve uma pataleta agora mesmo» (*FA*, 154)), as movimentações irrefletidas espelhando a perturbação de todos, a descompostura do Tio Ilídio, as réplicas grosseiras do «chofer», antecipando a morte da cliente – «Se querem safar-se da autópsia aviso-o já que não guio carretas funerárias» (*FA*, 154) – são elementos propulsores do cómico.

⁴¹⁹ *FA*, 153: «Dá-me uma coisa qualquer, bato a bota, e amanhã é dia e eu morto, a malta, nas tintas, continua a caminhar para os empregos, as horas rodopiam nos relógios, as maternidades enchem-se de grávidas aos gritos, e eu morto, que injustiça, morto como os mortos da guerra nos caixões do vagonete, selados a chumbo na arrecadação pelo maçarico do carpinteiro, aguardando em pilha, num canto, transporte para Lourenço Marques».

Em todo o caso, é sobre o corpo da dona Isaura – e, em particular, sobre a sua rigidez e volume – que o cómico vai carregando, conferindo-lhe dimensões progressivamente monstruosas e repugnantes: «atravessada em cima de nós, assobiava como uma vaca em coma, e estrebuchava de quando em quando» (FA, 156). Apesar dos muitos anos de experiência, carregar o “peso morto” da dona Isaura converte-se, ironicamente, no serviço mais exigente das Mudanças Ilídio. O aperto de toda a família no táxi, aliado à condução duvidosa do chofer, ameaça fazer disparar o número de vítimas mortais, esmagadas pelo peso de uma enferma, sempre comparada a um animal de grande porte. Aciona-se o processo de decomposição grotesca, o corpo insufla e sobram-lhe constantemente partes, isoladas em depreciativas notações descritivas, como «nádega gigantesca» (FA, 156) ou «dedos como chouriças» (FA, 158).

À chegada ao hospital, local fatídico onde os tempos de espera dão para «morrer à vontade» (FA, 157), tem lugar a operação de remoção do corpo de dentro do táxi. A incrustação do mecânico sobre o (ainda) vivo atinge o clímax, quando o tio Ilídio, recrutando reforços entre os circunstantes, comanda a retirada da mulher de dentro do táxi como se se tratasse da «extracção de um piano de cauda» (FA, 159). As referências às (dis)funções fisiológicas do corpo são uma constante; e a ideia de representação completa-se mediante um adereço fundamental que permite a dona Isaura encarnar o papel de «moribunda a sério»:

Os da ambulância emprestaram a maca (objeto complicado e pesadíssimo, com rodas e correias), e acabaram por extrair à martelada o teimoso corpo da velha do interior do táxi, um pé calçado e o outro descalço, as varizes das coxas à mostra, a boca torta a suspirar ganidos sem ritmo, um fedor amoniacal evaporando-se da roupa. [...] o miúdo tapou a velha com uma manta coberta de nódoas de vomitado e de sangue, e a dona Isaura ganhou logo um aspecto digno de moribunda a sério, estendida na lona como um elefante abatido, de olho direito aberto e olho esquerdo fechado, numa careta de tiro aos pombos (FA, 158).

Os efeitos da trombose da dona Isaura acabarão por refluir sobre o negócio das Mudanças Ilídio, resultando na sua paralisia: «O negócio crescia [...] e logo numa altura dessas, veja só, é que ela se foi lembrar da trombose» (FA, 163).

Num capítulo do romance *A Morte de Carlos Gardel*, a que se fez já referência⁴²⁰, vamos encontrar Albino Seixas, o tal «Gardel Português» e a sua partenaire, Laurinda, atingida, também, por uma trombose. Digamos que a paralisia de Laurinda encontra correspondência na condução da própria narrativa, que se deteve junto de um núcleo de

⁴²⁰ Cf. *Supra*, p. 156-157.

personagens cuja relevância para a intriga carece de justificação.

Na construção deste romance, a morte, sendo nuclear, acaba por ser também refletida, indiretamente, através das lacunas ou “tempos mortos” da narração; assemelha-se a um buraco negro, com um campo gravitacional de tal modo intenso que, mesmo quando não se mostra abertamente, acaba por absorver todas as significações. Nesse sentido, o divórcio de Álvaro e Cláudia, a separação de Graça, o vazio de Raquel representam uma soma oscilante de vazios, que a irradia.

Como é habitual nesta ficção, a comunicação do diagnóstico definitivo de Laurinda é feita sem apelo nem agravo: «A sua senhora não foi de modas e teve uma trombose, amigo, fica a receita das injeções de beber e arranje outra parceira para os tangos» (*MCG*, 289). Cabe, por sua vez, a Albino Seixas relatar essa situação ao patrão de ambos, proprietário de um estabelecimento de diversão noturna:

A minha esposa sofreu uma trombose, senhor Bastos
e o senhor Bastos
– Mais uma?
e por trás dele havia um painel de cortiça com disculpas em fatos de banho e eu
sem entender
– Mais uma como?
e o senhor Bastos a limpar a boca ao guardanapo
– Pela maneira como ela baila deve ter tido quinze pelo menos
e no momento em que ia responder-lhe o telefone tocou e o senhor Bastos, a
enxotar-me com o garfo
– Quinze ou vinte é igual, vocês dois já morreram há séculos, contratei uma
contorcionista espanhola para o vosso lugar
e cá fora o porteiro e os empregados batiam uma bisca numa das mesas da pista,
esmurrando o tampo numa saraivada de manilhas, e o porteiro, de dólman desabotoado
sobre a camisola interior, que parara os socos a contar os trunfos numa concentração
de quem reza
– Temos azar senhor Seixas?
e o dancing sem moças nem clientes, com a dama do vestiário a fazer malha, um
balde e uma vassoura encostados ao balcão e os lugares da orquestra vazios, afigurava-
se-me a sala de um velório sem urna nem velas (*MCG*, 291) [Destacado nosso].

As sarcásticas réplicas do patrão parecem tornar indistinta a diferença entre vida e morte e – sob o signo do jogo e o olhar de um porteiro – o próprio espaço se transfigura, assemelhando-se a uma antecâmara da morte.

3.4. Viúvas-negras e histórias macabras

À viúva-negra – espécime particular de aracnídeo altamente venenoso e a cuja fêmea se encontra associado o rito canibalesco de devorar o parceiro após a cópula – reconhecemos presença simbólica de forte expressão grotesca e caricatural na ficção antuniana. Enquanto agente da morte, opta-se por analisar a sua ação neste ponto, reconhecendo-a, não obstante, profundamente indexada à (tragi)comédia de costumes e, em particular, ao falhanço da aventura matrimonial.

Nos romances em estudo, as personagens femininas que envergam o disfarce da viúva-negra apresentam, surpreendentemente, uma aparência espantosa, exuberante, pindérica, em último grau, *kitsch*. Mas são duas as características essenciais do seu *modus operandi* que permitem enquadrá-las nesta categoria: o facto de encararem os homens como uma presa fácil e a capacidade de os paralisar. O verbo «soterrar» define, eficazmente, o seu modo de atuação.

Centremo-nos em *O Manual dos Inquisidores*, obra em que se move um dos mais significativos espécimes: a viúva do farmacêutico, a duvidosa conquista de Francisco, após o falhanço do primeiro casamento. Sem voz própria ao longo do romance, são sempre certos efeitos de visão periférica que permitem observá-la. Os seus traços essenciais são descritos por João, acabando por fixar-se como caricatura: «o meu pai acompanhado pela viúva do farmacêutico escondida atrás de um camafeu de madrepérola e de um leque sevilhano a que faltavam varetas, com um cãozinho microscópico a latir-lhe guinchos no colo» (*MI*, 19). Em mais um capítulo narrado sob uma perspetiva colateral – a do primo da viúva do farmacêutico, o mesmo que jogava xadrez com Francisco, submetendo-se à sua abusiva manipulação do jogo – vamos encontrar a descrição mais significativa desta figura feminina, na medida em que se (des)cobre o seu perfil predatório:

a minha prima que, para mim, ninguém me tira do miolo, assassinou o marido farmacêutico a golpes de ternura, mal o infeliz chegava das pastilhas, desprevenido, envolto num cheiro curativo de borato de sódio que só de a gente estar ao pé fazia a digestão melhor e desentupia os brônquios, assim que o infeliz metia a chave à porta a esposa, oculta atrás do frigorífico faiscando ouros traiçoeiros, despenhava-se-lhe no peito numa avalanche de abraços

– Amorzinho

e o farmacêutico soterrado sobre pazadas e pazadas de colares, pingentes, escravas, enchumaços, enfeites, anéis, o farmacêutico no tapete a borbulhar

– Socorro

o farmacêutico, com sina de mineiro, soterrado num dia pelo aluvião da mulher, na noite desse dia por uma pirâmide de crisântemos na igreja de Palmela, e na manhã seguinte por um rectângulo de mármore com o nome e uma cruz, o farmacêutico

condenado para sempre a uma existência subterrânea que a minha prima, munida de crisântemos suplementares, vinha vigiar de mês a mês ao cemitério, pelo sim pelo não, disposta a impedi-lo de regressar à superfície com um novo temporal de abraços

– Amorzinho

a minha prima que ao cabo de cinco anos, quando já era improvável que o farmacêutico viesse protestar cá cima, o transferiu da lousa, a que aumentara o peso com Virgens e jarras, para um gavetão aferrolhado entre gavetões aferrolhados como nos cofres de banco, e liberta da eventualidade de ressurreições nefastas ou de uma cabecinha maçadora a erguer-se um tudo nada da erva e a sorrir-lhe da raiz dos choupos, trocou os crepes do luto por uma exuberância de decotes, saias travadas, cetins vermelhos, amuletos e plumas, comprou o gato para o centro da mesa, os anõezitos para o canteiro da vivenda, exilou os retratos do farmacêutico para um fundo de armário e substituiu-os por fotografias do senhor ministro, de casaca, cartola e medalhas ao peito (*MI*, 359).

«Existência subterrânea» ou «sina de mineiro» são expressões eufemísticas, repassadas de ironia, visando contornar uma referência direta à morte; num romance com estrutura de inquérito, essa linguagem ambígua ajusta-se igualmente à defesa de alguém que avança com uma denúncia, mas não deseja comprometer-se em definitivo com as declarações que faz.

A descrição da morte do farmacêutico é bastante cinematográfica, projetada por metáforas visuais relacionadas com incontroláveis forças da natureza e a que daremos maior destaque no capítulo subsequente. Mantém-se, dessa forma, a possível versão oficial de uma morte accidental, deixando bem exposta, todavia, a mais provável causa de morte.

Se morrer é uma ação irreversível, tornam-se particularmente hilariantes as sucessivas diligências da viúva para se assegurar de que o falecido não torna à vida. A estratégia é «soterrar», seja com uma «pirâmide de crisântemos», com louças funerárias fornecendo peso adicional à campa⁴²¹, pela transferência dos restos mortais para um «gavetão aferrolhado» ou ainda pela iniciativa de “sepultar” os seus retratos, esta sim, a morte derradeira⁴²².

Em *Fado Alexandrino*, o encontro do tenente-coronel Artur com Edite é, literalmente, accidental; neste caso, acaba por ser um cego a ficar soterrado, mas fica o aviso do perigo, para quem se cruza no seu caminho:

esbarrei, sob as arcadas, num cego já idoso que tocava trompete num banquinho de lona, e o cego, por seu turno, abrindo e fechando os braços como um grande pássaro

⁴²¹ No romance *As Naus* esta ideia é também a florada, mas pela perspectiva de um viúvo: «Manoel de Sousa de Sepúlveda, que era calvo e viúvo (a mulher descansava o reumatismo no cemitério do Lobito, com um anjo de mármore funerário, de asas desfraldadas, assente no peito para obviar ressuscitações inoportunas)» (*AN*, 59-60).

⁴²² Os romances antunianos mostram também, sobretudo através da fotografia, o modo como os mortos se vão desvanecendo na memória dos vivos: «Um amor à primeira vista, pai?, troçou a filha a pousar o cálice de vermute junto ao retrato da morta e ao seu pálido sorriso triste que a pouco e pouco se apagava da moldura» (*FA*, 416).

desequilibrado, tombou, soltando um dó lastimoso, contra os joelhos de uma senhora de penteado armado e casaco de peles, carregada de embrulhos que soterraram o músico, com as suas numerosas fitinhas, os seus laços incontáveis, o seu sedoso papel prateado, num tremendo ruído mate de parede que desaba (FA, 415-416).

Pese embora o contratempo, a exuberante Edite – que a narrativa não tardará a reduzir à designação caricatural de «nuvem de perfume», tal o efeito de atordoamento que provoca – identificou uma presa fácil; e não tardará a “caçar” Artur com os seus ardis, levando-o ao altar pela segunda vez. Nesta réplica de Edite, torna-se bem visível o modo como o tenente-coronel, autêntica “mosca-morta”⁴²³, se deixa enredar facilmente: «Ó Artur, isso nem parece seu, miou a nuvem de perfume procurando enxotar o tenente-coronel atarantado no sentido da cama. Não tenha medo de mim que eu não o como» (FA, 441). Bem experiente nas artes da sedução, a notação cromática da lingerie – «folhos pretos das cuecas» (FA, 442) – reforça o seu perfil de viúva-negra. Edite abate-se então sobre Artur, numa réplica daquele primeiro encontro:

e nisto um dos pés do tenente-coronel escorregou-lhe, perdeu o equilíbrio, e tombou desamparado sobre um monte fofo de rendas, de folhos, de lacinhos, de fitas, de cetins, de agradáveis, acolchoados volumes de carne suada que se fecharam em torno do seu corpo como a última onda em cima de uma cabeça sufocada de náufrago (FA, 462).

Voltamos ao encontro de Alice, de *Manual dos Inquisidores*, para registar a voluntária alteração do seu estado civil: de casada, para viúva. Recordando os seus «vinte e seis anos de África» (MI, 209), uma longa vida de penúria ainda que determinada pelo ensejo da prosperidade material, o seu relato, impregnado de amarga ironia, deixa perceber o engano em que vivera com o marido:

porque, julgava eu, sofria em silêncio a arquitectar suicídios, que foram a única coisa que jamais projectou, em virtude do chinês haver interrompido, em plena ascensão para a ruína, a sua trajectória de homem de negócios de sucesso, o meu marido que não se deitava comigo, não me tocava, saía em pijama a meio da noite, num trote sonâmbulo, no intuito, julgava eu, de tomado pelo desespero se oferecer como vitamina aos jacarés, até que comecei a reparar por acaso numas crianças mestiças que nunca vira antes, brincando aos cantineiros no capim, até que comecei a reparar por acaso em criaturinhas café com leite espigando ao balcão numa eloquência de lojistas, e o meu marido em casa, cada vez mais exausto, esparramado na cadeira de balouço sem palhinha em depressões comerciais (MI, 210).

⁴²³ A ideia da passividade ou vulnerabilidade da “vítima” é sugerida pela própria Edite: «Apanhei-a apanheia-a, gritou a nuvem de perfume para o tenente-coronel, ataraxado como um parafuso ao pelo alto da alcatifa. Caramba, Artur, que alívio, não seja mono, dê cá uma beijoca para comemorar» (FA, 439).

O humor deste excerto funda-se na ingenuidade da perspectiva, incapaz de estabelecer nexos causais, sequencialmente emergentes, de ligar a verdadeira causa à consequência. Entre a credulidade de Alice e a infidelidade do marido, entre a ausência de desejo sexual e a frenética atividade extraconjugal, entre a casualidade e a evidência, a percepção da traição parece surgir a Alice ao mesmo tempo que o leitor a apreende.

Embora operando com certa dificuldade no cruzamento de dados, Alice mostra-se bastante ágil quando toca à ação. Munindo-se de uma «presa de elefante do tamanho de um cajado na mão» (*MI*, 210), aproxima-se do marido, que em sua defesa, faz apenas involuntários trocadilhos com a arma do crime: «Põe-te a pau que me aleijas Alice» (*MI*, 210).

A morte do marido é dada em câmara lenta, gravada, como ficou, na memória. De mera espetadora, Alice passou a assumir uma participação especial no desfecho da vida do marido, precipitando a própria viuvez. Embora com alterações ao guião inicial, a versão final acaba por se aproximar surpreendentemente da imagem de morte prefigurada:

e é possível que aleijasse o meu marido com o cajado do dente visto que a zanga era forte e o elefante pesado, e para ser completamente franca lembro-me do berro que soltou, da cadeira desfeita, de uma última súplica

– Pela tua saudinha Alice

para ser completamente franca lembro-me do meu marido a correr pelo capim, dos pretos que coçavam a barriga a pensar na morte da bezerra a quem aquela agitação escandalizava, e como da varanda se avistava o rio e os olhinhos a flutuarem nos caniços lembro-me da boca de um crocodilo mesmo junto à margem a espreguiçar-se de repente, lembro-me, com uma certa alegria, do meu marido a tropeçar numa raiz, do meu marido no ar, a perder um dos chinelos numa cambalhota inesperada, lembro-me como se fosse hoje do derradeiro ganido, um segundo antes de se evaporar no esófago do bicho

– Alice [...]

o jacaré trancou os lábios com o meu marido dentro, mergulhou no lodo para proceder à digestão e até hoje, abandonando cinco dúzias de mestiços aos horrores da orfandade, eu, viúva, entreguei os tarecos aos escarumbas que os fitaram, a catar as virilhas, numa indiferença de desprezo por não serem Império, e recolhi de luto rigoroso à capital (*MI*, 211).

Histórias sinistras ou de teor macabro abundam, também, no *Satyricon*. Durante o banquete e a certa altura, Trimalquião exorta Níceros, um dos conlibertos, a dar o seu contributo para a boa-disposição geral, contando um episódio extraordinário passado consigo e que a todos há de pôr «os cabelos em pé» (*S*, 63,1). Neste ponto do *Satyricon*, volta a ser flagrante o constrangimento dos libertos face aos intelectuais, por receio de se tornarem objeto de troça; certo é que história a contar surge já introduzida pelo sinal do riso:

Sendo assim, vamos mas é à galhofa, embora tenha medo destes intelectuais, não vão eles pôr-se a rir de mim. Pois irão ver: contarei à mesma. Tira-me algum bocado, o que se ri? Mais vale que se riam comigo do que se riam de mim (S, 63,1).

Níceros relata então à assistência o seu interesse por uma mulher casada, Melissa de Tarento, indo muito oportunamente ao seu encontro no momento em que lhe morre o marido. Persuadindo um soldado, hóspede do seu senhor, a acompanhá-lo, passam por um cenário tétrico:

Desandámos por alturas do cantar do galo: a lua luzia como se fosse meio-dia. Chegámos ao pé de umas sepulturas: o nosso homem começou a aliviar a tripa junto das campas, enquanto eu seguia adiante a cantar e a contar as lápides. Quando voltei a olhar para o meu companheiro ele tinha-se despido e colocado as roupas todas na beira da estrada. Fiquei com o coração ao pé da boca e espequei que nem um morto. Quanto a ele, mijou à volta da roupa e, de repente, transformou-se em lobo. Não pensem para aí que estou a reinar (S, 62, 3-6).

A história, de contornos fantásticos, em que o acompanhante de Nícias se transforma em lobisomem, prossegue para um desfecho sangrento. Mas esta amostra é suficiente para evidenciar o tratamento dado a um cenário tétrico, que inspiraria algum temor e reverência.

Tonalizada pela omnipresença da morte, a ficção antuniana detém-se frequentemente, como já vimos, em cemitérios; mas estes são cenários desassossegados, fatalmente revisitados por uma boa dose de humor negro, e onde se glosa ironicamente o «descanse em paz».

Assim acontece aquando do enterro de Francisco de *O Manual dos Inquisidores*. Enquanto o corpo do ex-ministro de Salazar desce à terra, registam-se várias interferências que passam a dominar a focalização de Paula. Acentua-se, dessa forma, o alheamento em relação à cerimónia, relegada para pano de fundo. Esse alheamento é sintoma da distância entre pai e filha, instaurada em vida, mas resulta igualmente do distanciamento interposto pela organização diegética, destinado a escarnecer ainda mais daquela figura ditatorial, mostrando, através de um enterro banal, que a morte a todos nivela.

Acima de tudo isto, o que domina as atenções é o comportamento de Tânia, filha de Lina, com quem João passara entretanto a viver, suscetível de «alvorçar os finados»; humoristicamente, acentua-se o sentido literal da expressão “brincar com a morte”, mediante a transformação de um cenário macabro em parque infantil:

eu, o meu irmão, a jeitosa e a filha da jeitosa no cemitério, a filha da jeitosa, espertíssima, cheia de vida, que não dava descanso aos falecidos a limpar-lhes o retrato com a bainha da saia, a sapatear-lhes nas lápides, a mexer-lhes nas jarrinhas de flores, a trepar pelas cruces como um chimpanzé, a jeitosa

- Tânia

os coveiros baixaram a urna do meu pai, uma viúva de vassourinha prestável espanjava os crisântemos do marido, e a filha da jeitosa aos pulinhos, agitando os braços abertos como se voasse, em ímpetos de romper pelos jazigos a alvoroçar os finados

– Cu cu

os coveiros pegaram no saco de cal, despejaram-no na tampa do meu pai, a viúva aos espirros, aflita com o pólen, a espanjar-se a si mesma dos crisântemos, danada com o esposo

– Nem agora páras de me dar trabalho

a filha da jeitosa a bater palmas no meio de prateleiras de mogno

– Cucu

a jeitosa com orgulho no bulício da pequena

– Tânia

os finado amarelos, de dedinhos no peito, piscando as pestanas assustadas

– Desanda [...]

a filha da jeitosa, de fita de cetim no cabelo, jogava à macaca no intervalo dos túmulos, escandalizando a viúva da vassourinha prestável que trazia uma garrafa de Carvalhos para mudar a água à jarra porque a água mineral anima as flores, cem gramas de melro no ramo, o meu irmão defronte da campa do nosso pai, oitenta e sete em números brancos sobre fundo azul como nas portas das casas, oitenta e sete em números brancos sobre fundo azul como nas portas das casas (*MI*, 248-251).

Neste episódio, testemunhado por uma ave escarninha de presença assídua na ficção antuniana («cem gramas de melro no ramo»)⁴²⁴, consuma-se uma espécie de profanação carnavalesca. Uma viúva – um adereço tão natural do cenário de um cemitério português, como os crisântemos – foi plantada no local para dar a reação de escândalo causada pelo comportamento de Tânia; além disso, estando ali no papel de guardiã de uma moral conservadora, acaba por reforçar o cómico de situação, quando deixa escapar um comentário que se revela fatal: «-Nem agora páras de me dar trabalho». O aparente desvelo para com a memória do marido volve-se na imagem do azedume matrimonial.

A respeito da iminência da morte de Nuno, Silvina, a empregada doméstica de Raquel em *A Morte de Carlos Gardel*, recorda a morte do pai, fotógrafo de profissão e que, por força do seu ofício, a todos reduzia a uma rigidez de cadáver. Nessas recordações bastante dolorosas, também ela evoca o cemitério com certa ressonância de espaço infantil: «ruazinhas de lápides, também havia correrias de cães por entre as cruces, viúvas a assearem jazigos com vassourinhas diligentes [...] fileiras de montículos com um cartão numa haste» (*MCG*, 58)⁴²⁵.

O desaparecimento do pai representa uma perda dilacerante mas, pela forma como é

⁴²⁴ Cf. *Supra*, p. 155.

⁴²⁵ Vide, pela semelhança no tratamento do tema, a crónica «Esta noite não estou para ninguém»: «Quando era pequena costumava brincar no cemitério em Abrigada, cuidando que os jazigos eram casinhas de bonecas. Talvez fossem: tinham prateleiras com naperons, flores de papel em jarras de vidro azul, cortinas de folhos nos postigos. Podiam marcar-se as lápides com quadrados de giz, numerá-las, jogar uma pedrita e saltar à macaca em cima delas» (*SLC*, 133).

comunicado, transforma-se num espetáculo de contornos bem populares. Por força das malhas que o império – burocrático – tece, Silvina não chega a receber o «postalzinho» que a informaria da morte do pai, mas antes toma conhecimento desse facto através de dois agentes funerários⁴²⁶ que, à sua porta, perdem totalmente a compostura e disputam o cadáver:

o postalzinho não chegou mas em contrapartida chegaram dois empregados de duas agências funerárias, ambos de jaquetão preto, calças pretas e gravata preta, os quais começaram de imediato a discutir e a insultarem-se de chulo, de bandalho e de gatuno, a garantirem Foi a mim que o doutor disse que ele pifou, a jurarem Antes de o doutor te dizer vi eu o gajo no frigorífico, de pernil esticado como um carapau, a desabafarem Já não se pode ser honesto, porra, a vociferarem O cadáver é meu, os senhores são testemunhas que o cadáver é meu, a prometerem-se pontapés e murros, a alarmarem os vizinhos com o seu comício, até o paralítico compareceu a dar às rodas da cadeira, e no momento em que principiaram a esbofetear-se e alguém empurrou sem querer a cadeira de rodas que desatou a descer para o Tejo, descontrolada, com o paralítico a ganir por socorro (MCG, 56).

No *Satyricon*, a questão da finitude, associada a distintas formas de representação da morte, é abordada em três momentos nucleares da obra: durante todo o Festim de Trimalquião, a que nos vimos referindo; na sequência de um naufrágio, ocorrido quando os aventureiros se deslocam da *Graeca Urbs* e em que Licas, poderoso armador, perece, fixando-se a visão do seu corpo inerte, trazido pelas águas; por último, na sequência de eventos que conduz à cena final, marcada pelos «burlescos termos do testamento de Eumolpo»⁴²⁷.

Com efeito, sobrevivendo àquele naufrágio, os anti-heróis do *Satyricon* vão parar à desconhecida Crotona. Aqui são ativados sucessivos mecanismos de inversão: o primeiro, gera-se a partir das informações que são dadas aos forasteiros acerca daquele local, outrora próspero, mas agora dominado por caçadores de heranças: «a descrição de Crotona, filtrada pela consciência da personagem-guia, segue os parâmetros inversos da descrição utópica e agiliza a confirmação da natureza disfórica da cidade»⁴²⁸. Por outro lado, Eumolpo, cujo sugestivo epíteto é “O Bom Cantor” vê, nessa degradação de um sistema de valores, «a oportunidade ideal para transformar os *captatores* em *captati*»⁴²⁹, ou seja, de compor uma farsa, de contornos acentuadamente burlescos: faz-se passar por um homem de grande

⁴²⁶ Já em *As Naus*, os empregados de uma agência funerária eram designados como «profissionais da tristeza de fita métrica em punho» (AN, 129).

⁴²⁷ Delfim Leão, «Poder, sabedoria e finitude no *Satyricon* de Petrónio», in Fábio Cerqueira, Ana Teresa Gonçalves, Edalaura Medeiros & Delfim Leão (orgs.), *Poderes e Saberes no Mundo Antigo: Estudos ibero-latino-americanos*, vol II – dos poderes, Imprensa da Universidade de Coimbra, Universidade Federal de Pelotas, Universidade Federal de Goiás, 2013, p. 33.

⁴²⁸ Cláudia Teixeira, «Crotona no *Satyricon* de Petrónio: uma Distopia Pitagórica?», in Maria de Fátima Silva (org.), *Utopias & Distopias*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, p. 165.

⁴²⁹ Delfim Leão, *As Ironias da Fortuna – Sátira e Moralidade no Satyricon de Petrónio*, ed. cit., p. 53.

riqueza, a quem morrera o filho, único herdeiro, e atingido por um naufrágio; este embuste conta com a plena convivência dos companheiros (Encólpio, Gíton e um mercenário, Córax), que aceitam fazer-se passar por seus escravos. Eumolpo simula ainda sintomas agravados de doença e exagera uma inconstância nas determinações das suas disposições testamentárias que conferem maior verosimilhança, tornando o seu perfil mais atrativo. Os caçadores de heranças caem no logro e envolvem Eumolpo em atenções e benesses, até que a ausência de retorno faz perigar a sua situação. Surge então o testamento que apresenta como cláusula um ritual de antropofagia:

 Todos os que são contemplados no meu testamento, à exceção dos meus libertos, só entrarão na posse dos bens que lhes leguei com esta condição: cortarem em pedaços o meu corpo e, na presença do povo, o devorarem... Sabemos que, entre certos povos, ainda agora se observa o costume de que os defuntos sejam comidos pelos familiares, a ponto de, frequentemente, os enfermos serem repreendidos por estragarem a qualidade das próprias carnes. Com isto aconselho os meus amigos a não recusarem fazer o que lhes proponho. Pelo contrário, com o mesmo ânimo com que desejaram o meu último suspiro, dêem agora conta do meu corpo... (S, 141, 2-4).

Com ou sem caçadores de heranças nas proximidades⁴³⁰ na ficção de Lobo Antunes, encontram-se com frequência representações antropofágicas, de contornos mais ou menos realistas, mais ou menos oníricos, com reflexos de influência assumidos desta cena final do *Satyricon* e da recriação que Fellini dela faz.

Uma das representações antropofágicas mais marcantes de toda a obra antuniana encontra-se em *Conhecimento do Inferno*, e resulta de uma interferência de séries, que cruza um jantar no hospital e a recordação de Pereira, um camarada de guerra do médico psiquiatra, assassinado na guerra colonial:

 Os médicos, os enfermeiros, os assistentes sociais, os psicólogos, os terapeutas ocupacionais conversavam uns com os outros cortando o cadáver do Pereira, sorrindo-se mutuamente a misteriosa e incompreensível alegria dos carrascos. [...]

 – Como se sente no hospital? – perguntou-me a esposa do chefe de equipa a estender sobre a carne do soldado morto uma chuva doirada de molho. [...]

 – É fácil a gente acostumar-se à miséria dos outros – respondi eu mastigando por meu turno a fracção do Pereira que o empregado me depositara no prato, rodeada de hortaliças e de batatas: uma coxa? O joelho? Os tendões do pescoço? Não há nada mais tenro, pensou ele, do que a carne de um militar assassinado (CI, 145-146).

Nos romances em estudo, e com acentos de humor negro, a antropofagia surge por

⁴³⁰ Recordamos a trombose sofrida por Diogo em *Auto dos Danados* e a imagem dos herdeiros à volta do seu corpo aguardando, expectantes, pelo último estertor.

vezes em notações laterais, como neste desabafo caricato que o datilógrafo de *Tratado das Paixões da Alma* deixa escapar, à margem do inquérito, cujos registos tem a seu cargo:

Vivi dezasseis anos num quarto alugado da Calçada dos Mestres, ciciou o dactilógrafo, como se falasse sozinho, a trocar a fita da máquina. Éramos dois naquele andar, um preto que trabalhava nas Finanças e ressonava como as savanas nos filmes e eu, e mudei-me quando a patroa se finou e o preto me propôs que comêssemos metade do cadáver para a família, coitada, poupar algum dinheiro no enterro (*TPA*, 66).

O inesperado da situação – e da intervenção do próprio interlocutor – preparam terreno para o cómico. E o relato do datilógrafo, longe de traduzir uma estupefação e uma recusa perentória em compactuar com um crime hediondo, que repudia a natureza humana, vem a evoluir para a expressão de arrependimento, que desfecha em hilaridade: «Se soubesse o que sei hoje engolia uma falange ou duas e pronto» (*TPA*, 66).

As Naus, por seu turno, desenvolvem uma paródia hilariante, também das próprias representações antropofágicas, desencadeada a partir do episódio das plantas carnívoras cultivadas pelo botânico Garcia da Orta, que lhe colhem ao acaso os filhos e que engolem o próprio sogro, não por acaso, um paralítico:

uma semana antes da partida um feixe de begónias deglutiou de golpe o paralítico à hora da sesta, quando uma petúnia amestrada aparava as unhas às crianças [...] percebeu ainda uma corola a ruminar uma pantufa de xadrez e a seguir a regalada quietude digestiva das plantas que cercavam a cadeira vazia, em cujo assento se cavava a lembrança das nádegas do morto. Garcia da Orta [...] ameaçou as flores, de dedo espetado, de as pulverizar em chás para o reumático, e acabou por se vestir de luto e organizar uma cerimónia paranóica em torno de um caixote de caules, que borrifava com um regadorzinho perante a vizinhança consternada (N, 128-129).

Na ficção antuniana, as representações da morte, não deixando de abrir margens de inquietação acusam fundamentalmente, através do riso, o desgaste inelutável da realidade viva.

IV. O HUMOR: LINGUAGEM E ESTILO

O conceito de democracia, meu major, existe desde os Gregos que o mesmo é dizer há que tempos, foram até os gajos por sinal que inventaram a palavra, imagine

Soldado Abílio, *Fado Alexandrino*, p. 114

o humor [...] é uma arte das consequências e das descidas, das suspensões e das quedas.

Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*

Um escritor sem humor nunca é bom.
E os grandes livros têm todos imenso humor.

«Que diz Lobo Antunes quando tudo arde?»,
entrevista a Sara Belo Luís

Não por acaso tomámos um exemplo do discurso de Abílio, personagem boçal de *Fado Alexandrino*, para epígrafe de um capítulo centrado na linguagem. As palavras iniciais do soldado antecipam uma rigorosa preleção histórica ou etimológica para redundarem, afinal, num comentário grosseiro, que ressuma ignorância.

Para além dos vetores de desordem que alastram a partir do xadrez narrativo das obras, da (tragi)comédia de costumes que estas colocam em cena, do desenvolvimento de temas e motivos, já inscritos numa tradição clássica, na ficção de António Lobo Antunes o riso rompe vigorosamente através do tecido da sua escrita.

Perceber que elementos de uma mundividência humorística se depositam na linguagem constitui a etapa para onde agora se avança, de modo a alcançar uma leitura o mais orgânica possível do tema definido para esta tese.

Estamos perante um autor dotado de uma extraordinária capacidade de invenção verbal. Com efeito, a poética antuniana

não envolve apenas preceitos pessoais de composição do romance; apresenta uma linguagem criativa, de representação apurada das coisas e da vida, que se baseia numa transfiguração verbal que confere ao discurso, muito curiosamente, a simultaneidade

de dois aspectos em princípio diferenciados: um rigor muito concentrado na comunicação e a múltipla e rica irradiação de sentidos⁴³¹.

Por outro lado, como assinala Ana Paula Arnaut, na escrita deste autor, «as inusitadas alianças vocabulares que são feitas não deixam, porém, de provocar um efeito de estranhamento, se não de desconcerto, acabando, em derradeira instância, por contribuir para uma certa ideia de entropia/desordem narrativa»⁴³².

Consideramos, com Nelson Goodman, que «um estilo é uma característica complexa que serve um tanto como uma assinatura»⁴³³. Ora, com vista a fazer sobressair, também, a originalidade estilística do autor, a análise que se pretende desenvolver toma em linha de conta que, sob esse “magma” das palavras donde Lobo Antunes resgata os seus livros (para escolher uma imagem cara à sua arte literária)⁴³⁴, as inusitadas imagens da sua escrita, a seleção privilegiada de determinado léxico, a expressiva modulação verbal, a proximidade com a linguagem oral, a reutilização de «fórmulas feitas e frases estereotipadas»⁴³⁵ deverão permitir vislumbrar, organizar e reconstituir a sua visão do mundo e perceber até que ponto ela surge associada a uma componente espetacular, que se vem fazendo sobressair.

Aproximando, na sua original expressão torrencial, realidades muito distanciadas, a escrita antuniana parece estruturar-se pela contraposição de elementos de sinal contrário, que se estendem às mais diversas latitudes: do pensamento às emoções, do físico ao espiritual, do concreto ao abstrato, do real ao onírico. Dessa forma, as oposições, as antinomias, as colisões expressivas tendem a mostrar-se de modo prolífico na sua escrita, evidenciando o humor como uma componente polarizadora.

Na medida em que o riso procura surpreender o estático, o mecânico, aquilo que já se fixou, tende a abrir caminho pelos interstícios da linguagem, gerando certos fluxos de movimento. Por essa razão se mantém, neste capítulo, o foco no «deslocar», como uma espécie de algoritmo suscetível de comandar o sentido das análises realizadas e que concorrerá para evidenciar, também no plano da expressão, «uma dialéctica habitual, na sua obra, entre o movimento e a fixidez»⁴³⁶.

⁴³¹ Maria Alzira Seixo, «Estilística e Simbólica», in *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. II, ed. cit., p. 242.

⁴³² Ana Paula Arnaut, *António Lobo Antunes*, ed. cit., p. 17.

⁴³³ Nelson Goodman, *Modos de Fazer Mundos*, tradução de António Duarte, Porto, Edições Asa, 1995, p. 74.

⁴³⁴ «Explicação aos Paisanos»: «O que fica, nas tais primeiras versões, é um magma: por baixo do magma está o livro» (*TLC*, 171-2).

⁴³⁵ A expressão pertence a Henri Bergson, sublinhando os elementos de rigidez da linguagem. Cf. *O Riso. Ensaio sobre o Significado do Cómico*, ed. cit., p. 83.

⁴³⁶ Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 128.

1. E contudo move-se: (des)continuidades

Mesmo numa avaliação preliminar, torna-se claro que uma abordagem à linguagem e estilo antunianos mereceria, por si só, um estudo de amplo fôlego. Dados os limites da investigação em curso, ressalvamos que os elementos que seguidamente serão destacados correspondem, na nossa perspetiva, àqueles satisfazem, cumulativamente, três requisitos: evidenciam, indelevelmente, o humor através da linguagem; fazem prova da dicção pessoal do autor; permitem apoiar as outras dimensões de análise já desenvolvidas.

Assumindo a complexidade das coordenadas enunciativas da ficção de António Lobo Antunes, começamos por destacar duas características que consideramos hierarquicamente dominantes no estilo deste escritor, sendo que também a crítica as veio reconhecendo como as mais constantes – e exuberantes – da sua escrita.

A primeira é uma notável capacidade de gerar imagens, concedendo ampla margem ao impulso da imaginação. Com efeito, e desde os primeiros romances, a escrita antuniana revela uma «imagística múltipla e poderosa, constante, criativa, afastada do lugar-comum, e revelando uma cultura viva e multifacetada que faz pulsar a frase com intensidade, ligação à vida e sentido original»⁴³⁷.

Embora em graus diversos, a comparação, a metáfora ou a imagem, ao promoverem a interação de duas molduras de referência inteiramente distintas abrem, frequentemente, caminho ao humor, como acontece nos passos que seguidamente se transcrevem. Mesmo quando há uma esfera de remissão comum – como, por exemplo, a música –, a densidade imagística da escrita antuniana consegue percorrer as mais diversas escalas:

o do piano esborrachava furiosamente as notas como quem esmaga, à noite, baratas com o chinelo no quarto de dormir (*FA*, 205);

o dactilógrafo [...] esquecido do seu piano de acentos e de letras (*TPA*, 67)⁴³⁸;

o velho [...] puxava com minúcia de ourives dois ou três cabelos de orelha a orelha como linhas de pauta ocultando a calvície (*MI*, 250).

O carácter cognitivo que assiste a estas figuras de pensamento decorre de facto de que,

⁴³⁷ *Idem*, «Estilística e Simbólica», in *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, ed. cit., p. 242.

⁴³⁸ Esta metáfora surge, com ligeiras variantes, em vários momentos do romance: «O pianista da máquina de escrever experimentou com o anular a tecla de uma nota» (*TPA*, 34).

ao pôr em destaque semelhanças imprevistas, faz com que o leitor «se habilite a descobrir afinidades novas entre domínios até aí alheios»⁴³⁹. Assim, além da exuberância, apresentam, na escrita antuniana, uma elasticidade incomparável, pois podem estender-se a todos os domínios e combinam-se, frequentemente, entre si ou com outras figuras de estilo, potenciando os seus efeitos.

Em *Aristophanes and the Definition of Comedy*, num capítulo exclusivamente dedicado à linguagem e estilo, Michael Silk sustenta que as palavras assumem uma posição subordinante no universo criativo do comediógrafo grego. E, numa informada síntese, destaca os múltiplos elementos que corroboram essa asserção:

In *Frogs* and *Acharnians*, and the plays between, Aristophanes does everything imaginable to ensure that words compel our attention. He plies us with language-jokes, like those at the start of *Frogs*. He lectures us about local speech variations, warns off rivals who plagiarize his comparisons, [...] he mimics the speech patterns of barely intelligible foreigners [...] and over and over again he fills the air with verbal presences evocative of earlier and contemporary literature – evocative of all and any literature from the old epic to the New Dithyramb, from oratory to oracles, from sophisticated quibbles to Aesopian fables – but, above all, evocative of tragedy⁴⁴⁰.

Se lançarmos um breve olhar para as comédias aristofânicas, constataremos com facilidade que «l'abondance des images est peut-être le trait qui marque le plus vivement le style d'Aristophane»⁴⁴¹. Michael Silk assume, igualmente, que

with the word *imagist* in mind we can hardly overlook the fact that no mechanism is more characteristic of Aristophanic writing in general than metaphor, the discontinuous stylistic feature *par excellence* – just as nothing is more characteristic of his verbal humour than the surprise joke (*para prosdokian*)⁴⁴².

Com agudeza e perspicácia, o mesmo estudioso assinala as forças disruptivas que a linguagem metafórica liberta, perspetivando-as como agentes de descontinuidade:

Words used in images – that is, words used tropically, and especially words used metaphorically – disrupt the terminological continuity of their context. Like words used literally, they evoke some reality. Unlike words used literally, they evoke their reality through discontinuity⁴⁴³.

⁴³⁹ Nelson Goodman, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁴⁰ M. S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford University Press, 2002, p. 99.

⁴⁴¹ Jean Taillardat, *Les Images d'Aristophane – Études de Langue et de Style*, Paris, Societé d'Édition Les Belles Lettres, 1962, p. 5.

⁴⁴² M. S. Silk, «The People of Aristophanes», in *Oxford Readings in Aristophanes*, ed. cit., p. 246.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 237.

No âmbito em que esta investigação se move, esta análise de Silk revela-se extremamente profícua, na medida em que vem corroborar a desordem – manifestação nuclear do cómico – mas desencadeada a partir do plano da própria linguagem.

O segundo elemento que pretendemos destacar, diretamente ligado ao fluxo sintático é a acumulação:

Nous entendons par accumulation la juxtaposition d'au moins trois unités sémantiques (objets, personnes, notions, idées, actions, situations, qualifications) dont chacune vient s'ajouter aux précédentes pour répondre à une nécessité logique dont l'expression pourrait se satisfaire d'une seule des ces unités sémantiques. Ainsi le phénomène que nous étudions se distingue facilement de la forme régulière du discours où chaque nécessité logique est rendue par une unité sémantique, et par des «couples de mots» qui expriment de façon antithétique tout le contenu d'un domaine sémantique; l'accumulation, elle, déploie sous nos yeux un certain nombre des notions partielles qui constituent l'ensemble plus général⁴⁴⁴.

Embora mais característica das primeiras obras e progressivamente refratada nas subsequentes, trata-se de uma marca inconfundível do estilo antuniano. Em tantas das suas páginas, os módulos da acumulação paratática parecem estender-se quase até ao infinito, numa progressiva (des)articulação, contrária a toda a ordenação lógica.

Certo é que esse mecanismo tem presença assídua na Comédia Antiga, configurando-se como um dos veículos mais aptos à transmissão de uma visão humorística do mundo, que procede por sequências ao invés de estabelecer consequências:

Discontinuity and accumulation, it is apparent, tend to presuppose a common syntactic inclination, or rather (in the strict sense) an anti-syntactic inclination: a reluctance to subordinate words, phrases, clauses, and a preference for simple parataxis. This is how the comic poet sees, and conveys, the world: in sequences, as much as (in the Aristotelian sense) consequences; sequences of autonomous items, apprehended first and foremost in their separateness; sequences, to an extent hard for many modern sensibilities to grasp, unmediated by conceptualized and abstracted causality. The comic vision, then, privileges the physical and relates not only accumulation, but also the surprises of discontinuity, to it⁴⁴⁵.

Em *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Michael Silk formaliza, ainda, a seguinte distinção: «a writer's characteristic use of words we call his, or her, style. A writer's style may be stable or else, less commonly, mobile»⁴⁴⁶. Para este estudioso, a mobilidade de estilo pressupõe diversidade de técnica, assim como variabilidade de nível, aferindo-se por

⁴⁴⁴ Elie S. Spyropoulos, *L'Accumulation verbale chez Aristophane: recherches sur le style d'Aristophane*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1975, pp. 2-3.

⁴⁴⁵ M. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford University Press, 2002, p. 157.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 102.

mudanças bruscas e «intermitente collisions of incompatible items»⁴⁴⁷, dando origem a um composto linguístico instável. Vários exemplos, de uma e outra tipologias, são colhidos em obras que vão desde a Antiguidade até aos nossos dias. Samuel Beckett, com *À Espera de Godot* ou Woody Allen, através de *Getting Even*, são analisados e apresentados como exemplos mais atuais desta mobilidade de estilo. A respeito das obras da Antiguidade Clássica, os principais nomes revelam-se, sintomaticamente, Aristófanes e Petrónio:

The closest ancient approximations to the modern versions of mobility are provided by the Roman satirists (not least, Petronius), and first and foremost by Aristophanes. Quite unlike the Greek tragedians, he practices a mobility of language which equals, and in some ways even exceeds, anything we have seen in our English exemplars⁴⁴⁸.

Assumindo estes pressupostos, dirigimos a nossa análise para os romances de Lobo Antunes, a fim de perceber de que modo a sua escrita é uma força em movimento, alimentando descontinuidades e cultivando uma original diversidade estilística, que atua, proficuamente, a favor do riso.

Como procurámos assinalar, sobretudo no subcapítulo consagrado à (tragi)comédia de costumes, a ficção antuniana descreve uma realidade estagnada, através de uma paisagem de conformação cénica. Se aproximarmos o foco de análise para atentar nos operadores linguísticos mais sistematicamente utilizados para vincar essa cristalização, deparamo-nos com um padrão altamente repetitivo:

a vida continuava como antes dos foguetes, dos morteiros, do acordeão do café e dos discursos sobre casas de graça e liberdade, **os mesmos** reformados nos bancos, **os mesmos** vendedores de peixe sem clientes, **os mesmos** camponeses aguardando que um capataz se condoesse, **o mesmo** mercado deserto, **as mesmas** conversas de mulheres (*MI*, 39) [Destacado nosso].

Com efeito, o determinante demonstrativo «o mesmo», remete para uma ordem do inalterável, apresentando como bloqueada qualquer possibilidade de devir social; mas também o advérbio «sempre», o adjetivo «eterno» ou a locução «do costume» são usados com idêntico propósito:

o mundo é que nos muda a nós, as pessoas alteram-se, envelhecem, abandonam, desistem, mas as instituições nunca, ei-las que terminam **sempre**, mais tarde ou mais cedo, por regressar à tona, **eternas**, intactas, teimosas, invioladas, **sempre os mesmos** esqueléticos cães com fome, **os mesmos** ricos, **os mesmos** pobres, **a mesma**,

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 136.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 110.

inalterável, melancólica, estreita paisagem em que apenas se cabe apertado e de pé (FA, 523) [Destacado nosso] ⁴⁴⁹.

Noutros momentos, a repetição ritma toda a arquitetura interior das frases, conformando a realidade descrita como um circuito fechado:

não conheço quase ninguém aqui tirando as velhas, não criaturas de idade, velhas, velhas velhíssimas, velhas velhas, de lenço preto e de lenço que foi preto e hoje é ruço, pescoço fora dos postigos, desconfiadas, zangadas com o mundo, apontando o incisivozinho raivoso à indiferença da rua. Velhas que não me falam e a quem não falo, uma correnteza de velhas numa correnteza de postigos, todas iguais, todas cruéis, todas alerta, cada qual com a sua gaiola de periquito com um osso de lula enfiado no arame das grades, velhas como a minha mãe se continuasse viva, velhas como eu daqui a nada se continuar viva (MI, 320).

Este tipo de operadores linguísticos corresponde a uma visão satírica da sociedade, que favorece a condensação de traços, ou tipificação, e revela a capacidade de o autor fixar a nossa percepção na cena e de nos levar a ver as incongruências nela contidas. O estatismo domina, a realidade transforma-se em quadro: «não há mutação. E aquilo que não muda ou não se transforma, decompõe-se e morre»⁴⁵⁰.

Mas, neste âmbito, muitos outros – imaginosos – recursos da linguagem são mobilizados. Assim acontece no excerto que seguidamente se transcreve e passível de ser integrado, com plena justificação, num “Elogio do Subúrbio”⁴⁵¹. Nele, o emprego do plural, acionado pelo quantificador «todos», faz disparar uma sincronização artificial das ações, captando-as enquanto movimentação mecânica: «Saíamos do prédio de Miratejo onde todos os vizinhos martelavam prateleiras, despejavam autoclismos, blequenderizavam paredes e arrastavam móveis desde as seis da manhã» (TPA, 323). Destacamos, nesta série linguística aparentemente homogênea, o neologismo *blequendequerizar*⁴⁵², uma criação de patente antuniana, a partir de uma conhecida marca de ferramentas elétricas, que tão bem sinaliza,

⁴⁴⁹ A respeito do lastro do advérbio «sempre» na literatura portuguesa, recuperamos aqui a abertura de *Húmus*, de Raul Brandão – «Ouço sempre o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste» –, a respeito da qual observa Luís Mourão: «O ruído de morte que nela se ouve vem simultaneamente de dois lados: do passado em que ele foi emergindo, e por isso a frase poderia ter sido escrita antes de Raul Brandão e do futuro que, fechado de antemão por essa promessa de morte, se abate como uma sombra corruptora sobre o presente indeterminado. A marca desse indeterminado, desse qualquer lugar a-tópico, é «sempre» - e é por aí que a escrita se começa a mostrar». Cf. *Um Romance de Impoder: a Paragem da História na Ficção Portuguesa Contemporânea*, ed. cit., p. 33.

⁴⁵⁰ Vítor Viçoso, *A Máscara e o Sonho – Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*, op. cit., p. 246.

⁴⁵¹ Cf. *Supra*, pp. 104-115.

⁴⁵² Salientemos que o ruído de perfuração, associado ao berbequim, constitui uma espécie de *bas-fond* da (tragi)comédia de costumes da obra antuniana: «temos tudo a nosso favor para recomeçar a vida do princípio e ser felizes, apesar do blequendequer do segundo cê que aos sábados e domingos, a partir das sete da manhã, nos fura as cabeças, ao furar a parede, numa alegria cruel» (MCG, 275).

afinal, a força subversiva de uma linguagem criativa que se não deixa conter nos limites da própria língua.

O valor durativo, imprimido pelo pretérito imperfeito, e que ajuda a fixar o episódio em quadro, constitui um efeito omnipresente em António Lobo Antunes e que atua em combinação com outros recursos da linguagem. Ei-lo, aqui, associado à comparação e ao desdobramento imagístico, para, agitando as águas de dois universos referenciais distintos, reiterar a conformação de um país à deriva, sem resgate possível: «Um operário que o construtor esquecera e que morava como um naufrago, de barba e cabelos compridos, perdido na sua ilha de cimento, martelava num prédio (TPA, 276).

Um motivo recorrente nas páginas dos romances de Lobo Antunes – um calendário suspenso com a imagem de uma mulher nua – serve, simultaneamente, como marcador temporal, mostrando como os dias se arrastam interminavelmente, e como detonador do riso, produzindo uma interferência de séries hilariante:

a sonhar de quando em quando com a mulher do calendário antigo dependurado de um prego, onde os meses se sucedem na mesma lisa chatice sem fim, a mulher nua e loira cujo corpo se assemelha a uma risonha janela mamalhuda para um vasto mar de carne. Rodou o manípulo, a mesa do costume, os estandartes do costume, os armários do costume repletos de pastas de cartão que não leria nunca (FA, 101).

Destoando do nível linguístico dominante, um adjetivo demasiadamente coloquial («mamalhuda») faz oscilar toda a estrutura; o impulso cómico, de marcada predileção pela representação corporal, acaba por reinscrever, neste ponto, o tópico da omnipresença do mar⁴⁵³ mas transfere o desejo de evasão para um apelativo corpo de mulher.

Em múltiplas situações, é através de um deslocamento semântico, resultando num efeito de impropriedade lexical⁴⁵⁴, que mais se evidencia a ação do humor a forçar, deliberadamente, as fronteiras de sentido das palavras e a revelar, simultaneamente, o trabalho estilístico mais original do romancista.

Atente-se neste conjunto de exemplos, destacado de diferentes romances, em que se visa o sublinhado satírico de um mesmo hábito sedentário:

um tipo careca **nasce**, surpreendido, do jornal, como os hipopótamos do tanque do jardim zoológico, de espessos óculos enevoados de notícias e de letras (FA, 23);

⁴⁵³ Cf. *Supra*, pp. 100-104.

⁴⁵⁴ Utilizamos, aqui a designação de Ernesto Guerra da Cal, referindo-se a uma «inexactidão léxica de maior ou menor latitude, voluntariamente procurada». Cf. *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra, Livraria Almedina, 1981, p. 156.

explicava o padraço a subir, como se **amanhecesse**, a calva tranquila do jornal (*TPA*, 85);

e uma órbita de crocodilo **emergiu** como um periscópio do jornal (*MCG*, 322)
[Destacado nosso].

Sendo que as formas destacadas, em associação com a metáfora ou a comparação, produzem a ideia de um súbito movimento – espontâneo nas duas primeiras ocorrências, mecânico, na terceira – o que se torna maximamente visível – e risível – é o estado de inatividade em que as personagens se achavam mergulhadas.

Torna-se também possível perspetivar essa significação desviada a respeito de um campo específico como, por exemplo, o da morte. Palavras que transmitem a ideia de um sentido definitivo ou exprimem uma ação de caráter irreversível, como por exemplo, o verbo *sepultar* vêm o seu sentido migrar para domínios rotineiros, triviais, quotidianos. A construção perifrástica, inconstestavelmente dominante no estilo antuniano, assiste ainda a todos os exemplos, emprestando visualidade às ações:

concedeu a minha sogra **a sepultar** os calmantes no bolso do roupão (*FA*, 295);

eu **a sepultar** o envelope na algibeira das calças (*MI*, 108);

eu a fingir que adorava o caramelo **e a sepultá-lo** num gestozinho carteirista, no cesto de verga (*MI*, 258)

[Destacado nosso].

Caso idêntico pode ser apontado a respeito do adjetivo «tumular», que, mesmo em ocorrências imponderáveis, aciona automaticamente todos os nós semânticos que se lhe encontram apensos:

entraram no autocarro um atrás do outro e a porta fechou-se num suspiro **tumular** (*FA*, 90);

Dentro de dez minutos, prometeu uma voz **tumular**, apresentaremos o nosso fabuloso show internacional (*FA*, 206);

o cantor **tumular** de tangos e boleros (*FA*, 215)

[Destacado nosso].

E assim ocorre, ainda, com certas imagens, inseridas em estranhas redes contextuais, para esbater o contraste entre o vivo e o inerte: «as primeiras velhas se aboboravam nos peitoris, **amortalhadas nos sudários** das cortinas de crochet» (*FA*, 81)⁴⁵⁵.

Profundamente associado às representações da morte, a opção e a exploração desusada deste vocabulário sugerem uma anulação da ordem da vida: as personagens assemelham-se a cadáveres ou múmias, o espaço converte-se em ruínas.

⁴⁵⁵ Ou, noutra ocorrência: «amortalhada num andarzinho escuro atulhado de móveis escuros salvados de um naufrágio (*FA*, 60).

2. A linguagem da praça pública

Mesmo se dominado uma paisagem estagnada, caminha-se pelas páginas destes romances como por uma feira⁴⁵⁶ ou espetáculo de rua, com ambientes em desordem generalizada, que interpelam simultânea, e até bruscamente, os sentidos: a percepção de aglomerado, vozes estridentes e ruídos difíceis de localizar, elementos exóticos, odores intensos e desagradáveis, mistura do familiar e do estranho, uma natural convivência do humano e do animal.

O ritmo torrencial das frases, feito de acumulações contínuas – e excessivas –, convoca imagens em acelerada sucessão e produz uma sensação viva, quase física, de arrastamento, precipitando a imersão do leitor nessa atmosfera tão particular.

No prólogo de *Tratado das Paixões da Alma*, o Juiz de Instrução é convocado pelo Secretário de Estado, mas, da conversa que mantêm, mostra-se profundamente alheado; por força da memória, faz-se transportar à sua infância em Nelas e, concretamente, ao espaço de uma feira⁴⁵⁷. Através dessa descrição, percebe-se claramente como convivem, aí, as realidades mais desencontradas:

Seguir-se-iam as vendedoras de cântaros, de sertãs, de castiçais de bairro espalhados a perder de vista numa planície de lonas, os comerciantes de leitões, ovelhas chibinhos, criação, os falsos padres em andrajos dos quadros piedosos e das molduras de milagres, os farmacêuticos de bata branca que impingiam xaropes contra os vermes da tripa e os males da memória, e por fim os tristes meninos acrobatas desenrolando a passadeira esfiada dos seus pinos, o dono do burro sábio que resolvia à patada as quatro operações aritméticas, e os ciganos íntimos dos mistérios do futuro, acorados sob um plátano em conversas sigilosas (*TPA*, 13).

Este excerto esclarece a origem de um compacto de imagens em digressão por toda a obra antuniana e a partir do qual se desprende uma prolífica linguagem de praça pública. A retórica litúrgico-religiosa, a terminologia das ciências e o discurso das virtudes terapêuticas, a linguagem empolada do entretenimento, os termos enigmáticos da adivinhação são dimensões aqui inscritas e que nos interessa sobremaneira explorar, já que a escrita promove,

⁴⁵⁶ Muitas vezes são as próprias personagens que sinalizam essa atmosfera própria de uma feira: «uma agitação de lota ou de mercado» (*MCG*, 158); «uma dobadoura de gente como no mercado» (*MCG*, 212); «tudo no bairro como num sábado de feira ou nas marchas do São Pedro» (*MI*, 34).

⁴⁵⁷ Registe-se a sintomática abertura do romance: «A família do Juiz de Instrução morava do outro lado do terreiro da feira (que visitado anos depois era muito mais pequeno do que em criança lhe parecia)» (*TPA*, 9). A descrição desta ambiência de feira, revisitada em vários outros momentos da sua obra, parece fundar-se efetivamente numa das memórias de infância do próprio autor. Uma das suas mais significativas referências encontra-se na crónica «Antes que anoiteça» (*LC*, pp. 373-375).

incessantemente, a denúncia da sua inautenticidade, fundada numa linguagem de “banha da cobra”. Tal acontece nesta memória do Juiz de Instrução despoletada, afinal, pela retórica ardilosa e bacoca do Secretário de Estado:

No Ministério têm-no em óptima conta, os resultados das inspecções são excelentes e nenhum de nós deseja, Deus me livre, que a sua reputação sofra um belisco sequer. Há imenso a esperar de magistrados como o senhor doutor e pode crer que o Conselho, onde nem todos são tolos, se capacitou disso; por exemplo, olhe, esta semana mesmo, numa recepção chatíssima na Embaixada da Argentina, um desembargador afiançou-me que nos tempos que correm, com meia dúzia de rapazes assim, íamos longe (*TPA*, 11-12).

O Juiz de Instrução parece não ter dúvidas: «Que conversa mais parva» (*TPA*, 12). O que acontece, na realidade, é que o Secretário de Estado se exprime, qual charlatão de feira⁴⁵⁸, entre polos extremos; e da bajulação exacerbada resvala para a ameaça desabrida:

– Considere o que lhe disse uma ordem, suspirou para o Juiz de Instrução a apertar o copo no peito como os celebrantes das missas. Evidentemente que o senhor doutor pode recusar, arranjar desculpas, meter atestados, operar-se ao apêndice, desistir do processo, solicitar uma colocação em Macau, o que, dadas as circunstâncias se me afigura, no mínimo, desaconselhável (*TPA*, 17).

Porque inscrita na abertura do romance, esta visão acaba por se projetar sobre toda a intriga e o leitor mergulha nessa ambiência *ab initio*. Trata-se afinal de um prólogo, que, pese embora as inegáveis diferenças, não deixa de exibir correspondências com os de Rabelais:

Esta letanía de imprecaciones populares que cierra el prólogo es muy típica, sobre todo porque passa de los elogios desmesurados a las fulminantes imprecaciones no menos exageradas. Esta inversión es totalmente normal. Elogios e injurias son las dos caras de una misma moneda. El vocabulario de la plaza pública es un Jano de doble rostro⁴⁵⁹.

Em *As Naus*, e após três meses de uma viagem de barco em condições particularmente difíceis, o casal da Guiné chega finalmente a «Lixboa», juntamente com outros retornados; da cidade que assoma na distância, projeta-se uma visão, dir-se-ia, apocalíptica, sustida por um olhar panorâmico, assente na vertigem do ritmo sintático:

e daí a nada avistaram o contínuo fervedoiro de mercado sírio de Lixboa a pular na distância, muralhas de castelo, fogueiras de judeus, procissões de flagelados, um trânsito simultâneo de carroças de escravos, cruzadores e bicicletas. Senhoras de

⁴⁵⁸ Sintomaticamente, regista-se esta expressão, operando uma fusão entre o secretário de estado e o louco da aldeia: «O Secretário de Estado que com a sua barba de oráculo e os seus farrapos terríveis» (*TPA*, 18).

⁴⁵⁹ Mikhail Bakhtin, *op. cit.*, p. 149.

sorriso inalteravelmente bondoso, com distintivos de metal na lapela, distribuíram-nos por autocarros de pára-brisas de três dioptrias que estacionavam no cais e que seguiram, ao longo das manias dos eléctricos e das demoradas defecações das mulas dos coches, até ao vestíbulo de um hotel de cinco estrelas perto de um liceu conventual e de um renque de acácias moribundas, e a cujo balcão se procedia, à esquina de sofás habitados por finlandeses de calções de praia, à distribuição cantada de lota de peixe, das suites (*N*, 47).

Desencontradas na projeção temporal, unidas pela sintagmática narrativa, eis como o romance aproxima épocas históricas tão diferenciadas. Da mancha textual, destaca-se o arcaísmo «Lixboa», que, recortado de um antigo estrato da língua portuguesa, sinaliza uma operação de colagem do passado sobre o presente, que origina oscilações e tensões, que suscitam o riso, sobretudo pela impressão de anacronia que produzem.

Importa atentar na carga energética do vocábulo «ferveiro», descrevendo uma atmosfera em ebulição, suscetível de comunicar um movimento crescente, instável, descontrolado até, a todos os elementos que lhe surjam apostos. São, aliás, recorrentes e com um uso a que reconhecemos patente antuniana, verbos como «ferver», «fervilhar», «efervescer», «fermentar», «levedar», que veiculam sentido idêntico. Trata-se de um conjunto de vocábulos cuja aceção primeira se encontra adstrita à esfera semântica da culinária, mas que, quando desviados para outros contextos, lhes emprestam uma valoração cómica. Em conjugação simples ou integrados em construção perifrástica, atente-se nos seguintes exemplos, colhidos entre tantos outros possíveis:

À entrada do beco **levedava** já um monte de vizinhas de avental» (*FA*, 155);

aos bairros periféricos [...], com bêbedos e cadelas **a ferverem** raivas nas esquinas (*N*, 26);

com a cara do director e os papéis a despacho **a efervescerem** (*MCG*, 229);

remoeu o Juiz de Instrução, amargo, **a fermentar** ódios despeitados (*TPA*, 119)

[Destacado nosso].

Ainda no excerto de *As Naus* acima transcrito, a linguagem cria igualmente o desajuste, de recorte burlesco, entre a ambiência requintada que se esperaria de um hotel de luxo, mas onde a atribuição das suites é equiparada, qual sorteio, à «distribuição cantada, de lota de peixe», imagem sinestésica que associa voz estridente e cheiro fétido, a emergirem

simultaneamente e a contaminarem, na percepção do leitor, o ambiente descrito. Apesar das múltiplas incongruências, não há articulação de orações através de conjunções coordenativas adversativas, tudo convive num mesmo plano.

Não podemos deixar de remeter, neste ponto, para as linhas finais do romance *As Naus*, onde se acha inscrita a referência a «restos de feira acabada das vagas e os guinchos de borrego da água no sifão das rochas» (*N*, 190). Assim, a história canonizada do Império vê-se transformada num espetáculo desmanchado, através de um processo de carnavalização, que a torna periclitante no seu próprio trono. Este efeito alcança-se tanto pelo modo como o romance se acha estruturado, pela construção de personagens como decorre ainda do plano da própria linguagem.

Atente-se igualmente, ainda que de modo breve, em certas séries enumerativas que colocam a conformação geográfica da cidade de Lisboa (capital de império) em regime de suspeita, fazendo-a assemelhar-se à disposição desordenada das mercadorias de uma feira: «com Lisboa inteira desdobrada até ao rio num leque de avenidas, praças, estátuas, edifícios (*MCG*, 117)»; ou ainda «edifícios, avenidas, praças, descampados, a estranha mistura de elementos díspares, ao acaso, que compõem Lisboa» (*FA*, 83).

Nesta atmosfera caótica e “borbulhante” encontramos amplamente preservada, e em múltiplos níveis, a vivacidade – e a hilaridade – do registo oral. Com imensa fluidez, a escrita antuniana mostra-se capaz de conduzir o leitor a uma sensação de familiaridade, pela ilusão de dar a ouvir as personagens a falar. Aliás, uma das principais características do seu discurso ficcional, «a de compor um romance muito mais como quem fala do que como quem escreve»⁴⁶⁰, acaba por potenciar amplamente esta dimensão.

Através dos capítulos precedentes, disseminou-se já a ideia de que a escrita antuniana joga com a materialidade brutal do corpo e da linguagem, que pode ir da obscenidade sexual ou escatológica ao calão. Também nas comédias aristofânicas, esta característica se encontra densamente implantada: «the most aggressively physical feature of Aristophanic poetry is obscenity. In view of the ubiquitousness of obscenities in the plays, lengthy exemplification is hardly necessary»⁴⁶¹.

Insultos «- Vadio, merdoso, paneleiro» (*MI*, 244), ameaças «Se não te deitas prego-te um tabefe que andas de banda, Tó Mané» (*MCG*, 27), juramentos e imprecações «pela saúde do meu filho que você nunca mais é gente, Tavares, seja cego se não passa o resto da vida

⁴⁶⁰ Maria Alzira Seixo, «Linguagens», in *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, vol. II, ed. cit., p. 342.

⁴⁶¹ M. S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, ed. cit., p. 124.

numa cadeira articulada» (TPA, 394)⁴⁶², e grosserias de toda a espécie «Acabem-me com a palhaçada, foda-se [...] ainda não chegámos ao Entrudo» (FA, 347) invadem constantemente as páginas destes romances. Geralmente agregados a cómicos de situação, estes registos linguísticos são postos na boca de personagens que se agitam, com os seus trejeitos grotescos, e encontram-se em estreita correlação com verbos que exprimem amplificação:

a inquilina de baixo, a bradar, incansável, das profundezas da escada, Já telefonei à polícia a dar parte de vocês, seus malteses, não é com certeza aqui a moira que vos vai limpar o soalho (TPA, 394);

e o tio, de mãos na cintura, a bufar a sua cólera eterna, uivou-lhes logo da porta Com que então a laurear a pevide, seus caralhos (FA, 122);

– Seu cabrão, grunhiu a anã no vestíbulo, furiosa, a agitar os membrozinhos tortos à altura dos joelhos do alferes. Isto são horas de se aparecer em casa, desgraçado? (FA, 691).

A linguagem surge tingida de vivacidade e tudo ressoa, amplificado, com uma assistência sempre alerta e predisposta à concentração.

É ainda Mikhail Bakhtin a sublinhar que a dimensão escatológica se encontra amplamente contemplada pela linguagem da praça pública. Sendo que o foco da sua análise radica na obra de François Rabelais, o autor recua muitos séculos para mostrar a implantação daquela desde a Antiguidade⁴⁶³.

Como já sublinhámos noutros momentos da nossa análise, a escrita de Lobo Antunes faz uso imoderado de referências escatológicas, em múltiplas formulações sinestésicas, que visam, sobretudo, conformar, com a marca da abjeção, a categoria espaço. Sob essa perspetiva deve ser lida, ainda no excerto de *As Naus* acima transcrito, a referência às «demoradas defecações das mulas», corroborada por tantas outras notações sinestésicas olfativas, fundidas nesta referência à noite de Lixboa: «cheira a butano, a fumo de farturas, à peste dos séculos idos, a mulas de frade e a fezes de chibo doente no ondeado do terreno vago» (N, 34).

Idosos, cães, até reproduções do famoso Manneken Pis⁴⁶⁴ são motivos recorrentes na

⁴⁶² Uma característica habitual dos juramentos que se encontram na ficção antuniana e que os torna ainda mais hilariantes reside na circunstância de serem feitos em nome de outros: «Posso-me lixar a mim mas pela saúde deste puto se não a lixo primeiro» (FA, 417).

⁴⁶³ Cf. Mikhail Bakhtin, *op. cit.*, pp. 133-134.

⁴⁶⁴ No romance *Não Entres tão Depressa Nessa Noite Escura*, as referências à estátua do lago da casa de Maria Clara vão percorrendo o livro, num jogo humorístico sustentado, sobretudo, pelos interditos da linguagem. Maria Clara, por pudor, não consegue nomear o órgão sexual masculino e a escrita encontra formas inovadoras de contornar essa palavra (como a adoção do espaço em branco), mas que a vão tornando mais evidente. Vejam-se

ficção antuniana, através dos quais se dissemina uma atmosfera impregnada de urina. Mas até numa dimensão de comicidade já tão explorada, como a escatológica, a linguagem antuniana demonstra a sua inesgotável capacidade de (re)invenção verbal. Propendendo invariavelmente para o excesso, que trataremos adiante, encontramos formulações metafóricas inusitadas que carregam ressonâncias de uma paisagem apocalíptica, diluviana, infernal:

urinava constantemente os lençóis, **uma neblina fedorenta de amoníaco** espalhava-se na casa (*FA*, 298);

duas madrugadas depois, seguido pela preocupação da família, para **urinar oceanos** na retrete» (*TPA*, 333);

em que a retrete entupida **gorgolejava**, apesar da tampa, **gases de pântano** (*TPA*, 341);

e do **fedor vulcânico** dos animais no estábulo (*N*, 128).

[Destacado nosso].

Disseminadas em larga escala na escrita antuniana, encontramos também certas imagens, desenvolvidas com base em nomes coletivos e aplicadas, sobretudo, à captação satírica de ambientes humanos e dos respetivos rituais de comportamento. Capazes de imprimir matizes de percepção sugestionadores de aglomerado, essas construções agem, simultaneamente, como solventes de identidades, proporcionando hibridações imagéticas que (re)compõem expressivamente, a realidade. Nos exemplos que seguidamente se apresentam, o nome coletivo fixa uma categoria vegetal ou animal, a que se faz seguir, mediante preposição, um referente humano. Estas alianças desusadas resultam numa conformação profundamente visual que autoriza um paralelo com os célebres quadros de Giuseppe Arcimboldo, onde os elementos vegetalistas são usados para compor fisionomias humanas:

E todavia obrigava-me a aguardar até ao crepúsculo [...] que **o último cardume de pensionistas** abandonasse o banco (*TPA*, 160);

os seguintes exemplos: «o jardineiro removia o lodo com o ancinho limpava o menino de barro segurando a (ainda hoje acho feio dizer, em contrapartida a Ana disse um domingo em maiúsculas azuis tal como estava escrito na parede do colégio) (p. 62); «o menino a fixar a própria numa curiosidade de barro» (p. 98); «o jardineiro abria a torneira e o menino de barro principiava a (p. 105); «se me lembrava dele com o menino a nos líquenes» (p. 270); «nenhum desses ímpetos do menino de barro que de súbito, no escuro, se inclinava para a frente « (p. 439).

ia aos sábados à Caparica com **um enxame de amigas** também solteiras e apagadas (FA, 149)⁴⁶⁵;

um cacho de parentes a bichanar aos pés de cada cama (MCG, 51)⁴⁶⁶;

havia **uma pinha de soldados** que se empurravam uns aos outros, no capacho (TPA, 390);

a consternação das viúvas **apinhadas** num só **cachos** de xailes (MI, 242)

[Destacado nosso].

Além do sentido da agregação coletiva, estes módulos transmitem performatividade de encenação, criando, de forma mais ou menos desajustada, a atmosfera própria de um espetáculo.

Mas a linguagem antuniana alcança, através de muitos outros processos, esses efeitos de imagem compósita. Com expressão acentuadamente caricatural, os tradicionais verbos *dicendi* permutam incessantemente com verbos onomatopaicos, que designam vozes de animais. Pelo seu inesperado encaixe na frase, ajudam a desagregar uma identidade humana (re)conduzindo-a à animal. «Cacarejar», «grasnar», «uivar», «ganir», «latir» «balir» são algumas das formas que abundam nas páginas destes romances:

Bem me parecia, **cacarejou** vitoriosamente o oficial de transmissões numa gargalhadinha perversa (FA, 141);

o velho **baliu**, a tossir, Estou aqui há quarenta e cinco minutos, dona Fernanda (TPA, 50);

⁴⁶⁵ Os exemplos poderiam multiplicar-se: «um elevador acanhado, enxameado de enfermeiras jovens» (FA, 41); «que enxames de parentes limpavam a aspirador de pilhas» (AN, 73); «em enxame de secretas à perna» (TPA, 138); «agora enxameado de operários» (TPA, 180); «merceriazinhas manhosas enxameadas de operários» (AN, 29).

⁴⁶⁶ Esta formulação é, porventura, a mais frequente, de entre as discriminadas: «cachos de beatas» (FA, 38); «um cacho de parentes consternados a fumarem à porta» (TPA, 73); «num cacho de sexagenárias que faiscavam pulseiras» (TPA, 161); «e um cacho de gente de luto em cada sala» (MCG, 118); «um cacho de espectadores siderados» (AN, 90); «deu com cachos de estrangeiros em férias» (AN, 64).

Este particular sentido de aglomeração pode ainda ser aplicado à paisagem física: «num cacho de edifícios rodeados de andaimes e de baldes esquecidos» (MCG, 311); «um cacho de edifícios tortos» (MI, 181); «traseiras de casas com cachos de marquises colados aos furúnculos das paredes» (AN, 175-6) .

e o solicitador, [...] num **trinado** afectuoso (*MI*, 233);

- Ó Artur, isso nem parece seu, **miou** a nuvem de perfume (*FA*, 441);

Dois em cada cela e depressinha, **ladrou** o furriel (*FA*, 369);

A Inês?, **grasnava** a sogra, agressiva (*FA*, 461)

[Destacado nosso].

A escrita antuniana engendra, todavia, formas de levar esta subversão ontológica ainda mais longe. Isolemos, para o comprovar, o hilariante retrato do Tio Ilídio, personagem cômica por excelência. Se a sua caracterização psicológica vai oscilando entre extremos de temperamento, designadamente a ira e a ternura, a sua caracterização física é invariavelmente apoiada na imagística animal, mas sem que os seus contornos alguma vez se fixem.

Só neste hilariante excerto é possível observar uma tripla metamorfose grotesca do tio Ilídio – bovídeo, cão⁴⁶⁷ e sapo⁴⁶⁸ – que o remete para os mais primários escalões da animalidade:

O senhor Ilídio entrava às oito e meia sem cumprimentar ninguém, soprando a sua **asma feroz de pacaça** num susto de roncos e de silvos, de barba crescida e olhos inflamados por insónias tormentosas, palpava o casaco à procura da chave e encerrava no cubículo atulhado, carimbando facturas, protestando contra a anarquia de papéis que ele próprio segregava, empurrando com os cotovelos e os pés maços antigos de jornais, **latindo ao telefone** conversas iradas com credores ou amigos ou clientes, à medida que rabiscava num bloco sebento com o coto minúsculo do lápis [...] e de súbito a porta do escritório aberta com violência, **a cara mole do sapo** a fitá-los com ódio, a mão gorducha que brandia raivosamente um papel, Venham cá (*FA*, 82) [Destacado nosso].

Mas a linguagem do romance compraz-se ainda em criar outras formas possíveis, para esta personagem, insistindo na sua caracterização como animal de grande porte: «permanecia o serão inteiro arfando diante das pétalas moribundas, que pastava lentamente com as órbitas globulosas de boi» (*FA*, 298) ou «o tio Ilídio a meter a chave à porta, a atravessar o corredor como um rinoceronte que ataca» (*FA*, 167). Trata-se de uma repetição com diferença que vai

⁴⁶⁷ *FA*, 27: «– Chegaste ontem, hã? ladrou aos berros o tio Ilídio, da casota da sua secretária em ruínas»; *FA*, 27 «Contemplou raivosamente os nós dos dedos e latiu-lhe com fúria»; *FA*, 299: «sem que o tio, à secretária [...] lhes ladrasse, do alto da gaiola de vidro do escritório, impropérios e despedimentos estimulantes».

⁴⁶⁸ *FA*, 87: «grasnou o batráquio».

agregando sempre novas formas, linguisticamente expressivas.

Recriando essa ambiência própria de uma feira, torna-se natural a fusão das percepções, como fenómenos que brotam dessa vizinhança súbita de elementos aparentemente sem relação. Desta forma, a escrita antuniana empenha-se em desrealizar o movimento, captando um estilo excêntrico de movimentação das figuras. Atrevemo-nos a afirmar, face ao número de ocorrências, que «trotar»⁴⁶⁹, cujo sentido primordial se associa ao foro equestre, será o verbo mais disseminado na ficção antuniana, concentrando múltiplos matizes de sentido, como “vaguear ou errar”, “seguir no encaicho de ou perseguir” ou ainda “andar de um lado para o outro”:

levei semanas a trotar no edifício deserto do quartel» (*FA*, 90);

A pouco e pouco, com o garoto a trotar-lhe nos fundilhos (*N*, 54);

o Adérito a perseguir-me na cozinha em Odivelas, comigo a trotar do frigorífico ao fogão (*MI*, 179);

e a trotarem por fim, com os cordéis dos seus presentes inúteis (*FA*, 262).

Mas também certos verbos como «pastorear» ou «tanger» evidenciam aplicações particularmente expressivas e inusuais na escrita antuniana, na medida em que os expectáveis complementos diretos destes verbos não designam animais, mas antes, seres humanos:

convencê-lo a não tanger duas ou três [ninfas] para bordo» (*N*, 115-116);

e o velho a tangê-lo [ao soldado] para o quarto (*FA*, 303);

o filho em lágrimas, tangido para a cama na companhia de um tabefe e de dois berros (*MCG*, 225);

Tangendo um velho de smoking no fio (*MCG*, 309).

A linguagem e estilística antunianas fazem mergulhar o leitor na ambiência de uma

⁴⁶⁹ Vejam-se apenas alguns, de entre numerosíssimos exemplos: «ao povo que trotava, apressado, para os barcos» (*FA*, 114); «solas de borracha trotavam nos corredores compridos» (*MCG*, 43); «o tio Ilídio trotou desordenadamente, corredor fora (*FA*, 399); trotou para o patamar a sorrir» (*MCG*, 204); «a minha mãe e eu a trotarmos para o portão com uma trouxa de roupa» (*MI*, 31).

feira e estimulam um trânsito de percepções sinestésicas e de migrações de sentido incessantes. É notória a falta de um centro de ordenação que tudo sancione e o que resta parece ser «um mundo em que as personagens de uma feira andam à deriva, procurando-se a si próprias, e, depois de perderem o centro de coesão, fazem do riso um modo de esquecer o que nunca tiveram»⁴⁷⁰.

⁴⁷⁰ Aires A. Nascimento, «O Riso do Homem Medieval», in *O Riso: Teorizações, Leituras, Realizações*, ed. cit., p. 33.

3. Excesso e desvio: do extraordinário quotidiano aos fenómenos naturais

Ainda que a ficção antuniana venha evoluindo no sentido de uma maior contenção e até da busca do silêncio⁴⁷¹, nos romances em análise, a linguagem apresenta uma natural propensão para o exagero. Além da desordem, lembremo-lo, o excesso apresenta-se como uma das dimensões mais reconhecíveis do cómico: «tout le comique se trouvait dans l'exagération»⁴⁷².

Alguns elementos destacados ao longo deste capítulo apontam já nesse sentido: o ritmo torrencial da frase alcançado por meio da acumulação; um certo barroquismo linguístico, cultivado, sobretudo, através da metáfora múltipla; uma linguagem de praça pública, fora das calhas convencionais da língua, amplificada e plena de espetacularidade.

Desproporcionar a representação das personagens, dos fenómenos, dos objetos constitui um efeito recorrente e suscetível de ser alcançado através de procedimentos muito diversos; a orientação dessas transgressões apresenta densidades variáveis, mas o humor que releva da linguagem afirma-se como uma constante.

Alerta Wolfgang Kayser que «os adjetivos são os eternos elementos dinamizadores e perturbadores das línguas»⁴⁷³. E é precisamente sobre a adjetivação antuniana que concentramos, de momento, as nossas atenções.

O adjetivo mostra-se especialmente apto a distender os traços e a desenhar a caricatura, tão cara ao autor em estudo. Sabendo que «o corpo é a matéria-prima com que trabalha o caricaturista»⁴⁷⁴, analisemos alguns segmentos que permitem comprovar que a vocação da caricatura reside, fundamentalmente, na capacidade de pegar em certas singularidades morfológicas e de as distender até ao monstruoso.

A rutura da simetria dos contornos pode ter origem no carácter desajustado do adjetivo que cria como que um excedente de sentido que não é naturalmente absorvido pelo sujeito a que se aplica:

para ceder passagem à **abundante** viúva de bengala (*FA*, 126);

⁴⁷¹ Vide, a este propósito, a classificação de «ciclo do silêncio» avançada por Ana Paula Arnaut. Cf. «A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes», in Felipe Cammaert (org.), *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*, Lisboa, Texto Editores, 2011, pp.71-88.

⁴⁷² Jean Sareil, *L'Écriture Comique*, ed. cit., p. 147.

⁴⁷³ Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en Literatura e Pintura*, ed. cit, p. 41.

⁴⁷⁴ Amadeu Carvalho Homem, «Riso e Poder. Uma abordagem teórica da caricatura política», in *Revista de História das Ideias*, vol. 28, Coimbra, 2007, p. 143.

era um homem **vasto** e contente (*TPA*, 160).

[Destacado nosso].

Noutros momentos, a desproporção gerada visa conferir um perfil grotesco a determinadas personagens, que pode ser favorecido, ainda, pela proximidade de outros adjetivos:

das vendedeiras de peixe, de **enormes** goelas reboantes de fúria (*N*, 208);

retratos de tenentes da Marinha de **gigantescos** bigodes marciais (*FA*, 52)⁴⁷⁵;

enfeitava-se de ganchos, de pulseiras, de colares, de **pantagruélicos** anéis falsos (*FA*, 184).

[Destacado nosso].

Quando aplicado a outros domínios que não o do corpo humano, o adjetivo potencia uma atmosfera satírica ou irónica, ajudando a vincar os contrastes e a sublinhar um cenário incongruente:

ditando uma sentença **tremenda** a um taquígrafo míope (*N*, 150);

veio à porta fornecer explicações **infinitas** de palito nos dentes (*FA*, 92);

passando nas prosas **repolhudas** da Judiciária (*TPA*, 67).

[Destacado nosso].

Outra forma de “carregar nos traços” decorre da seleção de um adjetivo de pendor metafórico, que congrega outros veios de sentido fecundos, e que vêm a conferir à linguagem um cunho verdadeiramente inédito. Trata-se, como a define Guerra da Cal, de uma «adjetivação audaciosamente oblíqua»:

⁴⁷⁵ Ou ainda: «mostrando, pelos intervalos dos decotes, as gigantescas esferas desmaiadas dos peitos» (*FA*, 233).

Tornaram-se necessários os **ósseos** argumentos (*N*, 115);

a agitar os braços numa fúria **cancerosa** (*MI*, 57);

pernas **manuelinas** de varizes (*FA*, 208);

[Destacado nosso].

Destacamos, ainda, a superlativação, particularmente atuante na escrita antuniana e suscetível de distender uma característica, muito para lá dos seus limites razoáveis:

uma cinquentona sinistra, **possidoníssima** (*MI*, 65);

com a unha **compridíssima** do mínimo (*FA*, 89);

aos **defuntíssimos** heróis da resistência (*FA*, 269);

num **lentíssimo** gesto interminável (*FA*, 271).

[Destacado nosso]

Mas também o verbo atua assiduamente como uma mola hiperbólica, rompendo-se com o seu significado habitual, que assim acaba por correr em significações paralelas ou desviadas:

alagava as sobremesas de bolinhos de ovos (*FA*, 181);

um rádio generoso **a derramar** sobre eles acidentes aéreos sem sobreviventes e música de dança (*MI*, 228);

cujo hálito **carbonizava** os mosquitos (*N*, 133);

os primos **afogavam-se** em uísque (*FA*, 295)

[Destacado nosso].

Considerando todos os segmentos destacados, torna-se claro que o efeito geral destas manipulações expressivas da linguagem converge para o desenvolvimento de uma atmosfera

de catástrofe ou de desastre iminente, que se completa, justamente, com uma imagística, viva e eletrizante, em torno dos fenómenos naturais ou meteorológicos.

A invocação deste tipo de fenómenos congrega, de imediato, as noções de força incontida, de consequências imprevisíveis ou efeitos devastadores, qual espetáculo da natureza, ante o qual o Homem se sente pequeno ou impotente.

Comprovando a sua vitalidade, Elie S. Spyropoulos regista que a Natureza, contando embora com um lugar menor na tragédia, se encontra, pelo contrário, amplamente disseminada na comédia⁴⁷⁶. Por um lado, as referências ao espaço e aos elementos cósmicos, assumem a forma «d'accumulations en parodiant les anciennes théogonies»⁴⁷⁷; noutros momentos, «pour souligner la singularité d'un évènement, accumule diverses reactions spontanées de la nature»⁴⁷⁸.

Na comédia *Cavaleiros*, encontramos essa imagística associada à perturbação da ordem social, porquanto «se alveja no político a sua prática de agitador, a sua acção subversiva e perturbadora»⁴⁷⁹. O Paflagónio caracteriza-se a si mesmo desta forma, ameaçando o Salsicheiro: «Arranco para ti a todo o pano, caio-te em cima como um furacão, pronto a virar terra e mar do avesso» (*Eq.*, 430-31). E esta caracterização é corroborada nos mesmos termos pelo opositor:

SALSICHEIRO

Olha, lá vem o Paflagónio, a arrastar consigo uma vaga de borrasca, pronto para virar tudo de pantanas, como se me fosse engolir vivo. Arre que o fulano é de topete!» (*Eq.*, 691-692).

Nos romances de António Lobo Antunes, esta imagística mostra-se particularmente vívida estando associada, sobretudo, à perturbação da ordem social, desencadeada pela Revolução do 25 de Abril.

No excerto que seguidamente se transcreve, surge aplicada às comunicações e interferências sonoras, quando se trata de reportar as bruscas transformações ocorridas no cenário político:

Seguiu-se uma furibunda **tempestade** de barulhos, em que vogavam ainda frases soltas, idênticas a botes à deriva [...]

⁴⁷⁶ Cf. Elie S. Spyropoulos, *L'Accumulation verbale chez Aristophane*, ed. cit., p. 66.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 66.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ Cf. Maria de Fátima Silva, «Invectiva política nos *Cavaleiros*: sua tipologia», in *O Teatro de Aristófanes*, ed. cit., p. 95.

O **temporal** amainou um pouco, as sílabas ao telefone, outra vez sólidas, adquiriam de novo consistência e firmeza, e falavam-lhe agora da Marinha [...]

Endoideceu, ó Esteves?, questionou ultrajado o general numa **saraiuada** de arrotos, numa **vaga de** granizo eléctrico que zumbia (FA, 255-256)⁴⁸⁰ [Destacado nosso].

Noutros momentos, a imagística dos fenómenos meteorológicos é chamada a caracterizar os efeitos de um incidente quotidiano, sem consequências de maior. No exemplo que seguidamente se apresenta, os estragos não derivam de causas naturais, mas antes são desencadeados por uma criança sem rédea: «Foi nesse momento que o pimpolho deve ter pulverizado um dos jarrões à martelada, a calcular pela tempestade de louça que se despenhou na sala» (TPA, 206). Pouco depois, quando o leitor tem ainda este abalo bem presente, e o julgava pontual, eis que a repetição, com aumento de intensidade, vem desencadear o riso: «Estremeceu, vibrando pestanas, porque a seguir a uma nova pancada do moço, que caprichava em nos rebentar a mobília, um segundo vendaval de porcelanas orientais abalou as paredes» (TPA, 208). Esta progressão desfasada, bem calculada pelo ritmo do cómico, converte uma repetição num elemento surpresa, intensificando o riso.

Vale ainda a pena atentarmos num episódio em que a telefonia explode, em casa do caseiro, e que desfecha em hilaridade; o realce, aqui, vai antes de tudo para a componente espetacular:

O mostrador iluminou-se, mudou do negro ao rosa e do rosa ao dourado vivo das auréolas dos santos, um uivo de farol aumentou das entranhas da máquina a anunciar **nevoeiros hertzianos**, o meu pai e nós sentávamo-nos diante da telefonia como na plateia do cinema, o bugio cresceu acompanhado de roncos e de cuspos, a minha mãe, escarlate de decepção, girou a antena à cata de um posto mais benigno, uma traqueia doente silabou um discurso incompreensível e **nafragou num vendaval de crocitos** (TPA, 41) [Destacado nosso].

Pela frequência com que surge disseminada no tecido verbal dos romances, esta imagística dos fenómenos naturais pode ser assumida como naturalizada. O seu sentido é, depois, encaminhado para outros campos, favorecendo as associações mais díspares e acentuando, pela desproporção, o carácter burlesco das situações:

um bando feroz de porteiras [...] que se precipitavam para eles num **granizo** de impropérios (FA, 351);

⁴⁸⁰ Formulação semelhante pode ser localizada em *As Naus*: «Uma noite escutaram por acaso na telefonia, num vendaval de assobios, a revolução de Lixboa, notícias, comunicados, marchas militares, a prisão do governo, canções desconhecidas» (p. 42).

Um dois três experiência, baticou com o indicador numa **saraivada** de pedras (*N*, 49);

e no meio do **temporal** de tangos, do entusiasmo do Álvaro (*MCG*, 306);

médico pessimista desapareceu, deixando atrás de si um imenso **aluvião** de embalagens de medicamentos» (*FA*, 298);

como as sereias dos bombeiros, num **terramoto** de nádegas (*FA*, 217)

[Destacado nosso].

Pela elasticidade evidenciada na estilística antuniana, a imagística dos fenómenos naturais acaba por se aproximar, igualmente, da sua utilização estilística no *Satyricon*, onde marca também presença para designar o carácter excessivo e licencioso de uma mulher, Quartila, ora denunciando o seu abundante choro fingido – «assim que amainou aquele temporal medonho» (*S*, 17, 3) –, ora os seus súbitos mas descarados avanços: «ela aproveitava para estender os lábios de passagem e maltratar-me com um uma saraivada de furtivos beijos» (*S*, 26, 5).

4. Do tom oracular à linguagem publicitária

Nos romances de António Lobo Antunes, localizamos com facilidade vários episódios em que se parodia a linguagem da adivinhação, que tudo parece envolver num halo misterioso e sobrenatural, mas que o riso se apressa a dissipar. Ao olharmos, uma vez mais, para as fundações da comédia, apercebemo-nos de que essa tonalidade divinatória percorria já, como um veio fecundo do riso, as comédias de Aristófanes.

Na Grécia Antiga, o enorme interesse dos Atenienses por oráculos, sobretudo nos instáveis anos de guerra, obtém confirmação por parte do historiador Tucídides⁴⁸¹. Nas tragédias, os oráculos são um elemento fundamental para adensar a intriga. A comédia, por seu turno, não hesita em parodiá-los. A crítica direta ao charlatanismo dos vendedores de

⁴⁸¹ Cf. Maria de Fátima Silva, *Cavaleiros*, in *Comédias*, nota 18, ed. cit., vol. I, p. 186.

oráculos irrompe, com frequência, em Aristófanes. O exemplo mais direto, encontramos-lo, porventura, na comédia *Paz*, na figura de Hiércles, de quem se diz, à sua aproximação: «Quem será? Um vigarista! Basta olhar para a cara dele. Se calhar é um adivinho» (*Pax*, 1045-6). Mas a própria linguagem dos oráculos, fortemente ambígua ou mesmo opaca, prestando-se a uma multiplicidade de interpretações que semeiam a confusão ou que servem, mais frequentemente, de caução a qualquer posição injusta ou interesseira, é insistentemente visada. Entre muitos outros possíveis, transcrevemos este exemplo de *Cavaleiros*, em que o carácter obscuro e incongruente da linguagem oracular fica exposto tanto pela sua formulação, como pela réplica do Povo:

PAFLAGÓNIO

Pois então, ouve lá. Presta atenção ao que te vou dizer (*começa a ler*): | «Tem cuidado, filho de Erecteu, com o caminho dos oráculos que Apolo te faz retumbar do fundo do santuário, através dos tripés venerados. Ordena-te que protejas o cão sagrado de dentes afiados, que sempre a ladrar em tua defesa, e a uivar por tua causa, te há-de arranjar o salário. Se o não fizer, o cão morre. | Mil gralhas odientas grasmam contra ele.

POVO

Esse oráculo, não entendo o que quer dizer, caramba! Que história é essa de Erecteu, as gralhas e o cão? (*Eq.*, 1014-1021).

Também em Gil Vicente, «a crítica à falsa astronomia é um dos seus temas dilectos»⁴⁸². Em Rabelais, a propósito dos ritmos e enumerações publicitárias que ocorrem com tanta frequência na sua obra, é possível divisar, neles, «el tono y las imágenes de los anuncios comerciales voceados por el charlatán de feria, el droguero, el cómico, el vendedor de horóscopos»⁴⁸³.

Em *L'Écriture Comique*, Jean Sareil destaca também o potencial cómico associado à linguagem profética:

Ainsi la prophétie, très répandue dans le théâtre tragique, permet à un personnage de se servir de sa clairvoyance pour annoncer un triomphe ou une défaite, qui vont effectivement avoir lieu et qui constitueront sa vengeance. La prédiction, pour être comique, doit être fausse, au moins par un côté; la contradiction entre l'affirmation

⁴⁸² Óscar Lopes, «O Sem-sentido em Gil Vicente», ed. cit., p. 90.

⁴⁸³ Mikhail Bakhtin, *op. cit.*, p. 164.

solennelle et le démenti historique aboutit à un ridicule, celui d'une prétention dénoncée par les faits ⁴⁸⁴.

Nos romances antunianos em estudo, assinalamos, primeiramente, a circunstância de, em diversos momentos e introduzindo falas das personagens mais comuns, os expectáveis verbos *dicendi* aparecerem substituídos por outros, que sugerem excepcionais poderes preditivos:

– Uma gripe de certeza, **profetizou** o cabo condutor (*FA*, 17);

Hás-de cantar todas as músicas meu lindo **profetizou** o careca (*FA*, 199);

– Essa modista quer-lhe comer a carne mas há-de-lhe roer os ossos também, **futurou** a porteira numa gargalhadinha ameaçadora (*FA*, 420);

colegas que **profetizavam** aldeias inteiras desembarcando de autocarro em São Bento (*MI*, 165)

[Destacado nosso].

Estas formas verbais servem para implantar na ficção uma atmosfera de gravidade ou uma aura enigmática. Aplicadas, todavia, a atos triviais e familiares da vida quotidiana, inteiramente previsíveis, e postos na boca de personagens pouco autorizadas, geram um contraste burlesco, despoletado pela transmutação do elevado para o comum.

Nesta linha, funda-se igualmente a categoria da profecia familiar, muito ligada ao rebaixamento, baseada em evidências acessíveis a todos e formulada, as mais das vezes, depois de os factos já terem acontecido, perdendo qualquer validade. Tal acontece, por exemplo, com as “visões” do tenente-coronel em relação à mãe, já falecida, em que esta vai tecendo comentários sobre um tempo que lhe não foi dado testemunhar: « - Assim que ele nasceu pressenti logo que nunca iria passar da cepa torta» (*FA*, 251). As frases que a veiculam obedecem, geralmente, a um ritmo bipartido, sendo que o segmento inicial instaura um tom de gravidade desmontando, num segundo momento, através de uma linguagem desataviada e coloquial: «Pelo caminho que leva, profetizava amargamente a avó, a pescar um cabelo infinito do prato de sopa, seja cega se a minha neta não se torna num instante uma cabra de primeira» (*FA*, 391).

⁴⁸⁴ Cf. Jean Sareil, *op. cit.*, p. 109.

Mas ainda no romance *Fado Alexandrino*, o tema e a linguagem da adivinhação emergem, sintomaticamente, a partir do cenário, desmanchado, da Feira Popular, onde pontifica a enigmática figura da ciganita Dora, cuja fama está associada à previsão «de trombozes, heranças e naufrágios» (FA, 52).

O soldado descreve alguns biscates das Mudanças Ilídio, realizados nesse espaço, com os seus colegas de trabalho, o velho e o mudo. Enquanto o mudo se sente irremediavelmente atraído pela cartomante, o velho exprime o legítimo receio de que a cigana lhes «amand[e] um mau-olhado qualquer e ficamos cegos ou paralíticos das pernas» (FA, 118). Um tanto inesperadamente, os três acabam por se juntar à cartomante para uma sardinhada, onde se desconstrói essa aura supersticiosa. O humor revela-se, sobretudo, através do tom adotado, que vai desmistificando o reverencial temor para com os astros, quer pela referência aos materiais concretos e vulgares (papel, plástico, tecido) de que os objetos de culto são feitos, quer pelo imprevisto remate escatológico:

O mudo [...] acabou por chegar à fala com a ciganita Dora, que os convidou a comer no interior da tenda, luxuriante de estrelinhas de papel prateado, ossadas de plástico e reposteiros negros. A Ciganita Dora, de nome verdadeiro Alice da Purificação Fialho Cruz, tirou a bola mágica do centro da mesa, largou-a no chão como um objecto qualquer e o velho recuou, intimidado, até à porta: [...] Calmaria, não tenha receio, disse-lhe a Dona Alice, é um bocado de vidro que não vale um traque. Deu um prato de bordas rachadas a cada um, meu capitão, trouxe uma travessa de sardinhas, e instalaram-se os quatro a mastigar, com os cotovelos nos signos complicados do Zodíaco. Um vestido de cetim, com planetas bordados, pendurava-se de um cabide de plástico. A cartomante, régia e lenta, de duplo queixo, peito imenso e carrapito adequado, assemelhava-se às damas de baralho (FA, 117-118).

A última frase transcrita, volta a destacar a associação ao jogo, mostrando uma vez mais, inequivocamente, como este preside às manifestações do cómico.

Na descrição da refeição, toda a ambiência de mistério, de receio em relação ao que o futuro possa reservar, todo o cenário que faria pressupor reverência para com os astros, e, em particular, a bola de cristal se desmancham com o à-vontade com que se pousam «os cotovelos nos signos complicados do Zodíaco». A revelação de um disfarce dá-se ainda mediante a indicação completa de um nome bem português, nada predestinado. Mas nem com tudo quanto foi revelado nesse encontro auspicioso, a superstição do velho se deixa abalar, e a réplica da personagem mostra como se volta ao ponto de partida: «o velho saiu o portão da Feira num salto de latas, A esta hora já nos deitou as cartas, nos rogou uma praga, nos fodeu a vida» (FA, 121).

Também no *Satyricon*, no Festim de Trimalquião, é servido um primeiro prato num

«recipiente arredondado, onde se encontravam dispostos em círculo os doze signos do Zodíaco» (S, 35, 2), circunstância que suscita a estupefação dos convivas e que motiva um discurso hilariante por parte do anfitrião, onde é parodiada a linguagem dos astrólogos, e de que se transcreve uma breve – mas significativa – amostra:

O céu que aqui vêem, onde moram os doze deuses, noutras tantas figuras se transforma e, a breve trecho, se converte em Carneiro. Portanto, quem sob este signo nasce possui muito gado, muita lã, além de uma cabeça dura, cara desavergonhada e corno em riste. Grande parte dos intelectuais nasce sob a influência deste signo e os marrõezitos também (S, 39, 5).

De resto, na ficção antuniana, astrólogos, adivinhos, espíritas, cartomantes, médiums são personagens de frequência assídua, dando azo a variadíssimos momentos de cômico de situação e, sobretudo, de linguagem⁴⁸⁵.

Em *Tratado das Paixões da Alma*, avançamos até ao único capítulo narrado por Clotilde, já na condição de viúva do Juiz de Instrução, mas num momento em que a morte deste ainda não foi narrada. Graças a essa manipulação da ordem temporal, o que é dito adquire um certo tom ominoso que irá encontrar irónica correspondência no episódio de um «mulato espírita», que supostamente põe Clotilde em contacto com o marido defunto. O humor impregna todo este texto, apelando à capacidade de decifração do leitor, já que o sentido atribuído por Clotilde às ações do mulato espírita é o contrário daquele que na realidade vigora e que a coloca na situação de vítima (em certos momentos condescendente) de uma fraude.

Apesar da sua considerável extensão, optamos pela transcrição do excerto que se segue, quer por corroborar mecanismos narrativos – designadamente, a lateralidade – e veios de sentido já analisados neste estudo e indexados à (tragi)comédia de costumes (o subúrbio, o azedume matrimonial, a intervenção de uma porteira), quer por inscrever, como dispositivo humorístico, a linguagem dos horóscopos:

Depois da sua morte, que a juntar à avaria da máquina de lavar roupa e à desgraça da cadela uns tempos antes me enterrou mais ainda, de camisa de dormir e frasco de

⁴⁸⁵ Essa realidade pode ser comprovada, designadamente, através do romance *As Naus*: «E acabou por dizer que necessitava de três dias para se aconselhar com uma sobrinha que deitava cartas e previa eclipses» (p. 37); ou ainda: «Vasco da Gama [...] a ler revistas de consultório médico misturado com executivos de colete, astrólogos de capa de estrelinhas, representantes de partidos políticos maioritários» (p. 93). Em *A Morte de Carlos Gardel*, surge também a referência a uma médium, Dona Ágata, cuja duvidosa atividade é desmascarada: «e o sobrinho da do carrapito, a decompor a médium - Os seus palpites de lotaria fizeram-me perder quinhentos paus, os mortos são uns aldrabões e peras» (p. 226).

calmantes no bolso, no sofá diante das novelas da televisão, é que o meu marido principiou a falar e a interessar-se pelos filhos, pela casa e por mim, sobretudo a partir da altura em que a porteira de uma amiga da porteira do meu bloco, uma senhora que morava dois edifícios acima, defronte dos contentores do lixo, numa cave com cortininhas de plástico e um poster pendurado de um prego que afirmava em maiúsculas **Eu Sou Leão E Portanto Sou: Inteligente Arrebatado Dominador Sociável Apaixonado Violento Sincero Alegre Generoso Caprichoso Optimista Terno Irresistível** me levou de camioneta a umas traseiras do Feijó, subiu comigo os degrauzinhos de uma loja de pífaros e acordeões aclarada por uma lâmpada poeirenta, e me convidou a sentar, no meio de saxofones, à roda de uma secretária onde um velhote de barbicha, um mulato de carapinha grisalha e três viúvas de luto faziam girar um prato com a ponta dos dedos, até se imobilizar numa das letras inscritas em círculo numa folha de papel. O mulato, de órbitas enevoadas de aparições e fantasmas, cobrou-me duzentos escudos que é quanto custa um bilhete de ida e volta para o país dos defuntos, concentrou-se com o auxílio de um golinho de licor, rezou, a abençoar a assistência, umas Ave Marias velozes, pousou as falanges no pires e declarou que o meu marido mandava perguntar se o electricista consertara a torradeira, se lhe passara a ferro as calças do fato castanho e por que motivo não adquiria eu um acordeão para as crianças (TPA, 324) [Destacado nosso].

Quando as viúvas – a assistência maioritária destas sessões – sublinham as incongruências das supostas vontades dos defuntos, a resposta, própria de um charlatão de feira, surge, perentória: «o mulato advertiu que quem não cumpria a vontade dos defuntos adoecia de cancro» (TPA, 325).

Além desta risível forma de comunicação com o além, a transcrição de um perfil dos horóscopos, com o elenco das características associadas a cada signo, surge como um elemento aparentemente avulso, insólito, que instaura uma descontinuidade no devir da ficção, mas também da própria linguagem, criando hiatos. Todavia, a linguagem dos horóscopos vem a ritmar e a estruturar, obsessivamente, toda a rede textual deste capítulo; logo na ocorrência seguinte, já Clotilde replica o comportamento «da porteira da amiga da porteira», mostrando-se vulnerável à influência da persuasiva da linguagem zodiacal. O efeito irónico é potenciado pelo desajuste entre os vincados caracteres do signo e a “apagada” Clotilde:

e um poster com que a porteira da amiga da porteira do meu bloco me presenteou pelos anos e que garantia em maiúsculas **Eu Sou Capricórnio E Portanto Sou: Sociável Apaixonado Violento Sincero Alegre Generoso Caprichoso Optimista Terno Irresistível Inteligente Arrebatado Dominador** (TPA, 326).

O facto de as características enunciadas serem as mesmas, quando o signo é já outro, mudando-se apenas, ligeiramente, a sua disposição, transmite uma ideia de pura arbitrariedade. Uma vez incorporadas e repetidas à exaustão, a aleatoriedade destas fórmulas feitas transmite-se a todo o discurso, e a todo o episódio, potenciando um efeito de indeterminação e de imprevisibilidade que tudo arrasta consigo, até outras personagens e

acontecimentos transcorridos:

O meu pai, que jazia como morto na almofada, desatou a berrar como um leitão [...] de tal sorte que se tornou necessário esquarterá-lo à força contra o colchão a fim de lhe espetar a agulha na pele, sob um crucifixo pós-moderno e um poster que garantia Eu Sou Caranguejo E Portanto Sou: Inteligente Arrebatado Dominador Sociável Apaixonado Violento Sincero Alegre Generoso Caprichoso Terno Irresistível Optimista (TPA, 333).

No romance *A Morte de Carlos Gardel*, Silvina oferece-nos como que uma variante igualmente caricata desta linguagem de “charlatão de feira”, aliciante mas falaz, revelando os inusitados termos de uma mensagem em cadeia. O padrão acumulativo, que desencadeia a associação dos elementos mais díspares, produz um efeito geral de nonsense:

e o correio não trouxe nada salvo uma carta a ameaçar que se rompêssemos a cadeia e não escrevêssemos dez cópias para dez pessoas nos sucedia uma desgraça como por exemplo ficar cego e perder o noivo ou o emprego ao passo que se enviássemos as cópias receberíamos uma herança da Argentina, a cura do nosso bócio, uma viagem pelos mares do Japão, e apesar da cadeia ter sido iniciada em mil novecentos e vinte e três pelo missionário americano Moisés Steinway Smith Junior IV, falecido aos cento e doze anos em odor de santidade no seu palácio de sete pisos em Los Angeles, e nunca interrompida até então, deitei a carta para o lixo e não perdi noivo nem emprego talvez porque nem um nem outro possuísse (MCG, 56).

Impregnados deste tom propagandístico, tanto os registos da gíria da imprensa como da publicidade, muitas vezes em consórcio, têm ampla representatividade no registo cómico antuniano. Neste significativo exemplo que recortamos de *As Naus*, e num efeito de (foto)montagem, ergue-se o novo perfil do vice-rei da Índia, mediante a adoção das legendas estereotipadas das publicações do *jet set*: «As revistas do quiosque exibiam debaixo do título O Golfe É A Minha Única Paixão, entrevistas em exclusivo com Afonso de Albuquerque, sentado à lareira, de doberman aos pés, na sua vivenda do Estoril» (N, 123).

Sejam os «pedaços do vinho Sandeman e do dentífrico Binaca [que] emergiam dos telhados» (FA, 16), seja a «bola azul do Creme Nívea» (N, 64), que comparece no areal em *As Naus*, seja «o anúncio da companhia de seguros a pulsar alternadamente a temperatura e a hora» (MI, 317), as paisagens ficcionais encontram-se saturadas de referências publicitárias, que tendem a criar um apontamento de inesperado e a insinuar algum tipo de incongruência ou discrepância. Não há dúvida de que a escrita antuniana joga com um vasto repertório de discursos publicitários, que habitualmente desaloja do seu contexto, para deles extrair significativos efeitos humorísticos, claramente dependentes do reconhecimento daquelas referências por parte do leitor.

O discurso publicitário encontra-se associado a rituais de comportamento e a modelos de previsibilidade. Caracteriza-se pela sua formulação predominantemente imagética, pela linguagem apelativa, aliciante, pelo poder de contaminação, gravando-se na memória, através da repetição. No fundo, como nenhum outro meio, a publicidade desenvolveu uma poderosa capacidade de espetacularizar a sua mensagem.

O modo como as imagens publicitárias atravessam o seu suporte e se instalam na rotina do dia-a-dia pode ser comprovado nesta inusitada passagem de *Fado Alexandrino*, que parodia um anúncio a after-shave, com um «caubói hercúleo, montado a cavalo, no rótulo» (*FA*, 280):

instalou-se ao volante, abriu o fecho do lado da Inês, sentiu uma coisa dura, cilíndrica e metálica na palma, abriu a mão e um caubói viril subiu-lhe a galopar da pele, um ténue odorzinho masculino espalhou-se no Fiat e viu que trouxera consigo, sem se dar conta, a tampa cor de prata do frasco de loção (*FA*, 281).

Operando a transfiguração inesperada do quotidiano, à luz das imagens disseminadas pelos anúncios comerciais, a linguagem move-se entre o real e o imaginário, caminhando para um ponto de indecidibilidade. Esse poder de contaminação fica, de igual modo, evidenciado no caricato excerto de *O Manual dos Inquisidores* que seguidamente se transcreve, embora aqui se explorem outros efeitos humorísticos. Por um lado, Francisco, figura de poder, mostra-se impotente face à ação de um *slogan*, ou seja, de uma frase que se repete, se aceita e se reproduz maquinalmente. Por outro lado, essa tirada publicitária cobre de ridículo toda a ação política do ministro – veiculada pela acumulação – ao mesmo tempo que denuncia, obliquamente, a própria máquina propagandística do Estado Novo:

(um pedaço de adesivo que se colava aos dedos, se colava a tudo como uma música que a gente sacode para tirar da ideia e não consegue, cheguei a andar um ano inteiro, desesperado, a cantar em voz alta um anúncio de café no Conselho de Ministros, na Assembleia, na União Nacional, nas recepções ao corpo diplomático, na visita do Papa, as pessoas a discursarem sobre política, a guerra em África, as províncias ultramarinas, a crise estudantil, a triste mas indeclinável necessidade da censura, as pessoas a perguntarem-me o que achava e o que não achava, eu a aproximar-me do microfone, a aclarar a voz, a levar a mão ao peito e a desafinar para uma plateia estupefacta Diga bom dia com Mokambo) (*MI*, 354).

Também em *A Morte de Carlos Gardel* – um romance com especial vocação para a incorporação de outras linguagens⁴⁸⁶ – dona Silvina entra num restaurante e fixa-se numa

⁴⁸⁶ Atente-se nestes expressivos exemplos: «a lavandaria avisou num cartão impresso Não nos responsabilizamos por manchas indeléveis» (p. 83); «o meu pai numa moldura com as palavras Sempre Querido a presidir numa mesinha» (p. 103); «escrevia com spray no passeio A Margarida É Fufa (p. 153); «um telefone com o letreiro Não funciona (p. 165); «um letreiro passava na parede, Parabéns A Arnaldo Da Conceição Lopes Que Completa Hoje Cinquenta e Quatro Divertidas Primaveras (p. 176).

vulgar inscrição deste tipo de estabelecimentos comerciais. O bloqueio da personagem é sugerido através da repetição e a linguagem assume uma dimensão quase experimental:

fiquei a soletrar vezes sem fim um letreiro que rezava Todas a bebidas expostas são para consumo no estabelecimento, Todas a bebidas expostas são para consumo no estabelecimento, Todas a bebidas expostas são para consumo no estabelecimento, mastigava a repetir, como quando uma música se nos pega ao ouvido e não sai, Todas a bebidas expostas são para consumo no estabelecimento [...] (morrer é quando todas as bebidas os olhos são para consumo se transformam no estabelecimento em pálpebras) (MCG, 58) ⁴⁸⁷.

Que a publicidade encontra no humor um suporte privilegiado para chegar mais eficazmente aos consumidores é uma realidade indesmentível. Em Lobo Antunes, as imagens e os registos publicitários não representam elementos avulsos, enxertados na escrita, mas antes configuram um elemento genético da sua mundividência. Senão, vejamos: paralelamente ao perfil consagrado de um escritor, tantas vezes apontado como candidato ao Prémio Nobel da Literatura, um outro se desenha, em traços caricaturais, emergindo sobretudo a partir da cronística. Nos autorretratos aí plasmados, Lobo Antunes faz prova do seu humor e auto-ironia, ao traçar a caracterização do seu ofício de escrita, a partir da linguagem publicitária, como acontece n' «A Feira do Livro», onde dá autógrafos,

um pouco com a sensação de vender bijuterias marroquinas nos túneis do Metropolitano do Marquês ou fatos de treino fosforescentes na Feira do Relógio, que os leitores folheiam, compram, me estendem para o selo branco, e eu em lugar de lhes explicar obsequioso e seguro que os livros não desbotam nem encolhem na máquina limito-me por falta de vocação cigana a pôr a etiqueta lá dentro
(Deus sabe o que me apetece às vezes assinar Hermès ou Valentino)
e a devolvê-los com o sorriso lojista de quem garante qualidade e boa malha (LC, 39-40).

Nos romances, esta linguagem é passível de ser detetada desde as primeiras obras⁴⁸⁸, até aos romances mais recentes como *Caminho como uma Casa em Chamas* em que, metaficcionalmente, vamos descobrir a silhueta do autor, também no contexto de uma imagem publicitária: «o cartão que dizia Antunes & Lobo Todos os Trabalhos de Canalização deslocamo-nos Ao Seu Domicílio A Preços Módicos» (CC, 89).

Empregue, fundamentalmente, ao sabor do riso, o discurso publicitário reconhece-se no eco de certas fórmulas consagradas, na exploração do seu poder de contágio, no (des)velar

⁴⁸⁷ FA, 384: «muita cerveja comemorativa, disse o soldado, um cartaz a anunciar As Bebidas Expostas Destinam-Se Ao Consumo da Casa».

⁴⁸⁸ Atente-se nesta referência de *Os Cus de Judas*: «o capitão, em quem morava o espírito Modas & Bordados de uma dona de casa minuciosa» (p. 114).

de um carácter de artifício e de contrafação.

CONCLUSÕES

De pleno direito, António Lobo Antunes pode ser considerado um «clássico da modernidade»⁴⁸⁹. A sua força criativa espelha-se singularmente, a cada novo livro, e resplandece no conjunto da obra, que vem cumprindo o propósito, firmemente enunciado, de «transformar a arte do romance»⁴⁹⁰.

Num estudo crítico recente como *António Lobo Antunes: As Formas Mudadas* (2016), Norberto do Vale Cardoso aproxima a obra antuniana das *Metamorfoses* de Ovídio e torna patente o diálogo com as fontes clássicas⁴⁹¹. Um diálogo, aliás, que uma obra como *Da Natureza dos Deuses* (2015), que retoma o título homónimo de Cícero, *De Natura Deorum* (45 a. C.), sinaliza de forma inequívoca. Ainda que por meio de «formas desviadas e desviantes de representação»⁴⁹², será da natureza do romance post-modernista beber em fontes diversas, também clássicas.

António Lobo Antunes não escreve comédias ou romances cómicos. Só talvez romances inclassificáveis. Mas no universo ficcional deste autor, particularmente apto à dissolução de categorias, trágico e cómico convivem (des)armonicamente. Trata-se de duas dimensões unidas em divórcio, manifestamente desproporcionadas, mas que contaminam, num fluxo incessante, os sentidos da obra.

Dessa forma, o presente estudo teve como principal objetivo analisar os mecanismos por que se efetiva o cómico, na ficção antuniana. Tendo como suporte um conjunto de cinco romances – *Fado Alexandrino* (1983), *As Naus* (1988), *Tratado das Paixões da Alma* (1990), *A Morte de Carlos Gardel* (1994) e *O Manual dos Inquisidores* (1996) – e desdobrando a análise em três níveis diferenciados mas profundamente entrecruzados – arquitetura narrativa, temas e motivos, linguagem e estilo – pretendeu-se projetar uma leitura orgânica do cómico, que possa vir a ser posta ao serviço de qualquer obra deste autor.

Atualmente assumido como foco de interesse por várias áreas disciplinares, o estudo do cómico foi negligenciado por longos séculos. Não detendo uma propriedade que lhe seja exclusiva e constituindo o riso o seu único critério consensualmente validado, o cómico

⁴⁸⁹ Maria Alzira Seixo, Graça Abreu, Eunice Cabral, Agripina Carriço Vieira, *Memória Descritiva: da Fixação do Texto para a Edição Ne Varietur da Obra de António Lobo Antunes*, Lisboa, D. Quixote, 2010, p. 171.

⁴⁹⁰ María Luisa Blanco, *Conversas com António Lobo Antunes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002, p. 125.

⁴⁹¹ Norberto do Vale Cardoso, *António Lobo Antunes: As Formas Mudadas*, Lisboa, Texto Editores, 2016.

⁴⁹² Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo – Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*, ed. cit., p. 19.

apresenta dificuldades que os estudiosos do tema reportam sistematicamente. Organismo vivo, mistura-se incessantemente com outras formas e faz do inesperado um imperativo de sobrevivência; cada elemento que acolhe e parece integrar, é forçosamente seguido de uma implosão. E assim evolui, surpreendendo, em cada época, toda a sociedade que se condena à rigidez, à convenção, à máscara, ou seja, que adquire feição mecânica, como já Henri Bergson formulara nessa obra de referência, *O Riso. Ensaio sobre o Significado do Cómico*.

Detendo-nos nos discursos críticos sobre o tema, tornou-se patente que neles intervêm frequentemente as noções de oposição, contraste, desajuste, desacordo, choque e, muito sintomaticamente, jogo. Por conseguinte, torna-se mais claro que o cómico, na apreensão dos contrastes do mundo, atua por meio de um princípio antinómico, podendo mobilizar, em simultâneo, várias esferas de dualidades. Intitulado «O cómico: sob o signo de Jano», o capítulo inicial desenvolveu-se na perspetiva desta dupla face do fenómeno, afinal, o seu traço mais consistente.

Uma aproximação às origens da comédia, através das peças conservadas de Aristófanes, além dos estádios de evolução do próprio género, permitiu perceber mais claramente que elementos concorrem para esse impulso dual. Dioniso, deus híbrido e ambíguo por excelência, presidia, sintomaticamente, a estas representações. Constituída com base num *agôn*, em que duas posições contrárias se debatem, a Comédia Antiga evidencia claramente de que modo o binarismo é estruturante e apoiado por vários outros elementos, a exemplo da alternância entre personagens e coro. Sobretudo através da parábase, uma das suas cinco partes constituintes onde, protocolarmente, o coro retira a máscara e fala ao público em nome do poeta, quebrando a ilusão cénica, projeta-se uma tensão intermitente entre os dois mundos – o do espetáculo e o do real –, alimentada por outros comentários que implicam a assistência, fazendo prova do seu carácter metateatral. Por outro lado, a ubiquidade da paródia no desenvolvimento da comédia conformou-a, em certa medida, como uma paratragédia, o que diz muito acerca da proximidade – e ainda mais da tensão – entre os dois géneros.

No século V a. C., no palco de Dioniso, Aristófanes traçou um retrato crítico da Atenas do seu tempo. Mas nas suas comédias ficou também gravado o perfil do próprio comediógrafo que, na «busca permanente de maturidade e perfeição, a par da noção clara das dificuldades da arte cômica»⁴⁹³, não deixa de evidenciar uma semelhança de contornos com essa escrita insatisfeita e obsessiva de António Lobo Antunes, amplamente documentada em crónicas e

⁴⁹³ Maria de Fátima Sousa e Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, ed. cit., p. 413.

entrevistas.

O cômico instaura uma desordem. Nessa medida, afirma-se pela descontinuidade e exponencia a dispersão. Funde elementos heteróclitos, privilegia o excesso, interage com o inaceitável e, assim, pode exprimir-se pela fantasia ou pelo absurdo. Explora circunstâncias desagradáveis sem, contudo, extrair consequências. O seu *ethos* dessacralizador orienta-o num sentido descendente, que conduz ao rebaixamento. Repetição, inversão e interferência de séries, processos já identificados por Bergson mas que preservam inegável valor hermenêutico, constituem os seus processos mais atuantes.

Face à complexidade e à amplitude do espectro do cômico na ficção de António Lobo Antunes, e de modo a estabilizar, também, uma terminologia operativa, procurámos caracterizar os distintos modos de expressão do cômico como o grotesco, o burlesco, o irónico, o humorístico, o satírico e o paródico, colocando a tónica na dualidade que, igualmente, os estrutura.

O jogo obedece a um princípio que conjuga regras preestabelecidas com o puro aleatório. Daí emerge um poderoso campo de forças, suscetível de instabilizar todos os elementos que possam ser colocados sob a sua influência. O seu funcionamento acaba por evidenciar a proximidade com a dinâmica do cômico, cuja determinante lúdica é amplamente reconhecida.

Contemplada também no âmbito da arte poética antuniana mas emergindo, sobretudo, a partir da tessitura narrativa para sinalizar uma lógica de insuspeitadas e precárias permutas que despoletam o riso, assumimos, na análise dos romances em estudo, a imagem do jogo como aquela que comanda o sentido das realizações do cômico, no segundo capítulo deste estudo. Deslocar, implicando o movimento de um ponto de partida – que fixa uma expectativa inicial – para um ponto de chegada, que resulta inesperado, traduz o impulso fundamental de uma obra como a de António Lobo Antunes, que assim institui, também, o distanciamento necessário a uma conformação espetacular dos romances.

Ao percorrer o xadrez narrativo de cada obra em estudo, foi possível detetar as dicotomias estruturantes e latentes e, conseqüentemente, aferir dos modos de expressão e dos mecanismos do cômico, do ponto de vista da sua arquitetura. A propósito de *Fado Alexandrino*, dominado pelos elementos do repertório grotesco (conversa de mesa, embriaguez, obscenidade, sexualidade e calão) destacámos a construção polifónica, enquanto jogo de vozes e mecanismo responsável por gerar dissonâncias e expor contradições que abrem caminho ao riso. Se já Aristófanes mostrara grande ousadia na apresentação dos seus enredos, *As Naus*, na sua carnavalização da História ou dessacralização da mitologia lusa,

desenvolvem desde o seu início uma interferência das séries passado-presente e assumem o desígnio paródico, como vetor estruturante, conformando-se como uma «antiepopéia». Em *Tratado das Paixões da Alma*, uma sintaxe cinematográfica revolve os caminhos da intriga, cria hiatos e associações arbitrárias, fazendo pouco caso da “ordem natural das coisas”, e projeta-se ainda espetacularmente como um filme de «polícias e caubóis»; prevalece, pois, uma estética da indecidibilidade, para que concorre igualmente o próprio jogo metaficcional, denunciado pela (con) fusão onomástica entre um dos protagonistas, António Antunes, e o próprio autor. Com uma expressão maximizada, em relação aos anteriores romances, em *A Morte de Carlos Gardel*, o quotidiano e o trivial saltam para primeiro plano. O perfil apagado do típico herói antuniano, alvo de chacota generalizada, cria um vazio que, através da lateralidade, vem a ser preenchido pela emergência de personagens secundárias, por vezes até marginais, que brindam o leitor com pormenores banais do seu próprio quotidiano e fazem gorar as expectativas de progressão da intriga. Em *O Manual dos Inquisidores*, a repetição assume-se como uma linguagem própria, que comanda o ritmo da narração. Duplos, ecos, estribilhos são elementos genéticos internos da ordem da repetição e que tendem a potenciar o riso.

Sobre tabuleiros narrativos tão peculiares, que fazem alastrar vetores de desordem, movem-se determinadas peças-chave de proporções (in)humanas – anões, gigantes e disformes – que, numa demonstração pródiga das fórmulas da física grotesca, detêm um perfil funcional especialmente apto ao desenvolvimento do cómico.

Sob esta natural diversidade de coordenadas, em todos os romances se torna possível assistir a uma (tragi)comédia de costumes, em que, entre lágrimas e risos, um Portugal em escala menor é satiricamente retratado. Correspondendo a um impulso, já presente na Comédia Antiga, a ficção antuniana joga com o coletivo e o individual, o geral e o particular, transferindo a magnitude da aventura imperial portuguesa para a escala do pequeno espaço doméstico. O dispositivo de substituições acionando o cómico confirma-se preponderante: o Mar, símbolo maior da Expansão, encontra-se confinado a «litografias marítimas»; o destaque dado ao subúrbio evoca, por ausência, a antiga e pujante capital do império; o prolífico *kitsch* antuniano, com as suas reproduções baratas e miniaturais, denuncia um espaço que perdeu dimensão e se acha marcado, agora, pela estreiteza de horizontes; nas pastelarias, microcosmos que dominam a paisagem, ancoram projetos e tomam-se chás de limão, para combater os sintomas remanescentes de uma “febre do império”; o divórcio exhibe o falhanço da aventura matrimonial, qual desagregação de um projeto coletivo; o porteiro, verdadeira

personagem-tipo, com linhagem cômica no escravo-porteiro da Comédia Antiga, permite o acesso a uma grosseira crónica da vida privada, bem distanciada dos anais da História.

Excessivas, dessacralizadoras, ignorando limites, transpondo fronteiras, as obras cômicas ou que admitem o cômico com um dos seus modos de realização mostram-nos que rigorosamente tudo é suscetível de ser convertido em objeto do riso. Existem, não obstante, certos temas e motivos que, glosados ao longo dos tempos, transportam consigo todo um lastro de modulações timbradas pelo riso. Partindo de uma incursão por obras clássicas e através de remissões pontuais para obras de outros autores (Brecht, Gil Vicente, Rabelais, Swift, Voltaire), avançámos, num terceiro capítulo deste estudo, intitulado “O riso inextinguível”, no sentido de detetar o lastro intemporal de alguns temas e motivos de tradição clássica no peculiar registo cômico antuniano.

A Justiça, apesar de enquadrar interesses vitais da sociedade e do indivíduo, dá provas sistemáticas, ao longo dos tempos, de um funcionamento desregulado. Sustentando uma disputa entre partes, movendo-se com dificuldade entre a lei e o arbítrio, a estátua de Témis torna-se no símbolo de uma sorte incerta, em equilíbrio precário. Simultaneamente, a solenidade e presença de um público, associados ao ritual da justiça – o julgamento – criam a perceção de um quadro cénico, particularmente apto à sua expressão enquanto absurdo.

Expor satiricamente os termos contraditórios da Justiça é uma tarefa que o cômico assume com prontidão, mobilizando, preferencialmente, sátira, paródia e caricatura e que Aristófanos, à distância de mais de vinte e cinco séculos, executou magistralmente. Numa comédia como *Vespas*, o comediógrafo denunciou o funcionamento viciado das instituições democráticas da Atenas do século V a. C., em particular dos tribunais, e engendrou um hilariante tribunal doméstico, com um julgamento à porta fechada.

Na ficção de António Lobo Antunes, a paródia judicial lança, desde logo, raízes na própria conceção dos romances como um processo de inquérito. Nela se funda a possibilidade de aproximar a polifonia de um processo de acareação judicial, pelo confronto de versões de um mesmo acontecimento e que delega no leitor, em última instância, a difícil tarefa de julgar. Mas são ainda muito expressivas as variantes cômicas do tema, desde o julgamento histórico de D. Manoel, com sede no surrealista tribunal de polícia de *As Naus*; ao julgamento sumário do oficial de transmissões, cuja pena máxima fica ditada num grotesco tribunal marcial; ao julgamento de praça pública, exemplificado em *Manual dos Inquisidores*, e reflexo das reviravoltas da situação política de um país, onde os papéis de executores e foragidos da justiça, conheceram uma brusca inversão.

Na Comédia Antiga, os coros animais configuram um dos seus elementos mais

remotos e dotados de maior potencial espetacular. Os romances de António Lobo Antunes, por seu turno, exibem um prolífico bestiário, do qual procurámos destacar um “coro” de aves escarninhas, que sobrevoa tenazmente as linhas desta ficção.

Também presente na produção trágica, o motivo das aves alimenta uma tensão primordial, entre o desejo de evasão e uma condição rasteira. Com a comédia *Aves*, Aristófanes cria a cidade das aves, Nefelocucolândia, topónimo que a denuncia como estando assente na inconsistência e na loucura, e que dois atenienses, desgostosos, procuram alcançar, de modo a escapar a uma Atenas cheia de vícios, mas de que aquela constituirá, apesar de todas as distâncias, uma réplica caricatural.

Tal como Aristófanes, também António Lobo Antunes assume as aves como um motivo literário maior, explorando-o em todas as suas latitudes significativas e simbólicas. A «mania da passarada» (*Av.*, 1280), já presente em *Aves*, reconhece-se na ficção antuniana enquanto «delírio com pássaros» (*FA*, 507), sinalizando uma forma de desacordo com o quotidiano. Numa atmosfera constante de troça, sobressai a malícia de certas aves (in)animadas, assumindo a forma de papagaios trocistas ou de aves mecânicas, como cucos de relógio, que fazem disparar todo um circuito cómico. Mas, na ficção antuniana, este motivo recupera ainda a estrutura actancial da fábula, género para que a Comédia Antiga remete com frequência, para vir a culminar na representação grotesca dos “passarinhos no pão”.

Muitos são os estudiosos que sublinham a relação estreita entre morte e riso, e que consagradas obras literárias vêm sustentando. Na ficção antuniana, a morte está sempre – demasiadamente – presente. Tal como a Justiça, também ela tem os seus cerimoniais próprios, consubstanciados nas práticas fúnebres, que sustentam o espetáculo da dor. Nesse contexto, o cómico antuniano atua sobretudo através de dois dispositivos: a redução desses cerimoniais à pura exterioridade circunstancial e a migração de sentido do estado mórbido para os vivos.

O exame das representações da morte, sobretudo pelos seus contornos grotescos e de humor negro, orientou a abordagem hermenêutica para o *Satyricon*, de Petrónio. Nessa obra, cujo título projeta uma ambiguidade indissolúvel, dirigimos particularmente o foco de análise para o “Festim de Trimalquião”, episódio dominado pela hiperbólica figura do seu anfitrião e em que uma faustosa refeição vem a ser percebida como um banquete fúnebre. Aí encontramos, igualmente, suporte para várias outras dimensões de análise desenvolvidas.

Causa de morte mais frequente nos romances antunianos, a trombose torna-se correlata da paralisação que assiste a todo um cenário humano embora apresente outras repercussões: o ritmo da ação lentifica, a progressão da ação tende à coagulação, sobejam “tempos mortos”.

A personagem da viúva-negra, cenários tétricos como cemitérios onde se glosa parodicamente o “Descanse em paz”, histórias tendentes ao fantástico e representações antropofágicas constituem as modulações mais significativas, por que se glosa, com inevitáveis contornos de humor negro, o tema da morte.

Nos romances de António Lobo Antunes, o riso eclode, ainda, através da sua linguagem e estilo, como procurámos evidenciar no quarto e último capítulo deste estudo. Aproximando, no caudal da sua escrita, dimensões muito díspares, a escrita antuniana sustenta tensões pendulares que favorecem as perceções duais e que trazem ao de cima o humor, como uma componente subordinante da sua mundividência.

Uma notável capacidade de gerar imagens será a característica que melhor caracteriza a linguagem e estilo antunianos. Mas também o fluxo sintático, sempre muito próximo da acumulação. Estes dois elementos, suscetíveis de instaurar disrupção e descontinuidade, destacavam-se já na Comédia Antiga. Michael Silk aponta mesmo a acumulação como o veículo mais apto à expressão de uma visão cómica do mundo, já que transmite sequências, ao invés de estabelecer consequências.

O humor antuniano desenvolve uma tensão constante entre movimento e fixidez mediante um composto linguístico instável e que favorece colisões intermitentes de elementos inconciliáveis. Através de deslocamentos semânticos, força ainda os limites da linguagem executando um trabalho estilístico de inegável ineditismo e que abre caminho ao riso.

Mas também se mostra amplamente capaz de recriar a ambiência caótica de uma feira, associando-lhe uma forte componente de espetacularidade, através de uma linguagem de praça pública. As sugestões de movimento trepidante ou efervescente que consegue imprimir através de alguns operadores linguísticos, a vivacidade do registo oral (com insultos, ameaças, imprecações, grosserias associados a verbos que exprimem amplificação), as hibridações imagéticas e as desagradáveis perceções sinestésicas invadem constantemente as páginas dos romances.

A linguagem antuniana apresenta uma natural propensão para o excesso, apta a desenhar a caricatura ou a atuar como mola hiperbólica. O efeito geral destas manipulações expressivas converge para o desenvolvimento de uma atmosfera de catástrofe ou de desastre natural iminente, apoiada, no plano estilístico, por uma imagística dos fenómenos naturais ou meteorológicos.

Se já a Comédia Antiga não hesitava em parodiar a linguagem fortemente ambígua dos oráculos, também a ficção antuniana inscreve, com claros intentos irónicos e humorísticos, a linguagem da adivinhação e dos horóscopos. Impregnados de um tom propagandístico, os

registos da publicidade e da gíria da imprensa, a que se encontra associada uma poderosa capacidade de espetacularização da mensagem, têm ampla representatividade no cómico antuniano.

Sinalizando um espaço de conflito com um passado monolítico, o cómico não representa uma superfície anódina mas antes reveste uma profundidade (in)sondável. Como um riso inextinguível, a força intemporal de alguns recursos da tradição cômica greco-latina e o humor irreverente de um original escritor post-modernista conjugam-se, na ficção antuniana, para trazer ao de cima a incongruência sempre renovada do real. No cómico antuniano, o riso instala-se nos intervalos, pulveriza toda e qualquer ancoragem da verdade, para instaurar a possibilidade; opera a substituição do unísono pelo dissonante; e estrutura-se com base numa tensão permanente, um jogo restrito que permite, mesmo se só momentaneamente, a abstração da dimensão trágica da existência humana.

BIBLIOGRAFIA

1. Ativa

- ANTUNES, António Lobo, *Memória de Elefante* (ed. *ne varietur* comemorativa dos 30 anos da 1.ª edição), Lisboa, Dom Quixote, 2009 [1979].
- _____, *Os Cus de Judas*, 25.ª ed./ 1.ª ed. *ne varietur*, Lisboa, Dom Quixote, 2004 [1979].
- _____, *Conhecimento do Inferno*, (14.ª ed./ 1.ª ed. *ne varietur*), Lisboa, Dom Quixote, 2004 [1980].
- _____, *Explicação dos Pássaros* (11.ª ed./ 1.ª ed. *ne varietur*), Lisboa, Dom Quixote, 2004 [1981].
- _____, *Fado Alexandrino* (11.ª ed./ 1.ª ed. *ne varietur*), Lisboa, Dom Quixote, 2007 [1983].
- _____, *Auto dos Danados* (18.ª ed./ 1.ª ed. *ne varietur*), Lisboa, Dom Quixote, 2005 [1985].
- _____, *As Naus* (6.ª ed./ 1.ª ed. *ne varietur*), Lisboa, Dom Quixote, 2006 [1988].
- _____, *Tratado das Paixões da Alma* (10.ª ed./ 1.ª ed. *ne varietur*), Lisboa, Dom Quixote, 2005 [1990].
- _____, *A Morte de Carlos Gardel*, (4.ª ed./ 1.ª ed. *ne varietur*), Lisboa, Dom Quixote, 2008 [1994].
- _____, *O Manual dos Inquisidores*, (4.ª ed./ 1.ª ed. *ne varietur*), Lisboa, Dom Quixote, 2005 [1996].
- _____, *Deste Viver Aqui Neste Papel Descrito – Cartas da Guerra*, Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes (org.), Dom Quixote, 2005.
- _____, *Livro de Crónicas* (6.ª ed./ 1.ª ed. *ne varietur*), Lisboa, Dom Quixote, 2006 [1998].
- _____, *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, (ed. *ne varietur*), Lisboa, Dom Quixote, 2008 [2000].
- _____, *Segundo Livro de Crónicas* (2.ª ed./ 1.ª ed. *ne varietur*), Lisboa, Dom Quixote, 2007 [1998].
- _____, *Terceiro Livro de Crónicas* (1.ª ed. *ne varietur*), Lisboa, Dom Quixote, 2006.
- _____, *Caminho como uma Casa em Chamas* (1.ª ed. *ne varietur*), Lisboa, Dom Quixote, 2014.
- _____, *Da Natureza dos Deuses*, (1.ª ed. *ne varietur*), Lisboa, Dom Quixote, 2015.
- _____, “As alegrias do matrimónio”, in *Visão*, 16 de junho de 2016, p. 7 (crónica não reunida)

- em volume).
- _____, “O Novo Livro”, in *Visão*, 26 de outubro de 2017, n.º 1286, p. 7 (crónica não reunida em volume).
- ARISTÓFANES, *Comédias*, introdução geral de Maria de Fátima Sousa e Silva, introdução, tradução do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva e Custódio Magueijo, vol. I, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/ Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006.
- _____, *Comédias*, introdução, tradução do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva e Carlos Martins de Jesus, vol. II, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/ Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2010.
- _____, *Rãs*, tradução do grego, introdução e comentário de Maria de Fátima Sousa e Silva, Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume Editora, 2014.
- BRAGA, Jorge de Sousa, *O Poeta Nu*, Maia, Assírio & Alvim, 2014.
- CAMÕES, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Editorial do Ministério da Educação, 1989.
- GARRETT, Almeida, *Viagens na Minha Terra*, edição crítica de Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2010.
- LUÍS, Agustina Bessa, *Crónica do Cruzado Osb*, Lisboa, Guimarães & C.^a Editora, 1976.
- O’NEILL, Alexandre, *Poesias Completas*, introdução de Miguel Tamen, Assírio & Alvim, 2012.
- PETRÓNIO, *Satyricon*, versão portuguesa de Delfim Leão, Lisboa, Livros Cotovia, 2005.
- QUEIRÓS, Eça de, *Os Maias*, fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura Lisboa, Livros do Brasil.
- _____, *Correspondência*, leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, 1.º vol., Maia, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- VICENTE, Gil, *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, (vols. I e II.), introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa, Imprensa-Nacional Casa da Moeda, 1983.
- VOLTAIRE, *Cândido ou o Optimismo*, tradução de Maria Archer, revisto e anotado por Delfim de Brito, Lisboa, Guimarães Editores, 2005.

2. Passiva

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

_____, Ana Paula, *As Mulheres na Ficção de António Lobo Antunes: (In)Variantes do Feminino*, Alfragide, Texto Editores, 2012.

_____, (ed.) *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa (1980-2010): Cada um Voa como Quer*, Coimbra, Almedina, 2011.

_____, «A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes», in Felipe Cammaert (org.), *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*, Lisboa, Texto Editores, 2011.

_____, (ed.) *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra, Almedina, 2008, p.64.

BERNARDES, Joana Duarte, «História e Memória na Ficção Post-modernista Portuguesa. *Os Cus de Judas e As Naus*, de António Lobo Antunes», in *Labirintos*. Revista Electrónica do Núcleo de Estudos Portugueses, 4, 2008.

BILANGE, Elisabeth, *O Áspero Humor de Lobo Antunes*, Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____, «Lobo Antunes e Goya: o Grotesco e a Ironia em Perspectiva», in Cabral, Eunice; Jorge, Carlos J. F. e Zurbach, Christine (orgs.), *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora, Lisboa, Dom Quixote, 2003.

BLANCO, María Luisa, *Conversas com António Lobo Antunes*, tradução de Carlos Aboim de Brito, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

CAMMAERT, Felipe (org.), *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*, Lisboa, Texto Editores, 2011.

_____, «O leitor da memória: o papel do leitor em *O Manual dos Inquisidores*», in Cabral, Eunice; Jorge, Carlos J. F. e Zurbach, Christine (orgs.), *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora, Lisboa, Dom Quixote, 2003.

CARDOSO, Norberto do Vale, *António Lobo Antunes: As Formas Mudadas*, Lisboa, Texto Editores, 2016.

CARVALHO, Susana João, *António Lobo Antunes: A Desordem Natural do Olhar*, Lisboa, Texto Editores, 2014.

- COELHO, Eduardo Prado, “O Mistério das Janelas Aceso [O Manual dos Inquisidores]”, in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa, 1980-2010 - Cada um voa como quer*, Coimbra, Almedina, 2011, pp. 155-158.
- COELHO, Tereza (ed.), *António Lobo Antunes: Fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote, 2004.
- FILIFE, Celso, *O que Faria Eu Se Estivesse no meu Lugar? - 10 conversas de vida com António Lobo Antunes*, Planeta, 2017.
- GHITESCU, Micaela (org. e trad.), *Colóquio António Lobo Antunes na Roménia / Colocviu António Lobo Antunes în România / Colloque António Lobo Antunes en Roumanie*, Bucuresti, Fundatiei Culturale “Memoria”, 2005.
- GIUDICELLI, Michelle, «As Naus d’António Lobo Antunes et la carnavalisation de l’histoire», in *La littérature Portugaise. Regars sur deux fins de siècle (XIXe-XXe)*, Bordeaux, Mayson des Pays Ibériques, 1996.
- GUERREIRO, António, «Crónica da Vida Vulgar [A Morte de Carlos Gardel]», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa, 1980-2010 - Cada um voa como quer*, Coimbra, Almedina, 2011, pp. 141-144.
- _____, António, «“Matéria de romance” [O Manual dos Inquisidores]», in Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa, 1980-2010 - Cada um voa como quer*, Coimbra, Almedina, 2011, pp.149-153.
- LAGO, Maria Paula, «Modernidade e Evolução da Tragédia em António Lobo Antunes», in Eunice Cabral, Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach (org.), *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2003.
- LEPECKY, Lúcia, «Os vivos velam os mortos [,] os mortos velam os vivos [As Naus]», Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa, 1980-2010 - Cada um voa como quer*, Coimbra, Almedina, 2011, pp. 91-94.
- LOURENÇO, Eduardo, «Divagação em Torno de António Lobo Antunes», in Eunice Cabral, Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach (org.), *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2003.
- MELO, João de, «Fado Alexandrino, de António Lobo Antunes», in *Colóquio/Letras*, n.º 82, Nov. 1984, pp. 104-106.
- MENDONÇA, Fernando, «Recensão Crítica a ‘Tratado das Paixões da Alma’, in *Colóquio/Letras*, n.º 125/126, Jul. 1992, p. 296-297.
- PIRES, José Cardoso, «Saber Fintar o Real», in Ana Paula Arnaut, *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa Como Quer*, Coimbra, Almedina,

- 2011, pp. 111-113.
- RAMOS, Ana Margarida, «A ficção de uma viagem de regresso à pátria. Um olhar sobre ‘As Naus’ de António Lobo Antunes», in *Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, 18, pp.7-18.
- SEIXO, Maria Alzira, *As Flores do Inferno e Jardins Suspensos (Vol. II de Os Romances de António Lobo Antunes)*, Lisboa, D. Quixote, 2010.
- _____, ABREU, Graça, CABRAL, Eunice, VIEIRA, Agripina Carriço, *Memória Descritiva: da Fixação do Texto para a Edição Ne Varietur da Obra de António Lobo Antunes*, Lisboa, D. Quixote, 2010.
- _____, «As várias vozes da escrita», in Ana Paula Arnaut, *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa Como Quer*, Coimbra, Almedina, 2011, pp. 159-163.
- _____, Maria Alzira; ABREU, Graça; CABRAL, Eunice; AFONSO, Maria Fernanda; SOUSA, Sérgio Guimarães de; VIEIRA, Agripina Carriço, *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes (volumes I e II)*, dir. Maria Alzira Seixo, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.
- _____, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.
- SILVA, João Céu e, *Uma Longa Viagem com António Lobo Antunes*, Porto, Porto Editora, 2009.
- SOUSA, Sérgio Guimarães, *Quem Sou Eu? Ensaios sobre António Lobo Antunes*, Lisboa, Texto Editores, 2015.

3. Teórica

- ALLEMANN, Beda, «De l’ironie en tant que principe littéraire», in *Poétique*, n.º 36, Novembre 1978.
- ANTUNES, António Lobo e SAMPAIO, Daniel, «“Alice no País das Maravilhas” ou a esquizofrenia esconjurada», in *Análise Psicológica*, Lisboa, vol. 1, n.º 3, Abril/1978, pp. 21-32.
- ALVES, Manuel dos Santos, «Circum-navegando Os Maias», in *Eça e Os Maias*, Porto, Edições Asa, 1990.
- ARISTÓTELES, *Poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Maia, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

- ARNAUT, Ana Paula, «O todo e a(s) parte(s): o prazer do fragmento», in *Forma Breve/Revista Literária*, nº 4 (O fragmento), Universidade de Aveiro, 2006, pp. 217-228.
- _____, «Novos Rumos na Ficção de José Saramago: Os Romances *Fábula (As Intermittências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim)*», separata de Ana Beatriz Demarchi Barel (org.) – *Os Nacionalismos na Literatura do Século XX: os Indivíduos em Face da Nações*, Coimbra, Minerva, 2010.
- _____, «Em Trânsito: Do Romance ao Romance?», in Francisco de Oliveira, Paolo Fedeli e Delfim Leão (coord.), *O Romance Antigo. Origens de um género Literário*, Coimbra, 2005, pp. 269-279.
- _____, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo – Fios de Ariadne, Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, tradução de Julio Forcat e César Conroy, Barcelona, Barral Editores, 1974.
- BARATA, José Oliveira, «Cómico» in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 1, Editorial Verbo, Lisboa/São Paulo, 1995.
- BARTHES, Roland, *O Óbvio e o Obtuso*, Edições 70, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles, *Da Essência do Riso*, tradução e anotações de Filipe Jarro, Almada, Íman Edições, 2001 [1.ª ed., 1855].
- BERGER, Peter, *Risa Redentora – La Dimensión Cómica de la Experiência Humana*, Tradução de Mireia Boffil, Barcelona, Editorial Kairós, 1999.
- BERGSON, Henri, *O Riso. Ensaio sobre o Significado do Cómico*, tradução de Guilherme de Castilho, Lisboa, Guimarães Editores, 1993 [1.ª ed. 1900].
- BERNARDES, José Augusto Cardoso, «O Juiz da Beira e os Sentidos da Sátira Vicentina», in Ana Maria Brito et alii (org.), *Sentido que a Vida Faz – Estudos para Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, 1997.
- _____, *Sátira e Lirismo: Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1996.
- BOUCQUEY, Thierry, *Mirages de la farce: fête des fous, Bruegel et Molière*, 1991.
- CAL, Ernesto Guerra da, *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra, Livraria Almedina, 1981.
- CALINESCU, Matei, *As cinco faces da Modernidade*, Lisboa, Vega, 1999.
- CASTELO BRANCO, Camilo, *A Mulher Fatal (Introdução)*, Mem-Martins, Publicações Europa-América.

- CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de (coord.), *O Jogo no Jogo: Divertimento, Experimentalismo, Problematização do Literário: actas*, I Colóquio de Literaturas Românicas, Departamento de Letras Clássicas e Modernas da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, Lisboa, Roma Editora, 2008.
- DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Tempo - Cinema 2*, vol. II, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006.
- _____, *Diferença e Repetição*, tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado, prefácio de José Gil, Relógio d'Água, 2000.
- DENTITH, Simon, *Parody*, London, Routledge, 2000.
- DESERTO, Jorge, «Inveja e Emulação em Aristófanos», in Belmiro Fernandes Pereira e Jorge Deserto (orgs.), *Symbolon II, Inveja e Emulação*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010, pp. 29-51.
- DUARTE, Adriane da Silva: «*As Aves* é uma comédia sobre o poder das palavras», in Aristófanos, *As Aves*, tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte, edição bilingue, São Paulo, Hucitec, 2000.
- ERMIDA, Isabel, *Humor, Linguagem e Narrativa: Para uma Análise do Discurso Literário Cómico*, Universidade do Minho/ Centro de Estudos Humanísticos, 2003.
- ESTEVES, Elisa Nunes; DIAS, Isabel Barros; REFFÓIOS, Margarida (Coords.), *O Riso – Teorizações, Leituras, Realizações*, Casal da Cambra, Caleidoscópio, 2015.
- EVRRARD, Franck, *L'Humour*, Paris, Hachette, 1996.
- FERREIRA, Nelson, *A Imagética Animal e a Conceção Popular – um Paralelo entre a Literatura Egípcia e a Fábula Esópica*, Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012.
- _____, *Aesópica: a Fábula Esópica e a Tradição Fabular Grega*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.
- FERREIRA, Paulo Sérgio Margarido, *Os Elementos Paródicos no Satyricon de Petrónio e o seu Significado*, Lisboa, Colibri, 2000.
- FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, Lisboa, Edições 70, 2014.
- FREUD, Sigmund, *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente*, Rio de Janeiro, Imago Editora, vol. VIII, 1905.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton /New Jersey, Princeton University Press, 1971.
- GONÇALVES, Albertino, «O delírio da disformidade: o corpo no imaginário grotesco», in

- Comunicação e Sociedade*, vol. 4, Braga, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, 2002, pp. 117-130.
- GOODMAN, Nelson, *Modos de Fazer Mundos*, tradução de António Duarte, Porto, Edições Asa, 1995.
- GOUGH, Julian, «Divine Comedy», in <https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/greek-comedy-modern-literary-novel> [acedido em 23/08/2017].
- GUTWIRTH, Marcel, *Molière ou l'Invention Comique*, Paris, Minard, 1966.
- HOMEM, Amadeu Carvalho, «Riso e Poder. Uma abordagem teórica da caricatura política», in *Revista de História das Ideias*, vol. 28, Coimbra, 2007.
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, prefácio de George Steiner, Lisboa, Edições 70, 2003.
- HUTCHEON, Linda, *Uma Teoria da Paródia – Ensinos das Formas de Arte do Século XX*, Lisboa/Rio de Janeiro, Edições 70, 1989.
- _____, *A Poetics of Post-modernism (History, Theory, Fiction)*, New York-London, Routledge, 1991.
- IEHL, Dominique, *The Grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- ISSACHAROFF, Michael, *Lieux Comiques ou le Temple de Janus – Essai sur le Comique*, Paris, José Corti, 1990.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
- JARDON, Denise, *Du Comique dans le Texte Littéraire*, Bruxelles/Paris, De Boeck-Duculot, 1988.
- KAYSER, Wolfgang, *Lo Grotesco. Su Realización en Literatura y Pintura*, Madrid, Machado Libros, 2010.
- KOMORNICKA, Anna, *Métaphores, Personnifications et Comparaisons dans l'Oeuvre d'Aristophane*, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1964.
- KONSTAN, D., *Greek Comedy and Ideology*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1995.
- LALO, Charles, *Esthétique du Rire*, Paris, Flammarion, 1949.
- LANG, Candace, *Irony/Humour: Critical Paradigms*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1988.
- LEÃO, Delfim, «Poder, sabedoria e finitude no *Satyricon* de Petrónio», in Fábio Cerqueira, Ana Teresa Gonçalves, Edalaura Medeiros & Delfim Leão (orgs.) *Poderes e Saberes no Mundo Antigo: Estudos ibero-latino-americanos*, vol II – dos poderes, Imprensa

- da Universidade de Coimbra, Universidade Federal de Pelotas, Universidade Federal de Goiás, 2013.
- _____, *As Ironias da Fortuna – Sátira e Moralidade no Satyricon de Petrónio*, Lisboa, Edições Colibri, 1998.
- LESKY, Albin, *História da Literatura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- LIDELL, H. G. e SCOTT, R., *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1978.
- LIMA, Isabel Pires de, «O regresso de D. Sebastião: narrativa e mito na narrativa portuguesa contemporânea», in *Literatura de Viagem: Narrativa, História, Mito*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.
- LOPES, Jorge Costa, *Sobre o Riso e o Cómico em Vergílio Ferreira*, Lisboa, Âncora Editora, 2014.
- LOPES, Óscar, «O Sem-sentido em Gil Vicente», in *Ler e Depois*, Porto, Editorial Inova Limitada, 1969.
- LOURENÇO, Frederico, *Fellini-Satyricon (Satyricon)*, in *Federico Fellini*, Cinemateca Portuguesa, 1996.
- LÚCIO, Laborinho, «O Teatro e a Justiça – Entre o palco e o tribunal», in *Teatro do Mundo – Teatro e Justiça – Afinidades Electivas*, Maia, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2009.
- MADEIRA, João, ««Julgar a PIDE, condenar o fascismo»: Tribunal Cívico Humberto Delgado, uma experiência breve (1977-1978)» in PIMENTEL, Irene Flunser e REZOLA, Maria Inácia (coord.) – *Democracia, Ditadura, Memória e Justiça Política*, Lisboa, Tinta da China, 2013, pp. 165-173.
- MARIANO, Maria do Rosário, «Algumas Reflexões sobre o grotesco e variações em B maior: Beckett, Baudelaire, Brueghel, Bosch», in *O Grotesco*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2005, pp. 55-66.
- MARTINS, Ana Isabel Correia, «A seriedade do Humor ao longo dos séculos: uma retórica do poder político ou de um contra-poder?», in *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 17, 2015, pp. 323 - 346.
- MARTINS, José Cândido, *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga, APPACDM Distrital de Braga, 1995.
- MATEUS, Isabel Cristina de Brito Pinto, «Kodakização» e *Despolarização do Real – Para uma Poética do Grotesco na Obra de Fialho de Almeida*, Lisboa, Editorial Caminho, 2008.
- MAUNOURY, Jean-Louis, *O Riso do Sonâmbulo*, Santa Maria da Feira, Teorema, 2001.

- MEDEIROS, Walter de, «Do Desencanto à alegria: o Satyricon de Petrónio e o Satyricon de Fellini», in *HVMANITAS*, Instituto de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, vol. XLIX, 2001.
- MEINDEL, Dieter, «The grotesque: concepts and Illustrations», in *O Grotesco*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2005, pp. 7-21.
- _____, *American Fiction and The Metaphysics of the Grotesque*, Columbia, University Missouri Press, 1996.
- MERCHANT, Moelwyn, *Comedy*, Great Britain, Methuen & Co Ltd, 1975.
- MINOIS, Georges, *História do Riso e do Escárnio*, Santa Maria da Feira, Teorema, 2007.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva, «Burlesco», in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1995.
- MORGADO, Paulo, *O Riso em Bergson – Mecanismos do Cómico*, Lisboa, Verbo, 2011.
- MORIN, Edgar, *O Homem e a Morte*, Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1988.
- MOURÃO, Luís, *Um Romance de Impoder. A Paragem da História na Ficção Portuguesa Contemporânea*, Braga-Coimbra, Angelus Novus, 1996.
- _____, «Algumas imagens de Portugal na ficção do pós-25 de Abril», in Clara Rocha, Helena Carvalhão Buescu e Rosa Maria Goulart (org.), *Literatura e Cidadania no Século XX - Ensaios*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2011.
- NASCIMENTO, Aires A., «O Riso do Homem Medieval», in Elisa Nunes Esteves, Isabel Barros Dias e Margarida Reffóios (coord.), *O Riso: Teorizações, Leituras, Realizações*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2015.
- NOGUEIRA, Carlos, *A Sátira na Poesia Portuguesa – e a Poesia Satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O'Neill*, Braga, Fundação Calouste Gulbenkian /Fundação Para a Ciência e a Tecnologia, 2011.
- OLIVEIRA, Fernando M., «Humorismo», in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1997.
- OLIVEIRA, Francisco; SILVA, Maria de Fátima, *O Teatro de Aristófanes*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1991.
- OSTROWER, Fayga, *Criatividade e Processos de Criação*, Petrópolis, Editora Vozes, 2001.
- PAIVA, Maria Helena de Novais, *Contribuição para uma Estilística da Ironia*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1961.
- PAVÃO, J. de Almeida, «Uma poética sobre o cómico em Molière», Separata de *Arquipélago, Revista da Universidade dos Açores*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, vol.

VIII, 1986.

- PEREIRA, Luciano, *A Fábula em Portugal. Contributos para a história e caracterização da fábula literária*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2003.
- PEREIRA, Ricardo Araújo, *A Doença, O Sofrimento e a Morte Entram num Bar – Uma Espécie de Manual de Escrita Humorística*, Lisboa, Tinta-da-China, 2016.
- PIRES, José Cardoso, *E Agora José?*, Mem Martins, Círculo de Leitores, 2003.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves, *Xadrez de Palavras – Estudos de Literatura Barroca*, Viseu, Edições Cosmos, 1996.
- PROPP, Vladímir, *Comicidade e Riso*, tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade, S. Paulo, Editora Ática, 1992.
- QUEVEDO, Carla Hilário, «Aristófanes», in *Prontuário do Riso*, Lisboa, Tinta da China Edições, 2013.
- RASKIN, Victor, *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht, D. Reidel Publishing, 1985.
- REIS, Carlos, e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1998.
- REZOLA, Maria Inácia, «Justiça e transição: os juízes dos tribunais plenários no processo revolucionário português», in Irene Flunser Pimentel e Maria Inácia Rezola, (coord.), *Democracia, Ditadura, Memória e Justiça Política*, Lisboa, Tinta da China, 2013, pp. 177-217.
- RODRIGUES, Cunha, *Representações da Justiça em Miguel Torga*, Coimbra, Coimbra Editora, 1995.
- ROSENFELD, Anatol, *Texto e Contexto I*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1996.
- SARAIVA, António José, *Inquisição e Cristãos-Novos*, (6.ªed.), Editorial Estampa, 1994.
- SAREIL, Jean, *L'Écriture Comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- SCHMIDT, Joël, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Edições 70, 1995.
- SEGAL, Erich, «The Physis of Comedy», in *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford /New York, Oxford University Press, 1996.
- SEIXO, Maria Alzira, *Poéticas da Viagem na Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998.
- SILK, Michael, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford University Press, 2002.
- _____, «The People of Aristophanes», in Erich Segal (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1996, pp.
- SILVA, Maria de Fátima, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997.
- _____, «O Escravo na Comédia de Aristófanes», in *Ensaio Sobre Aristófanes*, Lisboa,

- Cotovia, 2007.
- _____, «Invectiva política nos *Cavaleiros*: sua tipologia», in Francisco Oliveira e Maria de Fátima Silva, *O Teatro de Aristófanes*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1991.
- _____, Introdução a *Os Cavaleiros. Comédias*. Introdução geral Maria de Fátima Sousa e Silva, introdução, tradução do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva e Custódio Magueijo, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2010, vol. II.
- _____, «Tradição e novidade na comédia antiga» in Francisco Oliveira e Maria de Fátima Sousa e Silva, *O Teatro de Aristófanes*, Coimbra, Gabinete de Publicações da Faculdade de Letras da Universidade, 1991.
- _____, «Desconstruir e reconstruir a cidade: *Politeia* e *Kratos* em *Aves* de Aristófanes», in N. Ruiz de los Llanos, M. Raluio e C. Rieszer, (eds.), *XXIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos. Ciudadanía y poder político en el Mundo Clásico. Debates y Proyecciones*, Salta, Universidad Nacional, pp. 73-82 [no prelo].
- _____, «Reinventar a cidade nas *Aves* de Aristófanes», *Phoïnix* 18. 2, 2012, pp. 49-61.
- SIMÕES, Maria João, «Ligações perigosas: Realismo e Grotesco», in *O Grotesco*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2005, pp. 39-53.
- SPYROPOULOS, Elie S., *L'Accumulation Verbale Chez Aristophane: Recherches sur le Style d'Aristophane*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1975.
- TAILLARDAT, Jean *Les Images d'Aristophane – Études de Langue et de Style*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1962.
- TAPLIN, Oliver, «Fifth-Century Tragedy and Comedy», in Erich Segal (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1996, pp. 9-28.
- TEIXEIRA, Cláudia «Crotona no *Satyricon* de Petrónio: uma Distopia Pitagórica?», in Maria de Fátima Silva (org.) *Utopias & Distopias*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.
- TOLENTINO, Nicolau, *Memoriais e Sátiras – Quintilhas*, apresentação, fixação do texto e notas de José Colaço Barreiros, Porto, Felício & Cabral, 1995.
- THOMSON, Philip, *The Grotesque*, London, Methuen & Co Ltd, 1972.
- VASCONCELOS, Filomena Aguiar de, «Sentidos do Não-sentido: contributos para uma reflexão sobre a escrita nonsense», in *Línguas e Literaturas – Revista da Faculdade de Letras*, Porto, XV, 1998.
- VIÇOSO, Vítor, *As máscaras e o sonho – vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999.

- WHITMAN, Cedric Hubbell, *Aristophanes and The Comic Hero*, Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts, 1964.
- WILLI, Andreas, *The Languages of Aristophanes - Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford University Press, 2003.
- XIMENES, Fernando Lira, «*Procedimentos para cenas cômicas: a palavra*», in http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pedagogia/Fernando_Lira_Ximenes_Procedimentos_para_cenas_comicas_a_palavra.pdf [acedido em 23/08/2017].