



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

**NOS LIMITES DA LINGUAGEM: DIMENSÕES DO
FANTÁSTICO E EXPERIMENTALISMO EM *SÔBOLOS RIOS
QUE VÃO***

SÔNIA MARIA VASQUES CASTRO

**MANAUS
2014**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

SÔNIA MARIA VASQUES CASTRO

**NOS LIMITES DA LINGUAGEM: DIMENSÕES DO
FANTÁSTICO E EXPERIMENTALISMO EM *SÔBOLOS RIOS
QUE VÃO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Orientadora: Professora Doutora **Liliana Mourão Franco de Sá**

MANAUS

2014

SÔNIA MARIA VASQUES CASTRO

**NOS LIMITES DA LINGUAGEM: DIMENSÕES DO
FANTÁSTICO E EXPERIMENTALISMO EM *SÔBOLOS RIOS
QUE VÃO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Lileana Mourão Franco de Sá

Membros:

Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira

Profa. Dra. Valcicléia Pereira da Costa

Profa. Dra. Nereide de Oliveira Santiago

Agradecimentos

Ao Senhor do Universo, por permitir a realização deste sonho.

Aos meus pais, Anísio e Francisca, *in memoriam*.

Ao José Castro, meu esposo, pelo apoio constante, diálogos e questionamentos que ajudaram a apontar caminhos.

Às minhas filhas Priscila e Aline, pelo apoio.

Ao neto Caio Fábio e às netas Daniele, Júlia e Alice a quem a pesquisa e escrita deste trabalho subtraíram preciosas horas de infância.

Aos meus professores do projeto PEFD, pelos preciosos ensinamentos.

À companheira de jornada Graça Vieira e esposo, cuja casa foi, por muitas vezes, um refúgio.

À minha orientadora e amiga, professora doutora Lileana Mourão, pela generosidade em dividir o conhecimento, empréstimos de obras, leituras e preciosas orientações que me permitiram encontrar o fio de Ariadne, tão necessário à tessitura deste trabalho.

À professora doutora Rita Barbosa, pela generosa atenção com as leituras, valiosas sugestões, discussões, empréstimos de obras e especialmente pelo incentivo constante.

Às colegas de mestrado, Graça, Priscila e Maria da Luz, heroínas da resistência e únicas sobreviventes de nossa turma.

Agradecimento especial:

À dona Dedé (Hidelbrandina), exímia contadora de histórias de minha Manacapuru, cuja voz embalou-me a infância e me permitiu fantasiar a vida, num momento em que as adversidades calaram a voz de minha mãe, retirando-lhe o direito de me fazer sonhar.

RESUMO

A obra *Sôbolos rios que vão* (2010), do romancista português António Lobo Antunes, traz como viés filosófico o tema da morte, mostrando que esta é uma realidade da qual ninguém escapará. Além do tom filosófico suscitado pelo tema, a dificuldade de fruição na leitura e aparente incompreensão da narrativa, foram a motivação que guiou o interesse em investigar os procedimentos adotados na linguagem bem como as técnicas romanescas nela evidenciadas, posto que a obra esboroa os cânones literários até então estabelecidos. Por conta do elevado grau de experimentação com a linguagem, que não leva em conta a paragrafação, a pontuação, o emprego de iniciais maiúsculas, trama, narrador, tempo, espaço ou qualquer outro componente que integre as “receitas” do modo comportado de narrar, a obra é aqui apresentada como narrativa fantástica, nos moldes atuais, defendidos por Karin Volobuef, que afirma que o fantástico hoje se transportou para a linguagem. Essa hipótese, ancorada nas ideias de Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Martin Heidegger, Tzvetan Todorov e outros, apoia-se também em outras vozes mais atuais, dentre elas as das ensaístas e estudiosas da obra de Lobo Antunes, Ana Paula Arnaut, Professora Doutora da Universidade de Coimbra e Maria Alzira Seixo, Professora Doutora da Universidade de Lisboa.

Palavras-chave: *Sôbolos rios que vão*; linguagem; insólito; literatura fantástica; Lobo Antunes.

ABSTRACT

The book *Sôbolos rios que vão* (2010), the Portuguese novelist António Lobo Antunes brings philosophical bias as the theme of death, showing that this is a reality that no one will escape. Besides the philosophical tone raised by theme, the difficulty of reading enjoyment and consequent misunderstanding of the narrative, were the items that guided the interest in investigating the procedures adopted in the language and techniques resulting in her novelistic evident, since the work collapses literary canons hitherto established. The high degree of experimentation with language, which does not take into account the paragraphing, punctuation, capitalization, employment, plot, narrator, time, space, or any other component that integrates the "revenue" behaved the way of narrating the work is presented here as fantastic narrative in current patterns, defended by Karin Volobuef, which states that the fantastic today moved for language. This hypothesis, rooted in ideas of Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Martin Heidegger, Tzvetan Todorov, Karin Volobuef and also relies on other more current voices, among them those of essayists scholars and the work of Lobo Antunes, Ana Paula Arnaut, Ph.D., University of Coimbra and Maria Alzira Pebble, Ph.D., University of Lisbon.

Keyword: Language; unusual; fantastic literature; death; Lobo Antunes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
CAPÍTULO 1 - A MORTE E SUAS FIGURAÇÕES NO ROMANCE <i>SÔBOLOS RIOS QUE VÃO</i>	10
1.1 A morte em perspectiva	10
1.2 O Bestiário: as imagens da morte	35
CAPITULO 2 – O REAL E O FANTÁSTICO: TERRITÓRIOS LIMITROFES OU ZONA DE EXPERIMENTAÇÃO COM A LINAGUAGEM?	39
2.1 Nas trilhas de Camões	43
2.2 A construção do fantástico na literatura	45
2.3 As dimensões do fantástico em <i>Sôbolos rios que vão</i>	53
CAPÍTULO 3 – O <i>TETRAPHÁRMAKOS</i>: UMA TERAPIA POR MEIO DAS LEMBRANÇAS?.....	65
3.1 A ética de Epicuro	68
3.2 O <i>Tetraphármakos</i> : uma estética da existência	69
3.3 Epicuro: Ética e Subjetividade.....	72
3.4 A memória como <i>phármakon</i>	73
3.5 O narrador: um aedo da existência.....	82
CAPÍTULO 4 – NO CRONOTOPO DA MEMÓRIA: A FUSÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO	91
4.1 O tempo: algumas considerações	92
4.2 Nas ondas da memória: a fusão do tempo e do espaço	95
CONCLUSÃO.....	114
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

A questão da finitude é uma constante na história do ser humano, visto que a morte é uma realidade da qual ninguém escapará. E entre as criaturas que morrem na Terra, ela constitui um problema só para os humanos, porque embora compartilhem o nascimento, a juventude, a maturidade, a doença, a velhice e a morte com os outros animais, apenas eles podem ter uma convicção inata de seu próprio fim. E por estarem cientes que a morte pode ocorrer a qualquer momento, tomam precauções especiais como indivíduos e como grupo, a fim de protegerem-se contra a ameaça da aniquilação.

A obra *Sôbolos rios que vão*, (2010) do romancista português António Lobo Antunes, traz como viés filosófico exatamente o tema da morte. E embora esta se dê no âmbito da ficção, não deixa passar incólume o jogo afetivo, tocando a sensibilidade do leitor que, guiado pelo narrador, experimentará a angústia e o medo de quem se descobre portador de um câncer, e por isso mesmo, com a certeza de ser um mortal.

Na presente dissertação, a aparente dificuldade de fruição na leitura em função do diferente modo de narrar, e a inicial incompreensão da narrativa, mostraram-se como desafios que a obra oferece, dado que nela se esboroam as regras dos cânones literários até então estabelecidos. Esses itens guiaram o interesse em investigar os procedimentos com a linguagem e as consequentes técnicas romanescas nela evidenciadas para a tessitura do romance.

Quanto ao autor, foi interessante saber que António Lobo Antunes não tem formação acadêmica em literatura. Nascido em Lisboa, em 1942, é formado em Medicina, com especialização em Psiquiatria, e foi como médico que serviu no Exército português em Angola, nos últimos meses da Guerra Colonial naquele país, entre 1970 e 1973.

Mas a Guerra Colonial deixou suas marcas no psiquiatra, que resolveu dividir a experiência contando as mazelas desta insanidade que os homens teimam em praticar. Assim, entrou em cena um narrador envolvente, capaz de levar o leitor a “viver” com ele o drama de suas personagens. Sua obra de estreia foi *Memória de Elefante* (1979). A partir de 1985 dedicou-se quase exclusivamente à literatura. Nesse mesmo ano ganhou o Grande Prêmio de Romance e Novela, da Associação Portuguesa de Escritores, APE, com o romance *Auto dos Danados*. Em 1987, ganhou o Prêmio Franco-Português com a obra *Os Cus de Judas*. Em 1999, repetiu o feito com *Exortação aos Crocodilos*.

Autor de uma obra extensa, de repercussão mundial, Lobo Antunes recebeu em 2007, o Prêmio Camões de Literatura, o maior reconhecimento dado a um escritor de língua portuguesa vivo. Em 2008, ganhou o Prêmio Juan Rulfo.

Sua escrita paratática¹ e elíptica exhibe novos artifícios norteadores da estética literária contemporânea. Primando por uma errância de memórias que se acoplam e implodem, seus romances tentam traduzir as múltiplas propostas pós-modernas de incertezas e discursos vários que há algum tempo tomaram feição no campo literário. Talvez por isso, embora provoquem um movimento de atração e de repulsa, seus livros estejam entre os mais traduzidos, em especial nos países do norte da Europa.

Os capítulos aqui apresentados estão dispostos na seguinte ordem:

Capítulo I – **A morte e suas figurações em *Sôbolos rios que vão***. Este capítulo, além de algumas considerações sobre o conceito de morte e o que ela representava na mentalidade da Grécia Arcaica, mostra que, na recente produção literária portuguesa, o tema da morte retorna como a primeira camada, a máscara – o húmus aparentemente seco e paradoxal, mas constantemente rastreado. A morte que se inscreve no romance é ficcional e enquanto produção escrita é experimental, revelada no próprio movimento da escrita, da literatura. É como produção literária, como ficção, que é analisada, à luz do pensamento de Maurice Blanchot. Essas considerações também fundamentaram as considerações de Cid Ottoni Bylaardt, no ensaio “Autoria e morte em O manual dos inquisidores”, que embasaram esta pesquisa. A questão da polifonia, um dos aspectos relevantes na obra, baseou-se, principalmente, nas concepções do teórico russo Mikhail Bakhtin, expressas após análises por ele realizadas sobre a obra de Fiodor Dostoiévski. Finalizando, um bestário dos animais que, na obra, remetem à ideia de morte.

Capítulo II – **O real e o fantástico: territórios limítrofes ou zona de experimentação com a linguagem?** Apresenta um percurso histórico do gênero fantástico a partir do século XVIII até a atualidade, seguindo principalmente o roteiro traçado por José Paulo Paes, no ensaio *As dimensões do fantástico*. A linguagem inusitada, isomórfica, que justapõe a forma de narrar ao conteúdo narrado, é mostrada como procedimento e, por isso, transcrita em vários excertos, como comprovação de que é o insólito produzido na linguagem, o que permite apontar na obra alguns traços do gênero fantástico, nos moldes atuais.

¹ Parataxia: experiências, atitudes e ideias estruturadas para a criação de uma personagem, as quais permanecem estanques e sem ligação; desadaptação emocional.

Capítulo III – **O *tetraphármakos*: uma terapia das lembranças?** Neste capítulo são apresentadas as propostas do filósofo grego Epicuro, analisadas por José Américo Pessanha e aplicadas à obra como tentativa de compreender em que medida o território de lembranças do narrador funciona como “ilha”, refúgio da angústia da morte. Além de um breve histórico da forma de narrar, destaca-se a figura do narrador da obra e o seu papel como narrador-câmera.

Capítulo IV – **No cronotopo da memória: A fusão do tempo e do espaço.** A proposta deste capítulo é examinar a fusão do tempo e do espaço como categorias habilidosamente manejadas pelo autor, a fim de configurar as estratégias do jogo narrativo.

Este percurso, uma difícil travessia, contou com o auxílio de muitos “barqueiros”. Dentre eles, Reinholdo Aloysio Ullmann, Tzvetan Todorov, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Benedito Nunes, Karin Volobuef e outros. Das vozes atuais, vieram as contribuições das ensaístas e estudiosas da obra de Lobo Antunes, Ana Paula Arnaut, professora da Universidade de Coimbra e Maria Alzira Seixo, professora da Universidade de Lisboa.

CAPÍTULO 1

A MORTE E SUAS FIGURAÇÕES NO ROMANCE *SÔBOLOS RIOS QUE VÃO*

Não há arte que não aponte sua máscara com o dedo.

Roland Barthes

1.1 A morte em perspectiva

A morte é uma realidade da qual nenhum homem poderá se furtar. É um fato natural, como o nascimento, a sexualidade, o riso, a fome, a sede. Diante dela, todos se igualam: jovens e velhos, ateus e crentes, homens e mulheres, brancos e negros, ricos ou pobres evidenciando, no que tange à finitude, a absoluta igualdade que rege o destino dos homens. Todos morrem.

Sendo algo inevitável, a morte é a única grande certeza dos vivos, o que torna interessante o modo como lidam com o fato. A forma mais antiga e mais comum é a de que a morte adquire quase sempre uma dimensão simbólica, mitologizada na ideia de continuação, seja no *Hades* ou no *Valhalla*, no Inferno ou no Paraíso (ELIAS, 2007, p.7). Mas esse eufemismo talvez seja a forma mais veemente de os homens proclamarem seu desejo de eternidade.

De uma forma ou de outra, o ato de morrer sempre esteve no fulcro das preocupações humanas. É tema recorrente na literatura, em todas as eras, em muitos gêneros, como por exemplo, no relato bíblico:

Mas a serpente mais sagaz que todos os animais selváticos que o Senhor Deus tinha feito, disse à mulher: É assim que Deus disse? Não comereis de toda a árvore do jardim? Respondeu-lhe a mulher: Do fruto das árvores do jardim podemos comer, mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: dele não comereis, nem tocareis nele, para que não morrais. Então, a serpente disse à mulher: É certo que não morreréis. Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes, se vos abrirão os olhos e, como Deus, sereis conhecedores do bem e do mal. Vendo a mulher que a árvore era boa para se comer, agradável aos olhos e árvore desejável para dar entendimento, tomou-lhe do fruto e comeu e deu também ao marido e ele comeu (Gênesis 3 versículo 1-6).

Como se vê, a serpente, valendo-se da engenhosidade do discurso, convence Adão e Eva a comerem do fruto proibido prometendo-lhes que depois disso se tornariam semelhantes a Deus. Ou seja, não sofreriam a morte.

Clássicos famosos também elegeram a morte como tema. É o caso da *Ilíada*, que apresenta a morte heroica entre os gregos, na figura de Aquiles. Este, ao ser convocado para a Guerra de Troia, é instruído por sua mãe, a deusa *Tétis*, a fazer uma escolha:

Ou bem uma vida pacífica e doce, uma vida longa com uma mulher, seus filhos, seu pai e depois a morte, no fim do caminho, como ela chega a todos os anciãos, vestida de noite, onde ninguém tem nome ou individualidade. No *Hades*, se tornaria uma sombra inconsistente, depois mais nada, ninguém. Ou bem ao contrário, esta que os gregos chamavam a vida breve e a bela morte, *kalos thanatos*. Não há bela morte se não há vida breve. Isto significa que, no ideal heroico, um homem pode escolher querer ser sempre e em tudo o melhor e, para provar isso, vai continuamente – esta é a moral guerreira -, no combate, posicionar-se na linha de frente e colocar em jogo a cada dia, em cada afrontamento, sua *psyché*, ele próprio, sua própria vida, sem hesitar, tudo. (VERNANT, 2005, p. 74 – 75).

É evidente que morrer, além de não ser algo desejado pelos mortais, é para o homem grego desse tempo, um fardo mal aceito, imposto pelos deuses. Para se compreender a questão da bela morte e da boa morte é preciso esclarecer que os dois temas são pertinentes à Grécia Arcaica, no período de Homero e Hesíodo, fazendo parte da estrutura de pensamento grego da época. Por esse motivo, devem ser lidos juntos no quadro da mentalidade grega arcaica, uma vez que nos primórdios, não havia ainda a emergência de um saber que depois vai ser nomeado Filosofia. A bela e a boa morte farão uma interessante estreia juntas nos textos filosóficos posteriores, já à época das cidades democráticas, nos séculos V e IV a.C. fundamentalmente, período que se designou chamar de Escola Socrática.

O tema da bela morte, na Grécia dos textos homéricos e hesiódicos, é pontilhado em inúmeras passagens da *Ilíada* e da *Odisseia*. Para o grego arcaico, ter uma bela morte significava ter um fim glorioso, ser sempre lembrado. Morrer belamente equivalia, portanto, a aproximar-se do modo de vida dos deuses, seres que, por sua própria condição, se eternizam na memória dos homens, inseridos que estão numa temporalidade atemporal, a *aion*, da qual o homem comum não participa. A bela morte requeria alguns valores fundamentais, forjados a partir de um determinado modo de agir do homem valoroso, virtuoso, com *areté*. Assim, o bom guerreiro deveria, fundamentalmente, portar todos os atributos que as guerras exigiam: juventude, força física, coragem vigor nas decisões, técnica no manejo do escudo e do carro, além da manifestação da piedade perante os deuses e sabedoria nas articulações da guerra.

Ora, se o homem cumpria todos esses atributos, então era um herói e não um guerreiro anônimo. E como herói deveria ser cantado pelos poetas. E sua morte deveria também ser considerada bela porque esta era um valor que se inseria na categoria dos heróis como Agamêmnon, Aquiles, Pátroclos, Heitor, Ajax e outros.

No entanto, ocorria que muitos outros guerreiros anônimos morriam em batalha e nem por isso tinham a sua memória preservada. Apesar de serem jovens, com todos os bons atributos requeridos aos guerreiros, suas mortes não guardavam a glória, a fama, porque não participavam da casta aristocrática guerreira, a qual pertenciam as decisões. Em outras palavras, não eram *arístois*, e o herói, nesse período, era sempre um *arístoi*, um melhor.

Estar entre os melhores, ou seja, figurar como herói, traz a necessidade da bela morte como um valor. Na *Ilíada*, no Canto 18, quando Pátroclos é morto, recebe as honras fúnebres requeridas para uma bela morte. Seu corpo ensanguentado é lavado. Sobre um tripé, uma pira é acesa; a água é colocada num recipiente onde ferve até quase evaporar-se. Então, novamente o corpo é lavado com a água purificada pelo fogo; óleos são passados em todo o cadáver, além de um unguento de nove anos que também é passado nas feridas. O cadáver é estirado no leito e coberto com um fino tecido. Depois é posto sob um pano quadrado e removido. Durante toda a noite será chorado para que a sua alma desça ao *Hades*, após o que é queimado, até que só os seus ossos sejam vistos. Esse era o rito funerário exigido ao herói grego.

Preservado com as honras necessárias, estará também preservada sua glória e fama como um homem valoroso, assim como sua memória para as gerações futuras.

Mas o que ocorre com aqueles que não têm a bela morte, ou seja, os que sofrem a boa morte? Na Grécia Arcaica, dois eram os modos de não morrer belamente: um era não ter as honras fúnebres. E o outro, pela velhice.

O primeiro, evidenciado no caso dos guerreiros anônimos ou não, cujos cadáveres eram deixados nos campos de batalha aos animais. Eram guerreiros que ficavam à mercê do inimigo sem que pudessem ser recolhidos pelos companheiros e por isso pereciam, sendo seus corpos mutilados no seu *eidos*, no seu aspecto físico, no seu nome. Isso, além de indesejado, era ultrajante e retirava a bela morte.

Esse modo de morrer era tão terrível que, à época das cidades, já bem depois, como forma de minorar o problema, os gregos criaram os epitáfios, isto é, louvações por escrito aos mortos, nas lápides. A bela morte estava, portanto, envolta em honras guerreiras aristocráticas. E assim, nas cidades, o homem grego que não pudesse ser visto como um herói, poderia ser lembrado como um bom e valoroso cidadão.

Quanto ao segundo aspecto, a velhice, acontecia o seguinte: quando as forças vitais iam desaparecendo e a aparência do homem se deteriorava, ou seja, quando o *eidōs* se esvaía, a bela morte dali se ausentava pela falta dos atributos considerados belos e bons. Sem força física, sem ímpeto, sem juventude, sem vigor e impossibilitado do manejo do escudo e do carro, o velho era lido e se lia como um ser lamentável, destruído na sua identidade. Assim como o cadáver mutilado impedia a bela morte, a velhice também a impedia. Por isso, mutilar o corpo e jogar o cadáver em qualquer canto era uma forma de impingir vergonha ao guerreiro. Outra maneira era desfigurá-lo, como Aquiles quis fazer com o cadáver de Heitor na célebre passagem da *Ilíada*, no Canto XXII, quando da destruição do *eidōs* do troiano, para o esquecimento de sua pessoa.

A bela morte dizia da identidade corporal e da preservação do nome. Tratava, portanto, da manutenção do aspecto físico da pessoa para o tempo do Sempre (*aíōn*), a temporalidade divina (ANDRADE, DVD, culturamarcas.com.br).

Mas não é da morte literal que trata a obra *Sôbolos rios que vão* (2010), do romancista português António Lobo Antunes. A morte que nela se inscreve é ficcional, uma vez que se revela no próprio movimento da escrita e, portanto da literatura, desvelando o eco interior permanente que campeia no coração dos homens, ou seja, o medo de morrer, brotando daí o desaguar de estar no campo da ficção.

É preciso esclarecer que, na recente produção literária portuguesa, a morte retorna como o húmus – a primeira camada, a máscara - aparentemente seco e paradoxal, mas constantemente rastreado. E, neste rastreamento, aparecem os romances de António Lobo Antunes, nos quais a morte é, ao mesmo tempo, experimental e ecologia do sujeito, ou seja, a morte na literatura (DUARTE, 2006, p. 13).

O ensaio “Máscara de Perséfone como morte e germinação”, de Teresa Cristina Cerdeira, também apresenta a morte como máscara literária. Partindo da figura de Perséfone, principal referência metafórica do ensaio, ela busca recuperar-lhe o ambíguo destino mitológico, que congrega, a um só tempo, a aventura na morte e o seu modo de reversão vital, ou seja, o seu ludíbrico.

O mito grego conta que Perséfone, filha de Deméter, foi oferecida por Zeus a *Hades*, e por esta razão parecia estar condenada a habitar o mundo da morte. Tal destino foi violentamente recusado pela mãe, menos possivelmente por ética materna do que pela incongruência de ver traçado arbitrariamente, pelo poder do deus máximo do Olimpo, um destino mortal à filha justamente da deusa da abundância e da germinação. Filha de quem deveria frutificar a terra, Perséfone estaria condenada, paradoxalmente, a habitar o mundo das

sombras, para além e para fora da terra fertilizada. Vida e morte. Eis o evidente conflito que gera, por um lado a fúria materna e a sua promessa de vingança de abdicar da fertilização da terra, por outro a suprema vitória da feminilidade e a abdicação de Zeus, que cede ao inevitável enviando Hermes, seu mensageiro, a buscar Perséfone para trazê-la de novo à superfície da terra.

Entretanto, o destino trágico da filha de Deméter já estava semi-traçado: a condição de ter-se mantido em jejum desde a sua entrada no mundo subterrâneo fora comprometida pela estratégia artilosa de *Hades*, que oferece à esposa grãos de romã como modo de mantê-la junto a si. Entretanto, pressionado por Zeus, um compromisso se impõe: Perséfone viveria, a partir de então, seis meses sob a terra e os demais em plena luz, conjugaria morte e vida e seria uma metáfora viva da própria fecundação. Mito e parábola: morrer para viver.

No ensaio “Máscara de Perséfone como morte e germinação”, Teresa Cristina Cerdeira, faz uma apreciação do conto “Teorema”, de Herberto Helder, mostrando que este também aponta para as máscaras literárias do mito de Perséfone, uma vez que ultrapassa a explicação etiológica das atividades agrárias de sementeira e germinação (DUARTE, 2006, p.353-362).

O mito de Perséfone é também o cerne das observações de Cid Ottoni Bylaardt, que no ensaio “Autoria e morte em O manual dos inquisidores” (outra obra de Lobo Antunes), embasando-se em Maurice Blanchot, elenca três delas especificamente concernentes ao espaço literário. A primeira, a morte possível, que está ligada à aniquilação do autor, e é a exigência profunda da obra. Ele explica que essa não é uma mudança de espírito para se conformar ao escrito, não é um distanciamento de si mesmo para penetrar a ficção, mas sim a supressão da existência do autor no mundo, o que ele compara com a relação do suicida com a morte, a busca do inacessível, o ingresso no fascínio da noite da desrazão. Porque nem o autor nem o suicida sabem o que fazem já que ambos atendem a uma exigência não explicitada, em direção a um ponto que arruína toda ação premeditada (BYLAARDT *in* DUARTE, 2006. p 17).

Em *Sôbolos rios que vão* é possível observar a tentativa de aniquilação do autor, no que aqui será chamado de entrelaçamento de vozes. É preciso advertir o leitor que para continuar participando deste jogo, faz-se necessário manter um firme pacto com a “verdade” da ficção, a fim de que o leitor possa continuar adentrando neste território que exige como passaporte exatamente a manutenção do pacto, porque é por meio dele que o entrelaçamento de vozes permanecerá mantendo dessa forma o jogo narrativo que sustentará a técnica romanesca da obra. Quando o narrador, o senhor Antunes, fingindo ser outras personagens,

inclusive o seu próprio avô, com quem divide boa parte da narrativa, rememora acontecimentos da infância, está dado início ao entrelaçamento de vozes. O indício de que este jogo balizará a narração está posto já na cena inicial, quando Antoninho, numa espécie de devaneio, refere-se à figura da avó, olhando a passagem de um cortejo, (o enterro de uma criança), que caminha em direção ao cemitério. Embora neste momento a avó não diga nada e o leitor já tenha sido informado que ela já está morta há muitos anos, a narrativa neste momento transcorre segundo as leis do fantástico nos moldes de Todorov em que o texto obriga o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e até a hesitar entre uma explicação natural e uma sobrenatural dos acontecimentos que se colocam na narrativa. A diferença é que a hesitação não é sentida por uma personagem e nem o papel do leitor é confiado a nenhuma delas, mas sim ele a ele próprio que deverá seguir o texto como seu fio de Ariadne, a fim de poder sair dos labirintos que surgirão a todo momento. Por isso a informação de que está com ela junto ao muro e que ela desistiu de persignar-se é dada antes da que informa sobre sua morte. O devaneio do senhor Antunes é uma estratégia para manter o pacto com a verdade da ficção. Por isso, o delírio se mantém, a fim de seduzir o leitor e não permitir que entenda logo as regras do jogo, mas sim que “embarque” na estratégia, esta sim o grande pacto da narrativa. As evidências destas constatações são postas no excerto:

assim que o médico lhe chamou cancro os sinos da igreja começaram o dobre e um cortejo alongou-se na direção do cemitério com a urna aberta e uma criança dentro [...] quando a avó no muro com ele desistiu de persignar-se sentiu o cheiro das comotas na despensa, vasos em cada degrau da escada [...] e não aconteceu fosse o que fosse dado que os vasos intactos, a avó que morreu há tantos anos ali viva com ele (ANTUNES, 2010, p. 11).

O avô entra em cena logo a seguir e, diferente da avó, é dito ao leitor que ele já é defunto. Mas isso é apenas um detalhe que o leitor é convidado a esquecer, porque ele entra em cena como se estivesse a ler o jornal, com o seu aparelho de surdo, como se observa:

o avô defunto há mais tempo a ler o jornal com o seu aparelho de surdo[...] o avô dobrou o jornal no sofá, e não o olhou sequer, quis pedir

-Não consegues fazer nada por mim?

e o mais que podia esperar era a concha da mão na orelha

- o quê?

e sobancelhas juntas no sentido de ninguém

- Que disse ele? (ANTUNES, 2010, p. 11,12).

Uma pequena pista de que tudo é um jogo é dada pelo narrador: “o silêncio do avô alarmou-o”. Mas esta é pequena que, no primeiro momento passa despercebida. O leitor não compreende que o senhor Antunes parece ter um lampejo de consciência e saber que o avô está morto. É preciso explicar que o Antoninho é o narrador quando criança, razão porque em muitas cenas do romance é chamado por esse nome. Na cena abaixo, mais uma evidência do entrelaçamento de vozes em que o “avô” fala:

[...] o dono do hotel entregou o ouriço ‘as empregadas que o recolheram num pano

- Há muitos ouriços aqui

e a surpresa e o terror não no meu neto, em mim, a bomba da água do coração tão rápida e o que trazia eram restos de sapato de um palhaço afogado, imaginei que um saxofone a seguir ao sapato e o saxofone

dissolvido no fundo, conheço desconsolo nas coisas, não conheço nas pessoas e portanto não me queixo, o que é o desconsolo aliás, não tenho ocasião para me entristecer ou não há o espaço no meu peito que a tristeza requer apesar de eu vazio, ou seja não vazio porque uma vela num castiçal antigo que a prima que tomava conta de mim plantava à cabeceira, uma palma na minha testa a garantir

-Quando cresceres compreender

recordo-me de perguntar

- O que há para compreender?

ao aperceber-me que apenas a vela continuava no quarto e talvez eu a olhá-la, quantas vezes me interroguei se tudo isso existiu e esta terra existe com as vinhas, os comboios e o silêncio que os mineiros interrompiam ou as velhas e as cabras mastigando rochedos, as aldeias da serra ora povoadas de criaturas ora ruínas desertas em que o brilho de algumas furnas teimava, sou daqui, pertenço aqui, eu uma furna ou uma velha também com a minha batata no forro do casaco que devoro às ocultas, o dono do hotel dos ingleses a apontar o fígado **do meu neto**. (ANTUNES, 2010 p. 29). (grifo meu).

Do início do trecho: “e a surpresa e o terror não no meu neto, em mim [...]” até não tenho ocasião para me entristecer ou “não há o espaço no meu peito que a tristeza requer”, percebe-se pela expressão “meu neto” que a voz da enunciação é a do avô, mas no trecho seguinte: “apesar de eu vazio” até “e talvez eu a olhá-la” a voz da enunciação é a do narrador, o Antoninho (o Senhor Antunes). A partir de “quantas vezes me interroguei se tudo isso existiu” até o final do trecho: “apontar o fígado do meu neto” volta a voz do avô.

Os trechos seguintes também são indicativos desse entrelaçamento, pois o senhor Antunes continua a rememoração. E ainda no papel de avô ele diz:

[...] o cheiro do volfrâmio, não da doença, em toda a parte e solas e solas debaixo de um sino que se interrompeu há séculos, o mesmo que me

acompanha na varanda, atravessa o jornal que não leio e me persegue e me toma, [...] a garrafa de oxigênio fechada, o soro que nos corre para o braço imóvel, a minha surdez absoluta enquanto os dedos da dona Irene se suspendem na harpa[...] o Virgílio faleceu antes de mim, e, fevereiro, separado da serra pela orla das nuvens, as velhas roubaram as caçarolas, a roupa e ele sem ouvir como eu,[...] mal solas e solas no lado de fora do portão, as mesmas que batem hoje na minha surdez, confinando-me para sempre ao sofá, conversas que não escuto, gestos em que não reparo como preferi não reparar na cara do meu neto no hotel dos ingleses, (ANTUNES, 2010, p.31,32).

Outras “vozes” comparecem reafirmando o entrelaçamento. Agora ele disfarça-se na voz de dona Irene:

não foi um enfermeiro quem lhe tirou o sangue, foi a dona Irene que tocava harpa ao serão e lhe chamava Antoninho, [...] a dona Irene a levantar-se
-Não o magoei amigo? (ANTUNES, 2010, p.16).

Ou na voz de seu pai:

o pai

- É aqui que nasce o Mondego (ANTUNES, 2010, p.16).

Ou na da avó:

enquanto os dados não vinham a avó fazia uma paciência de cartas na mesa de jantar percorrendo-as com o nariz

- Descobres o nove de paus por acaso? (ANTUNES, 2010, p.17).

Observa-se que em todos os trechos acima citados, o entrelaçamento ocorre duplamente: o senhor Antunes, ao mesmo tempo em que rememora disfarçado de Antoninho, dá voz a outras personagens, conforme está demonstrado acima. A morte (ficcional) ocorre em *Sóbolos rios que vão*, justamente pela aniquilação do autor. O narrador, o senhor Antunes, embora tenha o mesmo sobrenome do autor empírico, António Lobo Antunes, é tão somente o sujeito literário. Ou seja, não existe no mundo real, só na obra. No romance, a história, de fato, se conta por meio das personagens. E isso está de acordo com a proposta de Blanchot, no que diz respeito à primeira morte. O escritor não se mostra. O texto o dispensa, conforme mostram os exemplos acima. O que entra em cena é a figura do narrador, assumindo vários papéis, como por exemplo, o de dramaturgo. E como tal, anuncia o término da cena, ao pronunciar em latim a expressão EXEUNT OMNES (SAIAM TODOS!) ao mesmo tempo em que convoca o leitor a se portar como espectador da peça. O papel do dramaturgo é reafirmado pela própria disposição das cenas, visto que todas elas podem ser sequenciadas de outra forma. Como exemplo, as imagens da página final, em que o senhor Antunes se vê criança junto à mãe: ele a descreve numa cena cotidiana de seus afazeres, em

que ajeita a máquina de costura para começar a trabalhar, ao mesmo tempo em que ouve a sua voz entoando uma canção de ninar que atravessa o tempo e serve-lhe de alento. A cena poderia estar posta em qualquer outra parte da narrativa sem que fosse alterado o rumo da história, bastando apenas que o leitor se porte como um editor.

A figura do palhaço, que perpassa todo o romance, parece ser mais um dos papéis assumidos pelo narrador:

sapatos engraxados e os dos palhaços de verniz, enormes, apeteceu-lhe que lhe calçassem sapatos de verniz, meias às riscas e um nariz escarlate, lhe entregassem um saxofone para um pasodoble enquanto a família palmas a compasso, a dona Irene

- Que porcaria de artista

E um sulco de indignação que ninguém notava nas bochechas pintadas, o médico

- Amanhã operamos o palhaço com cancro (ANTUNES, 2010, p. 21-22).

O palhaço que, vestido a caráter, desfila para a família que o aplaude, é também o homem angustiado a quem o médico removerá um câncer. Mas como num espetáculo seu papel é somente divertir o público, ele, ao centro do picadeiro, é apenas a figura picaresca e por isso, ninguém nota em suas bochechas pintadas o sulco de indignação quando é taxado de “porcaria de artista” pela dona Irene, ou seu medo que se traduz na pergunta: - De que morrerão os palhaços? (ANTUNES, 2010, p.22).

A aniquilação do autor parece se confirmar nas falas intercaladas dos múltiplos papéis que o narrador encarna. O tom de paródia de um interlocutor que não se mostra, mas zomba da morte porque sabe que esta, despreza a todos, sugere que a obra se põe como uma peça de teatro, em cujo palco o palhaço representa para o público.

Essa concepção de morte, a aniquilação do autor, liga-se a outro tipo de supressão também apontada por Blanchot: a morte por acidente da palavra útil. Daquilo que esta pode garantir em termos de apaziguamento e conforto, uma vez que esta, diferente da palavra do cotidiano, mata a coisa para apoderar-se dela e assim estabelecer um *dictare*, isto é, produzir o discurso que pede obediência e oferece descanso, a palavra da literatura só promete inquietação, configurando um acidente que altera a ordem natural da função informativa. A palavra usual mata o objeto porque este pode morrer, a possibilidade de morte assegura sua existência (DUARTE, 2006, p 17-18).

Então, em que medida esta segunda concepção de morte comparece em *Sôbolos rios que vão?*

A resposta a esse questionamento não é tão simples, se consideradas a tessitura, a engenhosidade da palavra, articulada em alto grau de experimentação. E, conforme afirma Barthes, a literatura é a linguagem não submetida ao poder, e, por isso mesmo, diferente da linguagem cotidiana, sem estar presa às regras de estruturação para se fazer compreender, o que significa dizer que assume aspectos de representação e demonstração, permitindo que as palavras assumam vida própria. Ao invés de reduzir os signos, joga exatamente com eles, manipulando-os ao sabor dos sentidos que pretende construir (AMORIM, 2011, p. 1).

Em *Sôbolos rios que vão*, a morte por acidente da palavra útil pode ser observada bem no início da narrativa, na palavra pássaro, na expressão “o pássaro do seu medo sem galho onde poisar a tremer os lábios das asas” (ANTUNES, 2010, p. 11). Dita sem pretensas conotações, pássaro é um substantivo simples, comum, uma ave, apenas. Ou seja, pássaro é a palavra útil para nomear um ser na natureza. E esta palavra fica limitada, presa a sua estrutura de substantivo, cumprindo desse modo a sua função informativa. Mas, se mobilizado o campo semântico, gera outros significados. Assim, a palavra pássaro, não é mais um acidente, não é mais a palavra usual que mata o objeto, é uma metáfora da angústia do narrador porque representa o seu temor diante da morte. O pássaro do seu medo denota sua ausência de esperança.

O procedimento se repete na expressão “lábios das asas”. A palavra lábios descola-se do sentido denotativo para simbolizar as extremidades, (as beiras, as pontas) das asas que tremem, cristalizando também a imagem da angústia do narrador.

Outro exemplo está na expressão “o pingo no sapato”. Se analisadas isoladamente, as palavras são: um artigo, um substantivo simples, comum, uma contração da preposição em+ o artigo o, um substantivo simples, comum. Mas, na obra, o pingo no sapato, além de recurso metonímico, também sugere a passagem do tempo. E este tempo “escorre e pinga” no sapato do médico que examina o senhor Antunes. O pingo no sapato assemelha-se, pois, à clepsidra, antigo relógio de água que media o tempo por meio do escoamento regular desta. A expressão, repetida exaustivamente na obra, confirma essa ideia. E à medida que o narrador parece piorar, ela repete-se com mais frequência, como a indicar que o seu fim se aproxima. O procedimento é comprovado nas páginas 18, 19, 20, 26, 38 (duas vezes), 61, 69 (duas vezes), 77, 86, 90, 91, 93, 94, 104, 105, 108 (duas vezes), 116, 117, 120, 121 (duas vezes), 122 (duas vezes), 126, 127, 128 (duas vezes), 132, 139, 142 (duas vezes), 148, 164, 166, 167, 179, 180, 181, 182, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 198. O “pingo no sapato” é a clepsidra do narrador, cuja vida escoava a cada momento, como também escoava a água nesse tipo de relógio.

O trecho seguinte reitera a ideia de finitude, preocupação expressa na rememoração do senhor Antunes, disfarçado na figura de seu próprio avô:

[...] o dono do hotel dos ingleses a indicar o meu neto

- Talvez uns meses ainda

e de que valem uns meses

- Quando cresceres compreendes

mentira, falso, não compreendo seja o que for com a serra inalterável diante da varanda e as gralhas a deixarem os eucaliptos prenunciando o crepúsculo, (ANTUNES, 2010, p. 32).

Os exemplos acima demonstram que as palavras, no campo literário, perdem sua determinação, e o valor de sinal da letra torna-se instável. Ou seja, a fala cotidiana é eliminada, cedendo lugar a um discurso com tom diferenciado, que mobiliza a sensibilidade do leitor. Em *Sôbolos rios que vão* o tom é, em grande medida, filosófico, conforme atestam os trechos:

se tivesse um chapéu de palha a mais emprestava-o à anestesista e mostrava os búzios da época em que o espírito de Deus vagueava sobre as águas

- A minha mãe curava tudo com uma aspirina

convicto que tinha logrado um sorriso mais difícil de equilibrar que o coração sem que lhe admirassem o esforço, curava tudo com uma aspirina, dores de cabeça, anginas, medo de bichos, insónias, não punha o termômetro, encostava a bochecha à sua

- Estás ótimo (ANTUNES, 2010, p. 17-18).

[...] e a serra a devorar a casa e a carroça do Virgílio de roda esquerda partida, a governanta do senhor vigário ausente do alpendre embora uma parte permanecesse ali a estender um cacho de uvas aos canteiros, a vila um lugar que os buxos cobrirão rodeado de amoras e sobejos de granito para além do inverno da serra a apagar as aldeias, eis o sítio onde morámos, um fragmento de parede, uma chaminé, degraus sobre os quais a harpa continuará a bordar (ANTUNES, 2010, p. 31).

As duas figurações precedentes, a supressão do escritor e a eliminação da fala cotidiana, que se relacionam respectivamente, conduzem à terceira configuração da morte na concepção blanchotiana: a impossibilidade da morte. Segundo Cid Ottoni, essas formas de morte se entrelaçam no conceito magistral de literatura proposto por Blanchot, em *A parte do fogo*:

A literatura se dissipa no escritor. Ela não é mais a inspiração que trabalha, esta negação que se afirma, este ideal que se inscreve no mundo como a perspectiva absoluta da totalidade do mundo. Ela não é a noite; ela é a obsessão; não a noite, mas a consciência da noite sem relaxar. Vela para se surpreender e por causa disso se dissipa. Ela não é o dia. Ela está ao lado do dia que este a rejeitou para tornar-se luz. E ela não é também a morte porque

nela se mostra a existência sem ser, a existência que mora sob a existência, como uma afirmação inexorável, sem começo e sem levar a morte a termo como impossibilidade de morrer (DUARTE, 2006, p. 36-37).

A impossibilidade da morte em *Sôbolos rios que vão* mostra-se pela disposição dos conteúdos, pelo modo como o narrador pretende organizar o inorganizável. Este seu modo de organização dos conteúdos fica bem posto nesta cena:

- Estava a ver que não chegavam Luísa

à medida que ele pensava como seria a Luísa, conhecia-lhe a saia e a blusa mas o pescoço longe demais para alcançar a cara, apesar de amarrado à cama tiraram-no do automóvel e não o estenderam-no numa maca, colocaram-no de pé

- Anda a cair de fadiga

e como esclarecê-los que não era fadiga , era o ouriço a crescer, o pingo no sapato

- Não torna a andar

e afinal andava, a surpresa instalou-se nele e recuou num encolher de vazante deixando pedrinhas ácidas e um lamento de alga antes de as gaiotas a comerem, o mercadorias das onze cruzou a varanda com os vagões fechados, às vezes na estação lobrigava vitelos numa falha de tábuas (ANTUNES, 2010, p. 134).

Assim como nesta cena, a quase totalidade das demais que compõem o romance parecem desconexas, porque a matéria não se presta a uma ordenação, a uma disposição supostamente adequada, porque o universo criado no romance não é organizável, dado que está a representar a angústia do narrador.

Cid Ottoni, diz que o texto de Lobo Antunes possui uma moldura que “esconde” a errância e a dispersão das palavras, pois não há uma articulação lógica, uma hierarquia entre as partes, nem uma sequência que conduza a narrativa. Não há propriamente uma sucessão de eventos, mas um amontoado deles. A impossibilidade de organização revela-se ao final da última parte, quando a estrutura é interrompida (DUARTE, 2010, p. 36). De fato, isso se aplica a *Sôbolos rios que vão*. O narrador até parece que está querendo organizar os conteúdos da narrativa, conduzi-la de modo compreensível, o que é sugerido inclusive pelo modo de apresentação dos capítulos, todos datados com dia, mês e ano: 21 de Março de 2007 (este é o primeiro capítulo); 22 de Março de 2007 (segundo capítulo); 4 de Abril de 2007 (último capítulo). Mas esta é uma tarefa que ele não consegue realizar a contento porque sua mente está abalada por causa da doença. Esta é a “aparente impossibilidade” da morte (a impossibilidade de escrever). A tarefa fica então a cargo do leitor, que precisará de mais

atenção na leitura, para perceber que a desorganização, na verdade, é a estratégia escolhida para simbolizar esse temor. A morte como impossibilidade de morrer gera duas imagens: a da noite desprovida de repouso e a do dia sem razão.

A noite desprovida de repouso inicia-se para o senhor Antunes desde o momento em que o médico comunica-lhe o diagnóstico: câncer. A partir daí, o pavor diante da morte se instala. Ele se concentra nessa possibilidade, bem expressa nestes trechos:

[...] o nervoso jogou-lhe uma garra ao coração feito de pavor e lágrimas, difícil de equilibrar em segredo, nem um grito apesar de tantos gritos em si, cada gesto que não fazia gritava, cada movimento da cabeça gritava, cada pedaço de pele contra o lençol gritava, se os tacões se calassem um instante percebiam

- O que se passa com o miúdo?

passa-se que células podres do intestino a invadirem-no destruindo os pulmões, os ossos, o fígado e crianças vestidas de serafim com asas mal coladas nas costas”, (ANTUNES, 2010, p. 14).

[...] a certeza que não dormiria esta noite apesar do comprimido no copinho de plástico, o comprimido escorregou para se fundir numa prega de lençol e em vez do comprimido o carimbo do hospital impresso no pano, (ANTUNES, 2010, p. 18).

Da mesma forma que a noite do senhor Antunes é sem descanso, também pela doença, o seu dia é sem razão. O seu temor constante imprime o tom da narrativa:

um outro jorro de gotas que não ocultam ninguém, menos abundantes, mais fracas, não supunha que os hospitais tão claros, só reboco e metal, nem que sofrer fosse assim, o coração difícil de equilibrar que resiste, não resiste, resiste, sete horas nos relógios antigos e quantas horas nele, amarrotadas, torcidas (ANTUNES, 2010, p. 20).

É também por causa da doença que o dia do narrador não só fica sem razão, mas também sem a ordenação do cotidiano. Doente, internado num hospital, e apavorado ante a possibilidade de morrer, o senhor Antunes vê sua rotina ser alterada pelo entra e sai dos enfermeiros, pelos remédios que deve ingerir conforme as prescrições médicas, pelos exames que pesquisam a doença, enfim, por outro cotidiano, entre outros doentes, como ele. Somadas a isso as lembranças. A cena abaixo dá o tom dessa desordenação:

a dona Irene a levantar-se [...] com uma bata branca e um relógio pendurado de cabeça para baixo de um alfinete na bata, se o operam amanhã o jardineiro, não o médico, quebra-lhe os tornozelos com o sacho para caber na cova e a serra nítida ao longe, a dona Irene foi-se embora a sacudir um tubo a as vibrações das pás de terra nela, o telefone gesticulou no corredor e a voz de um homem esclarecendo

- O doutor Helder desceu ao bloco

o cheiro do seu nervoso anulava o cheiro do hospital sem anular o cheiro das compotas, a dona Irene

-A harpa é uma questão de pulso

movimentando escravas, uma questão de pulso, o rápido das seis abanava os cálices e entortava o quadro sobre o carrinho do açucareiro e do bule, na altura do jantar puxavam a dona Lucrecia do alpendre

- Uma canjinha dona Lucrecia

e logo no princípio da canja ela

- Estou cansada

embora no dia seguinte lhe ordenasse instalada sob os frascos da sala de operações a agitar a bengala

- Aproxima-te rapaz

e o empregado que transportava a maca ao encontro do crucifixo sobre o vestido de luto e das pernas inchadas, se a avó lhe pusesse o chapéu de palha não morria, passeava na vinha à cata de búzios incrustados no granito da época em que o mar cobria o mundo e o espírito de Deus , como será o espírito de Deus, vagueava sobre as águas(ANTUNES, 2010, p. 17).

Além da desordenação do cotidiano, o trecho citado dá conta do cuidado da avó, razão por que relembra o chapéu de palha que esta lhe punha à cabeça, como se este fosse um escudo protetor capaz de livrá-lo da morte.

Entretanto, a impossibilidade de morrer persiste. Não há saída possível, nem instauração da ordem. O narrador não morre. Não há solução para afastar o seu temor da morte. Por isso ele foge do presente para a infância: “A porta que conduzia a si mesmo ao alcance da mão, empurrou-a e encontrou-se criança a brincar com os botões e os carrinhos de linha” (ANTUNES, 2010, p. 85). Ainda assim, o seu medo persiste, porque a morte está por todo canto. Essa constatação é proclamada logo no início das lembranças:

[...] como vê o ratinho de chocolate não fez efeito avô, continuo a olhar a janela e o aperto não cessa, finge que abrande e não se ausenta de mim [...] este mês ou no próximo o seu nome na página dos óbitos com uma cruz em cima, o empregado da estação empilhava pacotes de jornais com montes de cruces que lhe diziam respeito e em que ninguém reparava ou se reparassem

– O neto do surdo? (ANTUNES, 2010, p. 22).

Tudo morre, inclusive os parentes:

[...] camponeses a transportarem cestos de volfrâmio e nisto solas e solas diante do portão acompanhando uma urna que não cessa de passar, a minha, a do meu neto, a da minha mãe antes dos pulsos algemados no terço (ANTUNES, 2010, p. 30).

O boi morre:

[...] o coração desequilibrou-se sem que desse conta porque as bochechas molhadas, quando o boi castanho morreu tiveram de quebrar-lhe os tornozelos para caber na cova, as pálpebras do boi apesar de cobertas de varejeiras” (ANTUNES, 2010, p. 15).

O palhaço que se afoga e morre também está nas lembranças da infância:

[...] o que dura neste lugar são os poços cercados de nogueiras e nos poços um sapato de palhaço dissolvido no fundo, [...] Não é importante que o mar nos leve, deixa, o que fizemos por cá, um palhaço abraçado a um tronco, (ANTUNES, 2010, p. 30, 198).

A morte do avô, cuja doença era a mesma do senhor Antunes, é mais um relato:

[...] faleci da mesma doença que ele não em Lisboa, na vila, dando pelas solas a estremecerem o mundo (p. 32).

A morte do amigo Virgílio, também é lembrada e não fecha a conta das muitas elencadas no romance:

[...] o Virgílio faleceu antes de mim, em fevereiro, separado da serra pela orla das nuvens (p.31).

A narrativa fala constantemente do estar sempre morrendo. O refúgio na infância pouco adianta ao narrador, visto que a morte continua *ad infinitum*. E por isso, no presente, está sempre o desespero, o constante medo de morrer a qualquer instante. Cada vez que o médico se aproxima de seu leito ele pensa que pode ser a hora final:

– Uma picadinha

e uma picadinha o tanas, a intensidade da dor fê-lo tomar consciência dos dentes todos que tinha, incisivos, caninos, pré-molares, molares, dezassete dentes terríveis, vinte e seis, trinta e nove e a surpresa e o terror, uma voz nítida na cabeça

- Morri (ANTUNES, 2010, p. 70).

A morte em *Sôbolos rios que vão* não é repouso, é pavor. Porque se repouso é descanso, isso não acontece para o narrador. E a impossibilidade da morte persiste até o final, na última parte do romance, quando a estrutura é interrompida e a fala se esvai, assinalando o fim da narrativa. Como se vê, o narrador, cujo tempo não acaba, não se cura e nem morre. Pelo contrário, na cena final, quando ele é criança e está com a mãe, há mais um recuo no

tempo, cujo objetivo é deixar para o leitor a possibilidade de imaginar se o senhor Antunes continuará a viver ou não, se ficará curado ou não do câncer.

Sôbolos rios que vão é, pois, mais uma obra em que se cumpre a lei da ficção e sua verdade. E se o romance a ela renunciasse para se ligar definitivamente a uma realidade exterior, assumindo o descanso da morte, deixaria de ser literatura. Ao preservar sua lei, a literatura acata o horror da existência despojada de mundo, onde tudo o que aparentemente cessa de ser continua sendo. E o que parece morrer não morre, mas esbarra na impossibilidade da morte.

Todas essas figurações da morte, que são temas nos trabalhos iniciais de Blanchot, inicialmente bem acolhido por outros pesquisadores, são posteriormente tomadas como uma aventura, um magnífico teatro do sujeito, uma não teoria do sujeito. José Maria Cançado, tentando sistematizar uma opinião sobre tais figurações, afirma que no “inutensílio” da escrita, na espessura engolfante da linguagem, no anti-périplo da literatura e da narrativa, a morte não fecha a conta. Vira sempre outra coisa, que não é a morte, mas sim a condição surgida com o fato de, na escrita, no símbolo, na linguagem, não haver a morte e sim a gênese, o regime, as intemperanças, a ziguizira e os silêncios de um sujeito que não é da ordem do biográfico, do bio, talvez sequer da vida. Mas que existe como sujeito literário (DUARTE, 2006, p 14).

Considerando que a opinião de Blanchot é tomada como um magnífico teatro do sujeito, foram tomados aqui os princípios do diálogo e do dialogismo estatuídos por Mikhail Bakhtin. Segundo esse teórico, lembra Jerusa Ferreira, no prefácio de *O romance e a voz*, obra de Irene Machado, o romance é o gênero escrito da literatura cuja natureza é mista, porque sendo escrito, contém os princípios da oralidade por origem e transmissão. Para autenticar sua observação, ela se reporta à sátira menipéia, recuperada por Bakhtin desde os ecos de Menipo de Gândara na literatura greco-latina e de Luciano de Samósata, como um grande texto em que se inscrevem o mágico e o prático, o grotesco e o sublime, o obsceno, enfim, como uma espécie de corrente oral que recupera e traz à tona vozes submersas, silenciadas e subversoras. Falar do romance implica considerar a opinião de outros teóricos, a fim de que sejam examinados também os seus postulados.

Iniciando por Roland Barthes, observa-se que, ao reportar-se à morte do autor, ele comenta o texto de Balzac na novela *Sarrasine*, quando este fala de um castrado disfarçado em mulher: “Era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos”. E o próprio Barthes questiona a respeito da figura do autor, do seu lugar de fala

no discurso que profere: “Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando ideias “literárias” sobre a mulher? É a sabedoria universal? A psicologia romântica?”.

Considerando que a escritura, ao mesmo tempo que é um terreno neutro, é também um composto, um oblíquo onde foge o sujeito e se perde toda identidade, a começar pela do corpo que escreve, Barthes afirma que jamais será possível saber quem deveras se inscreve nesse lugar de fala, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. E ela só começa quando produz esse desligamento, a voz perde a sua origem e o autor entra na sua própria morte (BARTHES, 1988 p. 65).

Bakhtin, porém, discorda dessa opinião. Para ele, o texto não é inerte, porque mesmo que se parta de qualquer texto, passando às vezes por uma longa série de elos intermediários, no final das contas sempre se há de chegar à voz humana, ao homem. Estudioso da teoria do romance, à luz do sistema que lhe permitiu pensar as manifestações da linguagem e da cultura de um modo geral, ele defende a teoria do dialogismo, porque considera o romance um gênero híbrido, capaz de representar a imagem do homem na linguagem. Daí seu interesse em estudá-lo como signo cultural, sem particularizar o literário propriamente dito, mas sim a fala do discurso social comunicativo e do discurso individual especulativo que o romance representa.

Segundo Irene Machado, ao definir o romance como representação do homem que fala, Bakhtin não só identifica vozes que sustentam o relato, como vincula a composição prosaica a essas vozes. Para ele, autor, personagens e narrador(es) são elementos imprescindíveis da representação e sem os quais não haveria polifonia. O romance polifônico é o fulcro da teoria bakhtiniana sobre o romance. E a relação entre autor e personagens é o eixo por meio do qual essa relação evolui. Ou seja, o objeto de interesse de Bakhtin é a polifonia, o campo estético da prosaica, no qual a personagem é o discurso.

A figura do autor ocupa papel de destaque no conjunto da obra de Bakhtin porque é um dos pólos geradores da polifonia do discurso romanesco. Para ele, o autor é um produto cultural significativa e estável, que manifesta sua reação na estrutura de uma visão ativa da personagem, sendo, portanto, um elemento estético, que pode ser o narrador. Mas não deve ser confundido com o autor da realidade empírica, que Bakhtin desconsidera, pois se este fosse considerado, o discurso bivocalizado e, conseqüentemente a polifonia, deixariam de existir.

Ao elaborar sua teoria sobre o romance, Bakhtin procura considerar o inacabamento como um princípio construtivo não só do devir, como também do plurilinguismo, da

plurivocalidade e da pluralidade de estilos, que lhe oferecem o romance como um metagênero, capaz de exercitar continuamente o criticismo de suas estruturas, visto que, como gênero inacabado, não permite a sistematização de seus aspectos composicionais.

O devir, para Bakhtin, se revela como uma nova sensibilidade com relação ao tempo. E o romance surge, revelando-se como gênero capaz de representar o presente em toda a sua instabilidade, inacabamento e evolução, o que faz Bakhtin afirmar ser este um dos seus privilégios porque somente o que evolui pode compreender a evolução. Se comparado a outros gêneros já consolidados e até extintos nos quais não existe lugar para a representação do presente, o romance cria uma espécie de revolução na hierarquia dos tempos porque, segundo Bakhtin, quando o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo, o tempo e o mundo perdem seu caráter acabado, tanto no todo como na parte. O modelo temporal do mundo modifica-se radicalmente: este se torna um mundo onde não existe a palavra primordial (a origem perfeita) e onde a última palavra ainda não foi dita. O tempo e o mundo tornam-se históricos pela primeira vez.

Machado afirma que este processo tem como principal consequência a possibilidade de o homem introduzir-se a si próprio no romance. O devir abre nova orientação e reconfigura o personagem que, diferentemente do herói épico, não se deixa revelar por inteiro, não se mostra acabada. A entidade épica se desagrega na medida em que o homem aparente entra em choque com o homem interior, e sua dimensão subjetiva torna-se objeto de experiência e de representação. O homem adquire uma iniciativa ideológica e linguística que modifica sua figura. E essa mudança na representação da personagem, para Bakhtin, se consagra na obra de Dostoiévski (MACHADO, 1995, p. 140-141).

Bakhtin aponta essa mudança partindo da hipótese segundo a qual as personagens de Dostoiévski revelam uma notória independência em relação ao autor na estrutura do romance. E, em certos momentos, até rebelam-se contra seu criador. Porém, ele esclarece que se trata mais de uma independência em face de definições exteriorizantes e conclusivas que não levariam em conta a interioridade das personagens e suas individualidades enquanto sujeitos dotados de consciências diversas, procurariam resolver tudo no âmbito de uma única consciência – a do autor – o que tornaria essas personagens apenas marionetes, objeto cego da ação do autor, conseqüentemente carentes de iniciativa própria no plano da linguagem, surdas a vozes que não fossem mera irradiação da voz do autor. Para Bakhtin, a representação das personagens nos romances de Dostoiévski é, acima de tudo, a representação das consciências. E não se trata de um eu único e indiviso, mas da interação de muitas consciências, de consciências isônomas e plenas que dialogam entre si, interagem, preenchem com suas

vozes as lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores, mantêm-se imiscíveis enquanto consciências individuais e que por isso mesmo não se tornam objetos dos discursos dos outros falantes nem do próprio autor, produzindo o que ele chama de grande diálogo do romance. Em outras palavras, ele admite a liberdade e independência das personagens em relação ao autor na obra de Dostoiévski, mas deixa claro que sendo dialógica a totalidade no romance dostoiévskiano, o autor também participa do diálogo, porque é, ao mesmo tempo, o seu organizador. E por maiores que sejam a liberdade e a independência das personagens serão sempre relativas, nunca fogem ao controle do autor, que as promove como estratégia de construção dos seus romances, onde as vozes múltiplas dão o tom de toda a sua arquitetônica. Bakhtin endossa a ideia afirmando que Dostoiévski não age como Zeus, ou seja, não cria escravos mudos, mas sim pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com o seu criador, de discordar dele e até de rebelar-se contra ele.

Em 1963, quando escreve *Para uma reelaboração de Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin já compara o autor a Prometeu e diz que ele cria, ou melhor, recria seres vivos com os quais vem a encontrar-se em isonomia, sem, no entanto, poder concluí-los porque descobriu o que difere o indivíduo de tudo o que não é indivíduo: este está imune ao poder de existir. Essa visão filosófica de Bakhtin leva-o a afirmar que Dostoiévski não conclui as suas personagens porque estas são inconclusíveis enquanto indivíduos imunes ao efeito redutor e modelador das leis da existência imediata que em dado momento se fecha. O homem, entretanto, avança sempre e sempre está aberto a mudanças decorrentes da sua condição de estar no mundo, enquanto agente, enquanto sujeito. E como o homem-personagem é produto do discurso, está aberto como falante em diálogo com outros falantes e com o seu criador. Esta é naturalmente a construção do universo polifônico do romance no qual tanto o discurso do herói quanto sobre o herói derivam do tratamento dialógico, revelado na forma livre do diálogo tu-eu, o que significa dizer que, para Bakhtin, além de o autor participar do diálogo, em isonomia com as personagens, ainda é o responsável entre o diálogo ideal da obra e o diálogo real da realidade. Em síntese, Bakhtin considera indispensável a presença do autor na arquitetônica do romance polifônico, razão por que toma Dostoiévski como modelo considerando que este sabe que o universo humano é constituído de seres cujas personalidades são diversas. E se são diversas, distintos também são seus pontos de vista, posições ideológicas, religiosas, nobreza, vilania, gostos, manias, taras, franquezas, excentricidades. Essa peculiar visão realista que expõe as vicissitudes deste ser complexo que compõe a unidade do diverso, é, para Bakhtin, o que de fato torna impossível traduzir-lhe a essência numa palavra última e conclusiva. (BAKHTIN, 1997, VII-VIII).

Os estudos de Machado levam-na a afirmar que aquilo que Bakhtin formulou teoricamente a partir do exame não só da obra de Dostoiévski, mas também do legado de sua tradição crítica, é decorrência de uma tese precisa: Dostoiévski é o criador do romance polifônico, gênero romanesco novo, que mudou radicalmente a orientação da narrativa, destituindo as formas monológicas do romance europeu. E para demonstrar sua tese Bakhtin segue um método também singular: mostra Dostoiévski em Dostoiévski, ou seja, examina os meios de visão e de representação artística dentro do romance, dentro da construção artística, e não dentro da cosmovisão ou da vida do autor. Para ele, esta fórmula magnífica foi articulada pelo próprio Dostoiévski, a respeito de quem afirmou: seus romances procuraram descobrir o homem no homem.

Assim, a noção de personagem como discurso deve ser entendida como uma revelação do homem através de suas palavras, uma vez que é pela palavra que o homem manifesta seu ponto de vista sobre o mundo e sobre si mesmo. Assim, pra Machado, a verossimilhança da personagem é a verossimilhança de seu discurso interior sobre si mesma, como ocorre na novela de Dostoiévski *Memórias do subsolo*, que chamou a atenção de Bakhtin para muitos aspectos da polifonia desenvolvida pelo autor em seus romances. A construção da personagem e de seu discurso em tempo presente juntam-se a uma outra novidade apresentada por Dostoiévski: a construção de um gênero por meio de uma tensa exposição dialógica que se serve, entre outros, do monólogo.

Se vista num primeiro plano, pode-se dizer que a novela se desenvolve sob o comando da voz de um narrador-personagem que fala sobre si mesmo, conforme atestam suas palavras iniciais: “Sou um homem doente. Um homem mau. Um homem desagradável”. Algumas linhas adiante, nota-se a presença de interlocutores, o que muda a dinâmica do discurso e faz o monólogo ceder ao diálogo. Como se trata de um processo de auto-análise, a presença do interlocutor faz com que o narrador pense e repense suas afirmações. Daí sua fala permeada por uma intensa avaliação crítica conforme se observa:

Menti a respeito de mim mesmo quando disse, ainda há pouco, que era um funcionário maldoso. Menti de raiva. Eu apenas me divertia, quer com os solicitantes, quer com o oficial, mas na realidade, nunca pude tornar-me mau. A todo momento constatava em mim a existência de muitos e muitos elementos contrários a isso. Sentia que esses elementos contraditórios realmente fervilhavam em mim. Sabia que eles haviam fervilhado a vida toda e que pediam para sair, mas eu não deixava. Não deixava, de propósito não os deixava extravasar. Atormentavam-me até à vergonha, chegavam a provocar-me convulsões e, por fim, acabaram por enjoar realmente! Não vos parece que eu, agora, me arrependo de algo perante vós, que vos peço perdão?...Estou certo de que é esta a vossa impressão... Pois asseguro-vos

que me é indiferente o fato de que assim vos pareça. (MACHADO, 1995, p. 143).

Ainda no entendimento de Machado a interlocução é falsa, mesmo com o personagem-narrador se dirigindo a outros, porque o modelo da novela é o monólogo e não o diálogo. Na verdade, tudo não passa de uma invenção deste para testar seu próprio discurso. A interlocução é, ao mesmo tempo, o elemento que transforma o monólogo em diálogo, deixando ver os conflitos verbais de uma mente doente; os conflitos do homem com o seu duplo, do homem com o seu avesso. É a fala do interlocutor que provoca o narrador, ao mesmo tempo em que lhe permite adentrar em sua memória. A suposta palavra do outro é, de fato, o que lhe possibilita falar de si. A interlocução injeta no monólogo a réplica dialógica da fala, do discurso polêmico, o que para ela, concorre para o entendimento da subjetividade do herói, do homem do subsolo. Buscando comprovar essa ideia, ela transcreve o trecho abaixo, como tentativa de representar essa afirmativa:

Pensais acaso, senhores, que eu queira fazer-vos rir? É um engano. Não sou de modo algum tão alegre como vos parece, ou como vos possa parecer. Aliás, se irritados com toda esta tagarelice (e eu já sinto que vos irritastes), tiverdes a ideia de me perguntar quem, afinal, sou eu, vou responder: sou um assessor –colegial. Fiz parte do funcionalismo a fim de ter algo para comer (unicamente para isso), e quando, no ano passado, um dos meus parentes afastados me deixou seis mil rublos em seu testamento, aposentei-me imediatamente e passei a viver neste meu cantinho. Já antes disso vivi aqui, mas agora instalei-me nele. Tenho um quarto ordinário nos arredores da cidade. A minha criada é uma aldeã velha, ruim por estupidez, e, além disso, cheira sempre mal. Dizem-me que o clima de S. Petersburgo está-me prejudicando e que, para os meus insignificantes recursos, a vida aqui é muito cara. Sei disso; sei melhor que todos estes conselheiros experimentais e sábios. Mas ficarei em S. Petersburgo; não deixarei esta cidade! Não a deixarei porque... Eh! Mas, na realidade, é-me de todo indiferente o fato de que a deixe ou não.

Dizei-me: de que pode falar um homem decente, com o máximo prazer?

Resposta: de si mesmo.

Então, também vou falar de mim. (MACHADO, 1995, p. 143).

Este processo é considerado por Machado como um procedimento inusual de elaboração da subjetividade da personagem. Na verdade, o que está posto é o desenrolar de como a personagem tomou consciência de si mesma, o que significa dizer que, nesse sentido, não é a simulação da interlocução que mais interessa, mas sim o resultado deste procedimento na expressão artístico-literária. É necessário então admitir que os interlocutores existem e assumem o discurso polêmico. O excerto acima só reafirma uma das máximas de Bakhtin: a

de que o texto não é inerte e ainda que sejam muitos os elos intermediários, sempre se há de chegar à voz do homem. Este processo é revelador de como a personagem tomou consciência de si mesma. É, portanto, um diferente modo de elaboração da subjetividade da personagem.

A importância que Bakhtin atribui à figura do autor, sobretudo porque é contra o tom de sua voz que se constitui a escala dialógica do discurso romanesco, colocam-no, em primeiro plano, em campo distinto de Barthes, para quem a literatura é feita com a mão, é, escritura. Em outras palavras, produto direto da cultura letrada, sem vestígios da oralidade. Esta é a razão por que ele afirma ser a escritura a destruição de toda voz, de toda origem. Mas o autor a que Barthes se refere não é o mesmo concebido por Bakhtin. Para o primeiro, o Autor é uma personagem moderna, produzida pela sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, sob os auspícios do empirismo inglês, do racionalismo francês e da fé pessoal na Reforma, esta descobriu o prestígio do indivíduo. Machado diz que é este autor que consta nos manuais de história e foi consagrado pela crítica sociológica, o que Barthes eliminou de sua teoria. E ao destruir a figura do autor, ele destrói a atividade reducionista da explicação da obra porque, para ele, o leitor busca sempre encontrá-la no autor, como se através da alegoria um tanto opaca da ficção, fosse sempre, afinal, a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua “confidência”. Ao dizer isso, Barthes destrói também o monopólio da figura do autor sobre o sentido.

A postura de Barthes indica seu desconhecimento sobre as formulações de Bakhtin, que já havia eliminado tal autor de sua abordagem ao defini-lo do ponto de vista estético, não ético. Como se vê, a inflexibilidade das posições se atenua. Embora Barthes defina escritura como ato oposto à voz justamente porque não é possível afirmar um autor, fica evidente que a intransitividade da escritura não se opõe tão rigorosamente assim ao dialogismo. E ao mostrar a ênfase que muitos autores franceses davam à linguagem e não a si próprios, ele afirma que é a linguagem que fala, não o autor. E o ato de escrever deve ser prescindido de uma certa impessoalidade prévia, que não deve se confundir com o que nomeia de objetividade castradora do romance realista. Referindo-se à poética de Mallarmé diz que toda ela consiste em suprimir o autor em proveito da escritura. Quanto à prosa, ele usa como exemplo a escritura de Proust, a respeito de quem tece a seguinte opinião: “ao fazer do narrador não aquele que viu ou que sentiu, nem mesmo aquele que escreve, mas sim aquele que vai escrever ou quer escrever e não pode, Proust deu à escritura moderna a sua epopeia. Em síntese, Barthes, valendo-se da Linguística, afirma que a voz está na escritura. Ao dizer isso, ele decreta a morte do autor. Segundo essa abordagem, a enunciação é um processo vazio que funciona sem a presença de interlocutores; linguisticamente, o autor nunca é mais do que

aquele que escreve, assim como “eu” não é senão aquele que diz “eu”. A linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”. E esse sujeito, vazio, fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la.

No entendimento de Machado, é preciso considerar que Barthes tenha usado a morte do autor para chegar a uma certa noção de dialogia, em decorrência da pluralidade estilística. Essa certa noção de dialogia abre espaço para o devir e o inacabamento, considerados por Bakhtin como traços fundamentais do romance. A concepção é reforçada quando Barthes, ligando a figura do autor à interpretação da obra, diz que, se ao texto for dado um Autor é como impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Esse tipo de autor é o que Bakhtin descarta justamente porque este finaliza a obra, seus personagens, eliminando o devir e o inacabamento. Isso significa que escritura múltipla, inacabamento, dialogia, são pontos comuns nas formulações dos dois teóricos. Ou seja, dialogismo e escritura não estão em campos opostos. A escritura não é a voz de um autor, mas o conjunto de vozes culturais que falam ao leitor. Embora Bakhtin e Barthes privilegiem de forma distinta a figura do leitor, o termo escritura deve ser entendido como um espaço textual dialógico, no qual se dão o confronto de posições. É nesse espaço que se desenvolvem as várias oralidades do romance. (MACHADO, 1995, p. 97-98).

Em *Sôbolos rios que vão*, a serem consideradas as “vozes” que se intrometem no discurso do narrador, pode-se dizer que existe uma polifonia, não como nos romances de Dostoiévski. Em Lobo Antunes há uma polifonia análoga. O narrador, ao rememorar sobre fatos e pessoas que fizeram parte de sua existência, dá voz a elas e o leitor tem a impressão que de fato são outros narradores. Mas à semelhança do que faz o escritor russo, essas vozes/ele mesmo, também imprimem cada uma o seu discurso pessoal, como: a avó, cujos cuidados e carinho deixam sua marca ao chamá-lo sempre de “meu príncipe”; a mãe, em cuja imagem ele busca reconfortar-se. Mas ela é também a mulher traída que não quer mais conviver com o marido e a quem a sogra aconselha a relevar o fato porque essa prática é comum em todas as épocas, conforme se observa no excerto: “Ele recordado da avó a enxugar a mãe com o lenço/ - Tem paciência é homem” (p. 45). O pai, que apesar da raiva do filho por causa da traição com a empregada, imprime sua marca não pelo discurso, mas pelas atitudes, especialmente porque lhe mostrou a nascente do Mondego, o rio que simbolicamente representa o curso da vida e que tanto o impressionou quando era pequeno. O avô, a dizer sobre a nada, a finitude da raça humana, acentuando o tom filosófico do romance:

eu diante do meu neto com uma madeixa pegada ao nariz e as orelhas sem cor já que o traziam do poço, [...] e nos poços um sapato de palhaço

dissolvido no fundo, sobra o crucifixo a odiar-nos porque nascemos e morremos sob o ódio de Deus, [...] antes dos ingleses do volfrâmio os alemães do volfrâmio, carroças de volfrâmio na direção da cidade, camionetas de volfrâmio, camponeses a transportarem cestos de volfrâmio e nisto solas e solas diante do portão acompanhando uma urna que não cessa de passar, a minha, a do meu neto, a da minha mãe antes dos pulsos algemados no terço, (ANTUNES, 2010, p. 30).

A dona Irene, cuja harpa faz brotar a música que lhe serve de abrigo suavizando sua angústia diante da morte que pode chegar a qualquer momento.

Lobo Antunes parece querer atingir o máximo no âmbito da ficção. Assim, o narrador do romance, ao fingir ser outros, dá nova roupagem à modalidade de polifonia já proposta por Dostoiévski. E assim, as personagens a quem ele empresta sua voz também expressam suas opiniões, assemelhando-se às consciências, plenivalentes e isônomas, conforme a análise de Bakhtin. Portanto, a polifonia que Bakhtin analisa na obra do escritor russo contém uma gama de vozes que implicam a estilização, a paródia e o *skaz*, procedimentos lúdicos da narrativa pelos quais verdades são problematizadas. A polifonia em *Sôbolos rios que vão* então, concentra-se na estilização e no *skaz* e o autor como personagem ou não, mas implícito na narrativa, obriga o leitor a refletir sobre a morte. No que tange à estilização, percebe-se claramente no romance a orientação para a fala como uma tendência distanciada do coloquial, já apontado por Machado para quem

a oralidade da prosa romanesca é uma manifestação estética e mantém um diálogo vivo com a tradição narrativa mais remota. Na teoria do dialogismo de Bakhtin, a palavra esteticamente representada como signo da voz torna-se a mais nítida manifestação da língua, visto que ela projeta uma determinada visão de mundo, ou seja, um ideograma. Nesse sentido, a representação da palavra do outro é o problema central da prosa romanesca. Os procedimentos desta representação determinam a poeticidade – ou artisticidade, como se refere Bakhtin – do discurso. As citações, os truísmos, os trocadilhos, os conjuntos fônicos, os paralelismos, as metáforas fônicas semantizadas, enfim, tudo aquilo que Eikenbaum chamou de mímica articulatória do discurso, bem como todos os fenômenos que Bakhtin descobriu como discursos bivocalizados, deixam de ser mero jogo ou ornamento sonoro para refletir as tensões que ocorrem dentro do discurso quando da representação da palavra de outrem (MACHADO, 1995, p. 174).

Lobo Antunes, sem perder de vista o experimentalismo, representa essa estilização em vários trechos fundindo metalinguagem com metáforas fônicas, ou seja, com aliterações que visam traduzir o desespero de quem teme a morte, sem esquecer uma certa dose de poeticidade:

os eucaliptos soletravam o vento em torno do hotel ou era gente a falar, sílabas que as copas dizem e é preciso juntá-las para conseguir palavras, a

palavra surpresa, a palavra terror [...] um negrume sem origem tingiu-o por dentro reduzindo-lhe a vida a cores desarticuladas e formas difusas sumindo-se num ralo no interior de si que não calculava existir, embora não pensasse julgou pensar

- Quem sou eu? (ANTUNES, 2010, p. 26).

Atente-se aqui para as muitas aliterações em /r/, fonema alveolar vibrante, usado, ao que parece, para demonstrar a situação emocional do narrador. O /r/ parece representar o que sente fisicamente por causa do tumor, do cancro, conforme ele diz: “o silêncio do avô alarmou-o fazendo com que o ouriço se lhe dilatasse nas tripas arranhando, doendo,” (p. 11,12). Sem carregar nas tintas, não deixa de ser poético o tom desse discurso que, entre outras coisas, aponta para um mergulho do homem em busca de si mesmo, um homem que sente a tal ponto a solidão que chega a pedir que o cheiro das compotas da avó, uma lembrança tão viva vinda lá da infância, permaneça com ele:

uma interna espreitou da porta conforme a mãe antes de apagar a luz

- Quietinho

de luz acesa a mãe, sem luz uma silhueta escura, passos que se dispersavam nos mil compartimentos da casa ou não passos, pérolas de colar quando o fio cede, o número de criaturas, senhores, em que a mãe se tornava ao ir-se embora e nenhuma com ele ajudando-o a salvar-se da noite, o cheiro das compotas na despensa regressou e sumiu-se, caindo na asneira de ordenar

- Fica comigo cheiro (ANTUNES, 2010, p. 13).

Quanto ao skaz, no entendimento de Eikenbaum, este é um jogo especialmente concebido para criar a ilusão da narrativa oral. Machado salienta que o grande tema de Eikenbaum gira em torno de como se constrói a fala para criar a imagem da linguagem e não como se constrói o enredo para reproduzir uma situação. É nesse sentido que, numa de suas reflexões sobre a relação entre a narrativa e a realidade, ele afirma que “uma história não pode ser simples reflexo da realidade ou dos sentimentos pessoais, mas uma construção e um jogo”. (EIKENBAUM *apud* MACHADO, 1995, p. 165). E é também nesse sentido, que *Sôbolos rios que vão* não é apenas a história de um homem angustiado porque teme a morte. Mas acima de tudo um jogo travado num território que é sempre experimental: a literatura. E neste jogo, nesta construção em devir, que parte do real e vale-se da ficção para representar o mundo dos homens, cabem, além das propostas de Bakhtin e de Barthes, as propostas de Blanchot, uma vez que a literatura, justamente porque está no âmbito da ficção, não deixa de ser um teatro. Assim, não seria um equívoco dizer que ele não cria uma teoria do sujeito e sim um magnífico teatro do sujeito, já que a literatura também é teatro, é representação? Nesse

sentido, os postulados de Blanchot não seriam apenas aventura extrema, não apenas um caminho, ou um modelo, mas a própria trilha na qual a literatura tem se movido enquanto arte da palavra em todos os tempos.

1.2 O Bestiário: as imagens da morte

Os bestiários representam a tendência que a Idade Média herdou das épocas anteriores para interpretar o mundo natural como manifestação exterior de uma realidade superior e distinta, da qual a realidade real seria um simples epifenômeno (AMORIM, 2003, p. 38). Espécie de catálogos manuscritos, cujas informações eram coletadas por monges católicos que reuniam informações sobre animais reais e fantásticos, tal como o aspecto, o *habitat* em que viviam, o tipo de relação que tinham com a natureza e a sua dieta alimentar, esse tipo de literatura do mundo animal, as bestas, era muito comum nas classes monásticas do medievo. A maioria dos bestiários foi escrita durante a Baixa Idade Média. Essa forma de texto descritivo, com interpretação moralizadora, deriva diretamente do Fisiólogo (*Physiologus* em Latim), manuscrito grego antigo que resulta da compilação de uma série de lendas com origem nas tradições indiana, egípcia e judaica, a que se acrescem as contribuições gregas dos textos clássicos sobre o mundo natural de Aristóteles, Heródoto, Plínio e outros naturalistas. Embora o manuscrito antigo originário deste gênero pertença ao século III, é só no século XII que a classe monástica ilustrada vai estabelecer este tipo de composição.

Esses livros alegóricos, por vezes claramente humorísticos ou fantasiosos, não derivavam de conhecimento científico ou experimental, ou de observação no terreno das criaturas que eram descritas. E por isso, alguns animais representados não pertencem ao mundo da fantasia, como o abutre, representado na iluminura do Abutre do Bestiário de Aberdeen, que mais se parece com águia, provavelmente porque os iluminadores não conheciam a ave que desenhavam.

A lírica moderna retoma a tradição dos bestiários. Na condição de poeta moderno, Guillaume Apollinaire cria uma obra marcada por constante dualidade: de um lado, a mistura de gêneros, a inclusão de elementos da prosa na poesia; de outro, a identificação simultânea com a herança simbolista e com as inovações das vanguardas. Tal dualidade explicaria o fato de sua poesia comportar os mitos tradicionais ao lado dos mitos do mundo moderno atrelados às ideias de progresso e de simultaneidade. Em 1911, Apollinaire concebe a obra *Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, considerada a união da poesia, das artes plásticas e da poesia. Na estrutura

deste, trinta pequenos poemas, dos quais quatro são dedicados a Orfeu. Os poemas, cujos títulos são nomes de animais estão intencionalmente ilustrados por Dufy, com o intuito de remeter visualmente o leitor a uma das facetas do mito de Orfeu: a capacidade que tinha o cantor, músico e poeta de ser seguido pelas feras, que se inclinavam para ouvir sua lira.

Dos vinte e seis poemas que se referem a animais, três podem ser lidos como pequenas fábulas. O oitavo, *Le lièvre*, exemplifica a moral:

Ne sois pas lascif et peureux/Comme le lièvre et l'amoureux,/Mais que toujours ton cerveau soit/La base pleine qui conçoit. Numa tradução livre os versos dizem: Não seja lascivo e medroso facilmente/Como a lebre e o enamorado/Mas que sempre a tua cabeça seja/Essa fêmea prenhe que concebe. (AMORIM, 2003, p. 39– tradução livre).

A moral comparece em forma de conselho e concentra-se nos primeiros versos, por meio de uma comparação apregoada *peureux/amoureux*: justapondo um animal – a lebre – e um traço humano – a paixão, o autor mostra que a lebre leva vantagem em relação ao apaixonado uma vez que tem como característica mais marcante a lascívia, a sensualidade, e portanto, ligada à facilidade de procriação dessa espécie. O cérebro deve, pois, comportar-se como a lebre; conceber o tempo todo, (pro)criar sem cessar, ou seja, o cérebro deve estar sempre prenhe de ideias. Opondo o *ne soit pas* do primeiro verso ao *soit*, Apollinaire fecha a questão do ato criador incentivando a ousadia.

Le chenille, a décima quarta quadra, é assim:

Le travail mène à la richesse,/Pauvres poètes, travaillons!/La chenille em peinant sans cesse/Devient le riche papillon. O trabalho leva à riqueza./Pobres poetas, trabalheemos!/A lagarta lutando constantemente/Torna-se uma linda borboleta. (ibidem, p. 39 – tradução livre).

O poema refere-se à condição do criador, cujo trabalho só se realizaria depois que ele, refletindo sobre sua obra, chegasse à beleza e a um resultado satisfatório (AMORIM, 2003 p. 39). Ou seja, o labor poético, aquilo que o poeta experimenta no seu ato de criação, é a essência da quadra. Apollinaire reconhece quão árdua é a tarefa de demiurgo executada pelo poeta. Tarefa de todos que criam por meio da palavra. Por isso, no segundo verso, usando a primeira pessoa do plural ele dirige-se aos “pobres poetas”, mas se coloca entre eles. A quadra também mostra os pontos de contato com o esquema fabular: nos dois primeiros versos um “conselho”; nos dois últimos, a repetição da imagem de animais como referência para uma atividade intelectual, humana. A lagarta, o animal em transformação, para chegar à linda borboleta que colore os jardins, tem que trabalhar. Sem esse procedimento, não haverá transformação. Assim é também a atividade do poeta. Como artífice da palavra, este sabe que sua criação só atinge um grau de beleza se houver um labor. Os dois últimos versos

funcionam como moral, tal qual é na fábula tradicional, diferenciando-se apenas pelo aspecto formal porque esta não fica separada por um espaço em branco do resto do texto.

Na vigésima segunda quadra, *Le paon*. Apollinaire trabalha com a questão da vaidade, metaforizada na figura do pavão: En faisant la roue, cet oiseau,/Dont le pennage traîne à terre,/Apparaite encore plus beau,/Mas se découvre le derrière. O pássaro em sua exibição/Cuja penagem se movimenta pelo chão/Aparece ainda mais bela/Mas descobre “le derrière”.(tradução livre) (AMORIM, 2003, p. 40).

Nessa quadra, por meio da figura do pavão, o poeta aborda a questão da vaidade, um sentimento cultivado por muitos homens. Como o pássaro, que ao levantar sua bela plumagem deixa ver partes não tão bonitas de seu corpo, (especialmente “le derrière”), os homens vaidosos alardeiam suas qualidades como tentativa de encobrir seus defeitos, deixando de perceber que essa tentativa é inútil. À superfície, essa comparação é implícita na quadra porque, inicialmente, é feita apenas uma descrição do animal. A quadra, como nas fábulas tradicionais, promove a humanização de animais para ensinar os homens. Nesta, no último verso, o “conselho”, é indicativo que Apollinaire retoma a estrutura fabular.

Em *Sôbolos rios que vão* pode-se dizer que há um bestiário por conta das muitas imagens que remetem à ideia de morte. A título de demonstração, algumas das que comparecem no romance.

A cena inicial exhibe a figura de um pássaro, estrategicamente posta como metáfora da angústia e do medo do narrador, que acaba de ser informado que está com câncer. A partir desse instante ele busca o passado, a infância, a fim de refugiar-se e escapar, ainda que momentaneamente, de tal perigo, conforme se observa:

Da janela do hospital em Lisboa não eram as pessoas que entravam nem os automóveis entre as árvores nem uma ambulância que via, era o comboio a seguir aos pinheiros, casas, mais pinheiros e a serra ao fundo com o nevoeiro afastando-a dele, era o pássaro do seu medo sem galho onde poisar a tremer os lábios das asas (ANTUNES, 2010, p. 11).

A segunda imagem de animal a entrar em cena é a de cachorros. O narrador, mesmo refugiado na infância, não deixa de se deparar com a morte:

cachorros sem dono a espiarem-no côncavos de fome ou de nariz rente à caruma farejando coelhos, de certeza que trotam no hospital procurando-o, isto no corredor não são os enfermeiros, são eles, o modo de respirar, uma pausa pingando saliva” (ANTUNES, 2010, p. 18).

Em seguida, o senhor Antunes convoca outro animal, agora em grupo: “à medida que os lobos rodeiam a escola, ei-los à volta da cama de mandíbula aberta” (ANTUNES, 2010, p.

20). Os mesmos lobos, que no passado rodeavam a escola da vila e que comiam os vitelos, agora o espreitam no leito do hospital.

Os corvos, que no *Mahabarata*, clássico da literatura hindu, (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2002, p. 26) são comparados aos mensageiros da morte, comparecem nas lembranças do narrador, com a mesma função: “uma agulha no braço que não sentia seu e as sílabas dos eucaliptos mais rápidas anunciando o quê, teve dó da solidão dos pés à mercê dos corvos que bicavam o pomar” (ANTUNES, 2010, p.26).

Da infância vem a imagem de uma raposa, pronta a devorar um coelho, animal com o qual o narrador se compara:

estava em Lisboa onde o Mondego não nasce nem penedos e líquenes,
nascem ouriços e não sentia os espinhos apesar de saber que continuavam
consigo emboscados nas vísceras na tensão das raposas e ele convencido que
um salto, presas, unhas

- Sou um coelho meu Deus (ANTUNES, 2010, p. 37, 38).

Sôbolos rios que vão não é uma fábula nos moldes tradicionais. As imagens de animais que povoam o romance não primam pela interpretação moralizadora como nos bestiários da Idade Média. Mas, enquanto obra literária, valendo-se da linguagem engenhosamente elaborada, se serve da ficção para, como parto da fantasia, propor ao leitor uma reflexão sobre sua própria realidade existencial. O senhor Antunes, a personagem de ficção, convoca o leitor a tirar a máscara, a desvelar sua essência e revelar os seus medos. Assim, as imagens de animais que no romance comparecem são muito mais que partes de um bestiário: são metáforas de um dos temores mais recônditos constantemente experimentado pelo homem: o fim da existência, a morte. E a angústia diante dessa espera da morte, o narrador revela perfeitamente. Como o *Bestiaire* de Apollinaire, *Sôbolos rios que vão*, pela engenhosidade de sua tessitura, exhibe a condição do criador, cujo trabalho é árduo, visto que a criação literária, seja em prosa ou poesia, é sempre um incessante labor. Nas quadras de Apollinaire aqui analisadas fica posto que, ao lidar com sentimentos humanos, ou seja, com o amor, o medo, a obstinação e a vaidade, o autor se mostra em sintonia com o esquema tradicional da fábula, que se serve dos animais para exemplificar as relações destes com os homens e dos homens entre si, acrescida de uma moral ou conselho implícito na pequena narrativa. Diferindo do *Bestiaire* de Apollinaire, o romance de Lobo Antunes, embora não apregoe moral alguma, traz um sábio conselho: a reflexão sobre a vida por meio do medo da morte.

CAPÍTULO 2

O REAL E O FANTÁSTICO: TERRITÓRIOS LIMÍTROFES OU ZONA DE EXPERIMENTAÇÃO COM A LINGUAGEM?

A literatura começa com a literatura fantástica, com o mito,
com a cosmogonia.

Jorge Luís Borges

A linguagem é o recurso último e indispensável do homem,
seu refúgio nas horas solitárias em que o espírito luta contra a
existência, e quando o conflito se resolve no monólogo do
poeta e na meditação do pensador.

Hjelmslev

A tarefa de descrever ou definir a literatura fantástica tem se mostrado bem difícil. Segundo Bráulio Tavares, a primeira tentativa se dá de forma negativa porque se pensa nela pelo que ela não é. Por esta ótica, ele diz que o fantástico é tudo que *não é* realista. E essa é uma definição tão genérica que pode ser comparada à tentativa de descrever o universo afirmando que nele existem dois tipos de coisas: as berinjelas, e as não berinjelas. A definição de berinjela já está posta nos dicionários. Entretanto, no segundo tipo de coisas, a categoria das não berinjelas, caberia uma quantidade perturbadora e incontável de coisas: os cliques de papel, os verbos intransitivos os trinômios do segundo grau, os zagueiros do Fluminense, os mosquitos da dengue...

Classificações teratológicas desse tipo, embora esdrúxulas, se repetem nos ensaios sobre o fantástico, o que reafirma a dificuldade em conceituar o termo porque se “o fantástico é tudo o que não é, tudo que não está onde estamos, tudo que não existe, tudo o que está fora de nosso campo de visão, tudo que não pode acontecer (ou, mais ameaçadoramente, tudo que não poderia ter acontecido)”, como lhe formular um conceito? Mesmo assim, Jorge Luís Borges disse que o fantástico foi a linguagem preferida dos escritores do mundo inteiro, em todos os tempos (BORGES *apud* TAVARES, 2003, p. 7-8). Sendo assim, e considerando que a literatura, enquanto arte verbal, é um jogo armado na própria linguagem, há que se levar em conta esta enquanto instrumento graças ao qual o homem modela seu pensamento, razão por que tem sido o instrumento de expressão adotado pelo gênero fantástico.

As considerações sobre a importância da linguagem são diversas, como diversos são também os pensadores que as formularam. A linguagem é deveras tão essencial que o sofista

Górgias assim se expressou: “Com a palavra se fundam cidades, se fazem os portos, se comanda o exército e se governa o Estado” (GÓRGIAS. *Elogio de Helena* p. 8, 13, in Buzzi 2003 p. 231). A Bíblia, um dos livros mais conhecidos entre os homens, reafirma essa ideia no prólogo de um de seus Evangelhos: “No princípio era o Verbo [...] Tudo foi feito por meio dele” (BÍBLIA SAGRADA, João I - 14).

Isócrates, orador da Antiga Grécia (436 – 338 a. C.), também exprimiu sabiamente o poder da linguagem, o poder de ingresso e aproximação que os discursos têm:

Com efeito, os restantes dons que possuímos não nos tornam superiores aos animais; pelo contrário, somos até inferiores a muitos destes em sua rapidez, em força e em todas as demais qualidades. Mas a capacidade, em nós depositada de nos convencer uns aos outros e de chegarmos a um mútuo entendimento acerca de tudo o que queremos, não só nos liberta do tipo de vida dos animais, mas permite agrupar-nos para vivermos em comum, fundarmos Estados, criarmos leis e inventarmos artes. Foi a palavra que nos permitiu realizar quase tudo o que criamos em matéria de civilização. Foi ela que estabeleceu normas sobre o justo e o injusto, o belo e o feio, sem a ordenação das quais seríamos incapazes de conviver com os outros. É ela que nos permite acusar os maus e reconhecer os bons. É graças a ela que educamos os ignorantes e conhecemos os inteligentes. [...] É com o auxílio da palavra que discutimos o duvidoso e investigamos o desconhecido... Se, em resumo, quiséssemos determinar esse poder, veríamos que nada de quanto no mundo acontece de modo racional acontece sem a palavra, mas é esta o guia de toda ação e de todo pensamento. E os que maior uso fazem dela são os que têm mais espírito. (ISÓCRATES. *Nicodes*, 59, apud BUZZI 2003 p. 239).

A concepção de Isócrates mostra a palavra como guia de toda ação humana, o elemento realizador da própria civilização, capaz de julgar os homens e colocá-los em classes distintas.

Marilena Chauí, relembra que de forma semelhante também se expressou Jean-Jacques Rousseau ao dizer que “a palavra distingue os homens e os animais; a linguagem distingue as nações entre si. Não se sabe de onde é um homem antes que ele tenha falado” (ROUSSEAU apud CHAUI, 1997, p. 136).

Reunindo opiniões sobre o assunto, Terry Eagleton, um estudioso sobre fenômenos da linguagem, registra a opinião do filósofo alemão Martin Heidegger em que este afirmou que se a existência humana é constituída pelo tempo, é igualmente constituída pela linguagem, visto não ser esta um simples instrumento de comunicação, um recurso secundário para expressar ideias, mas a própria dimensão na qual se move a vida humana, aquilo que, por excelência, faz o mundo ser (EAGLETON, 2001, p.87). Arcângelo Buzzi, outro estudioso do tema, traduz de forma simples e direta a importância da linguagem afirmando que de fato, o

homem está na linguagem como o peixe está na água. Só o homem fala, só ele está na linguagem (**zoòn lógon échon**). Só a ele é dado o mágico poder de usar a linguagem, de interpretar e recolher os entes para junto de sua companhia, de chamá-los pelo nome, de conhecê-los e vivê-los (BUZZI, 2003, 235).

Todas essas formulações convergem para um único objetivo: atestar a importância vital da linguagem como elemento revelador em si mesmo do universo humano. Porque o homem é linguagem e ela é em si mesma, o seu universo absoluto. Tudo na história humana acontece por meio da linguagem. Sendo assim, em que medida linguagem e literatura imbricam-se na árdua tarefa de representar a existência? A resposta parece estar no fato de que a literatura, tomando como *leitmotiv* os fatos do mundo real, especializa um discurso e, transformando-o e intensificando-o, problematiza a própria realidade do mundo (EAGLETON, 2001, p. 2). Sartre comunga da ideia afirmando que “só é possível apreendermos o real se sairmos do real pela imaginação” (SARTRE, 1973, p. 121).

A prosa de Lobo Antunes, cuja escrita se assenta espetacularmente na linguagem, nos ritmos, nas imagens, extraindo da literatura um de seus componentes básicos, a emoção, descontadas as proporções de experimentalismo, também se inscreve como elemento revelador do universo humano. Em seus romances tudo é visto como num sonho, num delírio: a intriga perde os seus contornos precisos, e é com o recuo, depois de terminado o livro, que o leitor atento a reconstitui. As emoções são suscitadas pela maneira de contar, e o patamar da liberdade criadora é transposto, evidenciando a emancipação de todas as regras. Seus livros não são para serem lidos no sentido que usualmente esse ato é concebido, mas sim para “apanhá-los” do mesmo modo que se apanha uma doença. O leitor deve estar atento à chave que o texto oferece. De outra maneira a empreitada torna-se mais difícil, dado que as palavras funcionam como signos de sentimentos íntimos, e as personagens, situações e intrigas, os pretextos de superfície utilizados para conduzir ao fundo avesso da alma. A verdadeira aventura é a que o narrador e o leitor fazem em conjunto, à raiz da natureza humana.

Por conta dessas entropias, torna-se complicado enquadrar pelos métodos tradicionais a produção literária do autor. E os esquemas metodológicos não apreenderiam num só rótulo uma construção em devir, que esgarça cada vez mais a própria teoria do romance e suas categorias fundamentais como personagens, tempo narrativo e ações diegéticas. Na falta de um termo que melhor traduza o arcabouço dessa construção, valem as palavras de Carlos Reis, (professor e jornalista que prefaciou a obra *Entrevistas com Lobo Antunes – 1979 – 2007: confissões do trapeiro*, de Ana Paula Arnaut), ao nomeá-la “consabidamente complexa,

narrativamente sinuosa e no limiar do hermetismo” (REIS *apud* ARNAUT, 2008, prefácio XV).

Sôbolos rios que vão tem como uma de suas características o tempo da escrita, composto por várias camadas de planos narrativos estruturados em frases curtas e discurso direto. E esses planos, embora se entretecendo, não resultam numa narrativa linear, visto que o autor está a representar a corrente da escrita, o pensamento mesmo. À medida que a narrativa avança o leitor se dá conta que o romance quase parece urdir uma trama, da qual a espera e não espera da morte, será por ventura o traço mais evidente.

Maria Alzira Seixo, ensaísta e estudiosa das obras do autor, afirma que estas trazem como características salientes a vertente paródica, a exacerbação do grotesco a convocação de níveis de efabulação anacrônica e os flagrantes descritivos, por vezes inextricavelmente dialogais (SEIXO, 2002, p. 16). A alternância de planos temporais com utilização da memória para sugerir a ideia de simultaneidade às ações, e a “permuta” de narrador, redimensiona e determina um diferente protocolo tanto de elaboração ficcional quanto de leitura.

O enredo é muito simples: o narrador, ora designado como senhor Antunes, ora como Antoninho, após uma operação a um tumor no intestino, num estado entre o torpor e a dor, recupera, fragmentos de sua vida, recordando pessoas que a atravessaram, conduzindo o leitor como que por um rio, o rio da vida.

A cena inicial é o prenúncio da desconstrução que vai imperar ao longo da obra:

Da janela do hospital em Lisboa não eram as pessoas que entravam nem os automóveis entre as árvores nem uma ambulância que via, era o comboio a seguir aos pinheiros, casas, mais pinheiros e a serra ao fundo com o nevoeiro afastando-a dele, era o pássaro do seu medo sem galho onde poisar a tremer os lábios das asas, o ouriço de um castanheiro dantes à entrada do quintal e hoje no interior de si a que o médico chamava cancro aumentando em silêncio, assim que o médico lhe chamou cancro os sinos da igreja começaram o dobre e um cortejo alongou-se na direção do cemitério com a urna aberta e uma criança dentro, outras crianças vestidas de serafim de guarda ao caixão, gente de que notava apenas o ruído das botas e portanto não gente, solas e solas, quando a avó no muro com ele desistiu de persignar-se sentiu o cheiro das compotas na despensa, vasos em cada degrau da escada e como os vasos intactos não aconteceu fosse o que fosse, por um triz, estendido na maca à saída do exame, não perguntou ao médico -Não aconteceu fosse o que fosse pois não? e não aconteceu fosse o que fosse dado que os vasos intactos, a avó que morreu há tantos anos ali viva com ele, o avô defunto, há mais tempo a ler o jornal com o seu aparelho de surdo, o silêncio do avô alarmou-o fazendo com que o ouriço se lhe dilatasse nas tripas arranhando, doendo, colocou-o numa placa de granito, bato com o martelo e a doença esmagada, alguém que não distinguia empurrava-lhe a maca corredor adiante, notava a chuva, caras, letreiros, a governanta do senhor vigário no alpendre enquanto pensava -É o meu esquife que empurram (ANTUNES, 2010, 10,11).

A linguagem, como se observa, é fragmentada e por isso espalha por todos os capítulos uma aparente falta de sentido, produzida não apenas no nível semântico, mas também no sintático, contribuindo para que o leitor perca as referências espaço-temporais. Ou ainda, que não perceba de início quem é, de fato, o narrador. O trecho, além de representativo da desconstrução que há um bom tempo tem sido a tônica das narrativas modernas e por extensão à das narrativas fantásticas, também anuncia o tom desse relato quase metafísico que é, a um só tempo, meditação sobre a morte, visto que ela paira sobre tudo o que é dito, pensado ou nomeado, bem como é também uma reflexão sobre a vida, por aguçar a sensibilidade do leitor e empurrá-lo exatamente para isso. Por essas evidências, a obra *Sôbolos rios que vão* será aqui apresentada como narrativa fantástica, por se entender que nela são perceptíveis alguns traços dessa modalidade literária.

2.1 Nas trilhas de Camões

Lobo Antunes costuma dizer que quando escreve, nunca sabe que título dará aos seus romances e que, geralmente, é seduzido por expressões criadas por outrem. Com *Sôbolos rios que vão* não foi diferente. O título é, na verdade, uma apropriação do primeiro verso do célebre poema de Camões, *Redondilhas de Babel e Sião*, que é também conhecido por *Sôbolos rios que vão*. Camões, a exemplo de outros poetas de sua época, glosa nove versos do Salmo 137, em que Davi narra a queda de Jerusalém em 587 a.C e o conseqüente exílio dos hebreus em Babilônia, por ocasião do reinado de Nabucodonosor: “ Sucedeu que, no nono ano do reinado de Zedequias, aos dez dias do décimo mês, Nabucodonosor, rei da Babilônia, veio contra Jerusalém, ele e todo o seu exército, e se acamparam contra ela.[...] A cidade ficou sitiada até ao undécimo ano do rei Zedequias. [...] No sétimo dia do quinto mês, do ano décimo nono de Nabucodonosor, Nebuzaradã, chefe da guarda e servidor do rei da Babilônia, veio a Jerusalém. E queimou a Casa do Senhor e a casa do rei, como também todas as casas de Jerusalém. [...] Todo o exército dos caldeus que estava com o chefe da guarda derribou os muros em redor de Jerusalém. O mais do povo que havia ficado na cidade, e os desertores que se entregaram ao rei da Babilônia, e o mais da multidão, Nebuzaradã, o chefe da guarda, levou cativos”. (BÍBLIA SAGRADA, 2 Reis, 1993).

Do ponto de vista formal, observa-se o arcaísmo **sôbolos**, contração da preposição **sobre** + o artigo **o** [lo] (MOREIRA, 2005, p. 529), o que mostra que, mesmo as produções literárias pós-modernas, de algum modo, são tributárias dos antigos cânones.

Como se vê, o título já exhibe o toque do experimentalismo. Mas este não traz em si a ideia de originalidade, porque a inovação não reside em criar algo novo e sim em transpor para uma obra contemporânea um título retirado de uma obra do passado, do Renascimento, e ver em que medida o efeito desta repetição, de fato se ajusta à obra que renomeia.

Além das datas que funcionam como títulos dos capítulos e que coincidem com o período em que o escritor esteve internado para a retirada de um câncer, ele e o narrador, o senhor Antunes, compartilham o mesmo nome, o que reforça os indiscutíveis traços autobiográficos do romance, embora não seja esse o objetivo dessa análise.

O excerto abaixo exhibe um pouco mais da desconstrução que se mantém ao longo de toda a narrativa:

- Houve aqui um espasmozito

E claro que houve um espasmozito, que admiração um espasmozito, por pouco não trincava um soslaio, o professor

- Nem um rio?

enquanto o colega gordo enumerava catorze, queria ser limpa-chaminés ou ministro e não foi limpa-chaminés nem ministro, herdou a retorsaria do pai e tirando a nascente do Mondego nunca visitou rio nenhum até que os nomes dos rios se esvaziaram de sentido, palavras que guardou toda a vida da mesma forma que se conservam tubos de remédio sem pastilhas, para quê tanto rio e medir veludinhos roubando nos centímetros com um metro de pau, a senhora das flores apagou o candeeiro a certificar-se da resistência do brinco (ANTUNES, 2010, p. 132,133).

Adentrando no romance, impera o descritivismo. Cada cena “apanha” o leitor e, como nos romances realistas, este é convidado não mais a examinar as mazelas sociais, mas sim a si mesmo. A cena inicial exhibe a figura de um ouriço, uma imagem que vem do passado. O ouriço de um castanheiro, a árvore à entrada no quintal da vila onde viveu quando era menino. E hoje, o ouriço dentro dele; e o médico chama-o por um nome sinistro: cancro. E este aumenta em silêncio, diminuindo sua possibilidade de vida. Associado a isso, a imagem do pássaro, símbolo de seu medo, que “treme os lábios das asas e não encontra galho onde poisar”.

O narrador, sentindo-se caçado pela morte, vai projetando muitas imagens. Uma delas é a dos cachorros que ele chama de “cachorros sem dono a espiarem-no côncavos de fome ou de nariz rente à caruma farejando coelhos, de certeza que trotam no hospital procurando-o, isto no corredor não são os enfermeiros, são eles” (ANTUNES, 2010, p. 18). Essa imagem é outra projeção de cenas da infância. Quando criança, o narrador viu os cachorros caçarem os

coelhos para matá-los. Acometido pelo câncer, ele se sente caçado pela doença, tal qual os coelhos eram caçados pelos cachorros.

A imagem seguinte é a dos lobos de mandíbulas abertas, que ele diz estarem à volta de sua cama. Na verdade, eles são de outrora quando rodeavam a escola da vila. E agora é como estivessem ali, prestes a devorá-lo (ANTUNES, 2010, p. 21). Outra imagem representativa da morte é a da raposa, pronta a devorar um coelho, animal com o qual o narrador se compara:

estava em Lisboa onde o Mondego não nasce nem penedos e líquenes,
nascem ouriços e não sentia os espinhos apesar de saber que continuavam
consigo emboscados nas vísceras na tensão das raposas e ele convencido que
um salto, presas, unhas

- Sou um coelho meu Deus (ANTUNES, 2010, p. 38).

Todas estas cenas, na verdade, têm um único objetivo: ilustrar o estado de angústia do narrador que teme morrer a qualquer momento.

2.2 A construção do fantástico na literatura

A diversidade de opiniões sobre o nascimento do fantástico é fato corrente entre os estudiosos do gênero. Alguns preferem a investigação mais ampla, mais genérica, incluídos aí Jorge Luís Borges, Louis Vax, Monegal, Schneider, que afirmam que a forma mais antiga de contar histórias é a forma fantástica. Outros, como Roger Caillois, Joseph Restinger, Tzvetan Todorov, defendem que o fantástico origina-se no século XVIII com o Iluminismo, como forma de rejeitar o pensamento teológico medieval.

O termo, no sentido dicionarizado significa: 1. Relativo à fantasia ou à imaginação; 2. Criado pela fantasia ou ficção; quimérico; 3.; Extraordinário, excepcional, incrível; 4. Diz-se da obra literária, artística ou cinematográfica que transcende o real. (*Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa*, 1992, p. 496).

Segundo Flávio Garcia e Angélica Maria S. Batista, no domínio dos estudos literários, o fantástico mantém, em sentido lato, essas mesmas acepções e são elas que definem os traços desse gênero tão movediço. Mas elas também representam o senso comum e embora não devam ser descartadas, também não podem ser tidas como definidoras do gênero, visto que carecem de maior apreciação científico-metodológica (GARCIA e BATISTA, 2005).

Para Jorge Luís Borges a literatura deveria começar com a literatura fantástica, com o mito, com a cosmogonia. Ao aliar à literatura fantástica ao mito, o escritor evidencia a

natureza precípua desse tipo de escritura que, de fato, tem suas origens na cosmogonia, a doutrina referente à origem do mundo, nos mitos, o que pode ser observado na tentativa dos filósofos pré-socráticos, (os da phisys) em explicar o funcionamento do cosmos.

As histórias de horror são tão antigas quanto o homem, bem como é antigo o sentimento do medo que sempre esteve a elas ligado, erigindo pilares que ao longo dos tempos balizaram toda uma cultura. De fato, tal afirmativa está de acordo com a sintética e densa epígrafe de Borges que, frequentemente, ao ser interrogado por sua preferência sobre a modalidade da narrativa fantástica, afirmava que se baseava no fato inelutável de sua antiguidade, justificando-se com o argumento de que os romances realistas começaram a ser elaborados nos princípios do século XIX, enquanto todas as literaturas começaram com relatos fantásticos. E que antes do realismo estrito do século XIX, os textos não tinham compromisso em narrar histórias reais, do dia a dia; assim sendo, a forma mais antiga de contar histórias é a forma fantástica.

Segundo Karin Volobuef, vem de Adolfo Bioy Casares, a afirmação que o fantástico é um gênero muito antigo, de tempos que já não estão na memória, e que nessas narrativas fantásticas o medo já era um dos recursos técnicos principais para o entretenimento do público:

velhas como o medo, as ficções fantásticas são anteriores à literatura. As assombrações povoam todas as literaturas: estão na Zendavesta, na Bíblia, em Homero e N'As Mil e uma Noites. Talvez os primeiros especialistas no gênero foram os chineses. *O Admirável Sonho do Aposento Vermelho* e até novelas eróticas e realistas, como *Kin Ping Mei y Sui Hu Chuan*, e até os livros de filosofia, são ricos em fantasmas e sonhos (VOLOBUEF IN CASARES, 1965 apud REZENDE, 2008, p. 28).

As dimensões do fantástico nesta análise levam em conta também as formuladas a partir das pesquisas de José Paulo Paes. Iniciando pela definição do termo, basicamente ele repete o que já foi informado: o adjetivo fantástico deriva do substantivo fantasia, palavra de origem grega, cujo sentido original era de aparência. Incorporada ao léxico português por meio do latim, passou a significar, segundo Antenor Nascentes, “imaginação criadora; faculdade imaginativa; ficção; coisa sem realidade; obra puramente ideal; criação falsa, do que não existe na natureza, não corresponde ao que é normal (...); desejo singular, gosto passageiro, capricho extravagante” (PAES, 1985, p. 184). Esses vários significados de fantasia foram incorporados às conceituações do romance, da novela e, sobretudo, do conto fantástico. Estes, embora possam diferir entre si tanto em questão de pormenor quanto na

própria perspectiva em que se colocam convergem para um ponto comum: o fantástico se opõe diametralmente ao real e ao normal.

Eric S. Rabkin, teórico norte-americano, formula a definição do termo a partir da ideia de oposição diametral. Para ele, o fantástico é “o espanto que sentimos quando as regras de base do mundo narrativo sofrem uma súbita inversão de 180 graus”. Ao referir-se às “regras de base do mundo narrativo,” Rabkin quer referir-se às leis e normas do mundo real, do qual a narrativa oferece um simulacro ao leitor, fazendo-o sentir-se “em casa” no mundo do conto, da novela, do romance ou de qualquer outra modalidade de narrativa que se propõe ser um equivalente da realidade.

É no mundo da realidade e da normalidade que de repente vai ocorrer um fato inteiramente oposto às leis do real e às convenções do normal. Este fato absurdo, a “súbita inversão de 180 graus”, é o fantástico ao qual se refere Rabkin. A ilustração desse fantástico é feita com o conto *A Pata do Macaco*, considerado uma das obras-primas do gênero, do escritor inglês W.W. Jacobs. No início da narrativa, um típico lar da classe média inglesa, com a lareira acesa, pai e filho a jogar xadrez, a mãe a tricotar, enquanto esperam um amigo para jantar. Tudo está normal. Mas a normalidade é rompida quando o pai, recorrendo a uma pata de macaco supostamente miraculosa que seu amigo trouxera da Índia, vê atendido no dia seguinte o seu pedido de certa quantia em dinheiro, ainda que lhe seja exigida terrível compensação. Dias depois, a mãe formula um desejo à pata do macaco e este também é atendido com assustadoras batidas na porta, altas horas da noite. O fantástico ocorre a partir da inversão deste pequeno mundo monótono e banal, que submete os desejos às limitações do possível, num outro mundo assustador, diametralmente oposto, onde desejos impossíveis são satisfeitos.

Rabkin não limita a inversão diametral das regras de base do mundo narrativo à ficção fantástica propriamente dita. Ele a estende a outros gêneros como a ficção policial, a ficção científica e aos contos de fadas. Paes concorda que nesses gêneros também ocorre inversão da realidade, seja por um crime que desafia a lógica, seja pelos milagres da tecnologia do futuro ou pela intervenção do maravilhoso das fadas, duendes e feiticeiras. O fantástico se desfaz quando o acontecimento inexplicável acaba sendo explicado científica ou logicamente, como nos casos de ficção científica ou policial. Nos contos de fadas ocorre o maravilhoso; este não se confunde com o fantástico porque pertence a um mundo imaginário, que, por convencional, já não causa surpresa ao leitor, o qual lhe aceita naturalmente os prodígios. Já o fantástico propriamente dito pode ocorrer no seio do cotidiano, o que afeta e põe em dúvida o conceito de realidade do leitor. Ilustrativo deste conceito é o conto *Uma Gota*, de Dino Buzzati. A

gota, desafiando a lei da gravidade, passa a noite subindo uma escada ao invés de descê-la. Por pertencer ao mundo natural, mas diante do feito de subverter a normalidade, a pequena gota é mais fantástica do que todas as fadas e suas respectivas varinhas de condão.

Diferindo do amplo conceito de Rabkin, o conceito de fantástico defendido por Tzvetan Todorov, é eminentemente restritivo. Além de excluir o maravilhoso do conto de fadas, ele exclui também o estranho, ou seja, aqueles acontecimentos que parecem ser sobrenaturais, mas não o são porque existe uma explicação natural para eles antes que termine a narrativa. Além disso, Todorov diz que três condições devem ser atendidas para que o fantástico ocorra. Em primeiro lugar é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Depois, essa hesitação deve ser sentida igualmente por uma personagem. Desse modo, o papel do leitor é confiado a uma personagem e, ao mesmo tempo, a hesitação se encontra representada tornando-se um dos temas da obra. E por fim, importa que o leitor adote uma atitude em relação ao texto; ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”.

O conto *A Pata do Macaco* é também ilustrativo de duas características apontadas por Todorov como essenciais da literatura fantástica: a persuasão, cristalizada na habilidade com que o autor do conto, em poucos traços, pinta o interior de um *cottage* (chalé) inglês, e a rotina da vida familiar dos seus moradores, o que é mais que suficiente para convencer o leitor a ver o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas. A ambiguidade é outra das habilidades do contista em apresentar os acontecimentos vinculados à pata do macaco. É o caso do dinheiro recebido pelo pai, que pode ser a satisfação por via natural do seu desejo, ou o fruto de uma trágica coincidência. Outra ambiguidade são as batidas noturnas na porta que podem ter sido dadas ou pelo filho que foi milagrosamente devolvido à vida, ou por um visitante qualquer, detalhe que o leitor jamais chegará a saber, porque quando a porta é aberta quem bateu já se foi. Tais possibilidades, duplas e ambíguas, levam o leitor a hesitar entre uma explicação natural e uma sobrenatural, como o quer Todorov. O conto *Uma gota* ilustra o outro ponto da definição de fantástico proposta por Todorov, ou seja, a recusa, por parte do leitor, de uma interpretação alegórica ou poética dos acontecimentos narrados. A resposta do narrador do conto serve para exemplificar que Todorov não aceita a alegoria: quando os outros inquilinos do prédio, desejando uma explicação natural, lhe perguntam se a gota é uma alegoria da morte ou de algum perigo ele diz que não, que é simplesmente uma gota, só que ela sobe pela escada e é por isso que as pessoas têm medo.

Todorov define, portanto, em primeira instância, que o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. Em outras palavras, o fantástico se caracteriza por uma intromissão brutal de mistério no quadro da vida real e se instaura com o inusitado, com a hesitação, com a ambiguidade, com a racionalidade (TODOROV, 1992, p. 31-32). O leitor pode verificar que a maioria dos contos rotulados de fantásticos atende às exigências da conceituação todoroviana, especialmente a da hesitação. É preciso esclarecer que as considerações de Todorov só são citadas por ser ele um dos iniciadores dos estudos sobre o fantástico, não porque sejam suficientes para enquadrar o romance aqui analisado.

Referindo-se aos contos de Franz Kafka, Paes lembra que nestes dificilmente há a hesitação ou a recusa às interpretações poéticas por parte do leitor, porque a ele não resta outra alternativa a não ser aceitar esse fantástico universo ficcional, sem mais se preocupar em compará-lo com o universo real. A mesma regra é válida para os textos de outros ficcionistas como Borges ou Cortázar. Mas vale lembrar que Todorov não conseguiu enquadrar a obra de Kafka na sua definição restrita de fantástico e por isso mesmo preferiu nomeá-la de “um fantástico generalizado” excluindo-a de sua definição e ao mesmo tempo desterrando-a para as circunvizinhanças do maravilhoso e do estranho, áreas que ele diferencia do que chamou de fantástico propriamente dito. Entretanto, Jean-Paul Sartre, para quem fantástico é o homem, referindo-se à identificação total com o absurdo a que os textos de Kafka obrigam o leitor, diz que a razão humana, que devia endireitar o mundo posto ao contrário, arrastada por esse pesadelo, torna-se ela própria fantástica. A ideia geral do que seja *latu sensu* o fantástico é problemática, porque desde os seus primórdios, no século XVIII, a literatura fantástica se preocupou mais em pôr em xeque o racional do que o real propriamente dito.

Quanto a um início histórico definido do fantástico, Paes considera que este se deu a partir da aparição do romance *Le Diable Amoureux*, de Jacques Cazotte, no último quartel do século XVIII, na França. O romance influenciaria o mestre supremo do conto fantástico durante o Romantismo, E.T.A. Hoffmann. O século XVIII, também conhecido como Século das Luzes, foi por excelência o século do racionalismo. Neste período de fermentação intelectual, tanto os preceitos irracionais ou supersticiosos da opinião comum quanto os dogmas indiscutidos e indiscutíveis da Fé e tudo mais era examinado à luz da Razão soberana. Por isso mesmo, a grande Enciclopédia de Diderot e d’Alembert podia proclamar que o filósofo não admitia nada sem prova, mas sim estabelecia os limites do certo, do provável, do duvidoso. A própria religião, acuada pela onda racionalista, submeteu a exaustivos exames os milagres alegados pela crença popular, a fim de distinguir os falsos dos verdadeiros. E assim

instaurou no domínio do sobrenatural, os mesmos limites do certo, do provável e do duvidoso que os filósofos haviam traçado no domínio do natural.

A literatura fantástica se voltou exatamente contra os excessos dessa tirania da razão, que, no campo das artes, foi responsável por uma camada de fria elegância que não deixava espaço para a expressão dos desejos, anseios ou temores mais obscuros da alma humana. O objetivo era contestar a hegemonia do racional e fazer surgir no próprio cotidiano racionalizado, o inexplicável, o sobrenatural, o irracional. Considerando que em oposição à objetividade da arte neoclássica do século XVIII, a ênfase se transfere toda para o subjetivo, o excêntrico, o individual, o misterioso, o místico, o libertário, é fácil compreender o florescimento da literatura fantástica durante o Romantismo. A influência dos contos de Hoffmann se estendeu até à França, com Nordier, Nerval e depois Gautier e depois expandiu-se para outros países da Europa e das Américas, caso do Brasil, em que a obra *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo é um exemplo. Na Inglaterra, o romance gótico, uma variedade do fantástico, iniciou com *O Castelo de Otranto*, (1765), de Hugh Walpole e se prolongou até 1818 com o *Frankstein*, de Mary Shelley. Nos Estados Unidos, Edgar Allan Poe, influenciado por Hoffmann, cria a teoria e prática da “unidade de impressão” ou de atmosfera servindo ao desfecho da narrativa, a fim de criar no espírito do leitor um “efeito vivo”, de preferência de surpresa ou de terror. Paes observa ainda que, segundo Emílio Carrilla, foi a essência do conto, especialmente as “tintas” fortes na intensidade, no predomínio narrativo e no final inesperado, que tornou o conto um gênero artisticamente adulto e que se firmou como um veículo eficaz do fantástico (PAES, 1985, p. 184-191).

A ser considerado o conceito de fantástico defendido por Eric S. Rabkin, que utiliza a ideia de oposição diametral na sua definição de fantástico, ou seja, “o espanto” sentido por conta da subversão das regras de base do mundo narrativo, que para ele, sofrem uma súbita inversão de 180 graus, pode-se dizer que, sua definição pode ser aplicada à forma de narrar em *Sôbolos rios que vão*. A obra, de fato, subverte as tais regras e a “inversão” apregoada por ele parece configurar-se nos procedimentos da escritura do romance e observável ao longo deste, como no excerto abaixo:

- Que faço eu aqui?

sem realizar o que lhe acontecera nem de onde tinha voltado, entrava e saía do corpo num vapor de memórias truncadas, recordava-se da governanta do senhor vigário e dos ulmeiros no largo, por que razão o médico

- Não fale

se apenas falando, embora não desse pelas frases, tinha a certeza de ser, no caso de me calar não existo, talvez a chuva lhe jogasse um sudário final no

ventre destroçado, pessoas na enfermaria sem perderem tempo consigo, ganas de pedir-lhes pensem em mim, socorram-me e não se interessavam nem socorriam excepto o avô falecido há quarenta anos e como falecido há quarenta anos se ali, o avô para quem talvez eucaliptos, saudades, família não passassem de formas também, formas que iam, vinham e tornavam a ir, se sobrepunham e afastavam, rodavam lentamente ou elevavam-se e caíam depressa, pareciam definir-se e em lugar de se definirem dissolviam-se, tentava dar-lhes um nome e não achava o nome, a surpresa e o terror regressaram enquanto a mãe

-Não oiço o gato filho (ANTUNES, 2010, p. 38-39).

É para esse percurso da linguagem que aponta a trilha de Karin Volobuef, discutida em seu ensaio *Uma leitura do fantástico: a invenção de Morel (A. B. Casares) e o Processo (F. Kafka)*, (VOLOBUEF, 2000, p. 109-123) e que embasa a proposta deste trabalho acerca do fantástico. Para ela, a moderna narrativa fantástica remonta ao romance gótico (*gothic novel*), surgido no século XVIII, que explorava diretamente os ambientes macabros, os lances dramáticos e o ritmo acelerado da aventura. Mas ela ressalva que o fantástico foi sendo paulatinamente depurado ao longo do século XIX e chegou ao XX com uma escritura que prima pela sutileza do arsenal narrativo e do enredo mais condensado.

Outra mudança foi quanto ao eixo temático que, abandonando a rápida sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes, envereda por outros rumos que têm pontos de contato com o mito e com o símbolo. Segundo Volobuef, a narrativa fantástica tornou-se receptiva à inquietação perante os avanços científicos e tecnológicos testemunhada em obras como *O homem de areia*, de E.T.A. Hoffmann; *Frankenstein*, de Mary Shelley; ou nos devaneios oníricos ou faz-de-conta como em *Os cavalinhos de Plantiplanto*, de J.J. Veiga. Não ficam de fora também as angústias existenciais e psicológicas em *A metamorfose*, de Kafka ou em *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa. Os efeitos suscitados por esses textos podem cobrir um leque de reações que vão desde o incômodo, a surpresa, a dúvida, o estranhamento, até o encantamento e o riso.

O fantástico ultrapassou, pois as fronteiras do trivial e seus enredos complexos, temas e abordagens críticas em contínuo processo de mudança mostram que o gênero está sempre em busca de novas formas de expressão e novos conteúdos. E citando Coalla (1994), Volobuef lembra que ao longo de sua trajetória, o fantástico lançou mão de diferentes expedientes para criar a sensação de insegurança. Assim, a modalidade que em fins do século XVIII e começo do XIX exigia a presença do elemento sobrenatural, materializado na figura de um monstro ou de um fantasma, no decorrer dos anos posteriores do século XIX passou a explorar a dimensão psicológica e o sobrenatural foi substituído pelas não menos assustadoras

imagens produzidas pela loucura, alucinações e pesadelos, sugerindo que a causa da angústia está no interior do sujeito.

Porém, no século XX, o fantástico transportou-se para a linguagem, por meio da qual é criada a incoerência entre os elementos do cotidiano e a aparente falta de sentido, que por sua vez, produz o insólito. E a hesitação ocorre não segundo exatamente os moldes de Todorov, mas sim pelo jogo narrativo que se configura na linguagem. O fantástico, antes produzido no nível semântico, se infiltra também no nível sintático (COALLA apud VOLOBUEF, 2000 p.111).

O termo insólito provém do latim *insolitus*, a, um, e significa *não acostumado, estranho, alheio* (HOUAISS e VILLAR, 2001 p. 1625). Dentre as significações e apropriações do termo em que figuram palavras como inverossímil, incomum, inesperado, angustiante e estranho, está a registrada por Júlio França no preâmbulo da obra *O insólito e seu duplo*: o insólito é aquilo que se desvia de – ou mesmo se opõe a – um certo grau zero das coisas que são consideradas sóliticas (FRANÇA, apud GARCIA e MOTA, 2009, p.7).

Mas é Marshall Berman, citando Karl Marx, quem colhe diretamente do Manifesto Comunista, uma imagem que, descontada a louvação peculiar de Marx à burguesia, parece ajustar-se ao termo dicionarizado: “Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e sua relação com outros homens” (BERMAN, 1986 p. 102).

Segundo Cláudia Amorim em ensaio sobre “As naus”, outra obra de Lobo Antunes, a observação de Berman mostra que na aventura moderna, especialmente aquela que se inscreve no fim do século XIX e percorre todo o XX, têm-se mesmo a sensação de que tudo aquilo era sólido se desmancha no ar (Amorim, apud Garcia e Mota, 2009, p. 17). De fato, no fim do século XIX, as certezas da ciência e da razão foram abaladas e os homens se deram conta que novas outras descobertas podiam destruir o que antes era sólido, era certeza.

Ainda para Cláudia Amorim, no lastro desse esboroamento estão as vanguardas artísticas que subverteram a pretensa linearidade do homem e da história. Entretanto, é a partir das vanguardas, especialmente da surrealista, que o conceito de realidade se modificou, ante a constatação de que aquilo que se convencionou chamar de realidade é irrepresentável. Por conta disso, é que os anos anteriores levaram ao ápice essa impossibilidade e, em termos de arte literária, abundou um modelo de narrativa que se pautava pela lógica interna, sem se preocupar com a verossimilhança. Na América hispânica, especialmente, os termos maravilhoso, realismo mágico, além é claro, de surrealismo, passam a designar as

manifestações artísticas da primeira metade do século XX que denotam uma ruptura com os discursos realista e naturalista do século XIX. Essas novas manifestações artísticas, guardadas as diferenças, caracterizam-se como obras em curvatura, pois dobram, destroem, distorcem – como o faz a pintura surrealista – o discurso retilíneo da narrativa tradicional.

É nesse lugar de curvatura que Lobo Antunes, valendo-se da transposição temporal, mistura com o presente, personagens e acontecimentos do passado que dão um tom surreal à narrativa de *Sôbolos rios que vão*, produzindo sob o estatuto da linguagem, o insólito, conforme é possível observar ao longo de todo o livro. O termo insólito aplicado à *Sôbolos rios que vão*, justifica-se porque a obra acentua a dessacralização das teorias dos gêneros literários reconfiguradas no caudal de inovações que têm se tornado o traço mais evidente das narrativas pós-modernas. O insólito é, por assim dizer, um olhar diferenciado sobre o fantástico.

2.3 As dimensões do fantástico em *Sôbolos rios que vão*

Compreender as dimensões do fantástico na obra é compreender o fantástico papel da linguagem nas estruturas narrativas. Porque é a linguagem o conceito (des) mobilizado, (des) estabilizado ao longo da obra. E como a linguagem também é visual, a análise inicia pela fotografia da capa do livro, de acordo com as propostas de Antônio Vicente Pietroforte e de Francisco Vicente de Paula Júnior.

Na capa (da edição *ne varietur* – 2010), em primeiro plano, uma moça joga tênis numa quadra. Essa imagem, em si mesma já é emblemática, pois este jogo é, na essência, um contínuo vai-e-vem da bola em movimento. A imagem, que não é gratuita, sugere o ir e vir da memória do narrador, que em várias cenas, vê a si mesmo quando criança, a juntar as bolas de tênis para o pai, nos dias em que este jogava no hotel dos ingleses do volfrâmio. A moça é uma possível alusão à estrangeira loira, sempre a banhar-se na piscina do mesmo hotel, e que fez estremecer o pequeno coração de Antoninho aos oito anos de idade. Quanto à quadra, se olhada rapidamente, lembra a superfície de um rio, onde a moça, cujos braços estão abertos, quase lembrando asas, parece deslizar, sugerindo que sobre (*Sôbolos*) rios que vão, podem ir também as angústias do narrador, que busca descolar-se do presente, deslizar cada vez mais sobre o rio da memória a fim de insular-se no seu território de lembranças, onde a doença não existe.



Figura 1 - Capa *Sôbolos Rios que Vão*

Observa-se ainda na capa que a cor verde, em tonalidade mais escura e mais clara parece irradiar-se sobre as demais. Ao fundo, a imagem sugere um bosque; o que parece ser a copa das árvores ao invés de verde é negro, com nuances de tonalidade mais clara, como se fossem pequenos pontos de luz, por entre os quais é possível ver os caules das árvores que deixam entrever uma pequena clareira. Em primeiro plano, a imagem da moça, com roupas brancas exceto os sapatos marrons e a echarpe vermelha. O tom levemente esverdeado confere um brilho diferente ao branco tanto da roupa quanto da raquete que ela segura. Sua aparência é serena.

Com relação ao predomínio do verde na foto, registra-se a opinião de Francisco Vicente, para quem o verde é a cor do fantástico. Ele explica que esta tonalidade substituiu o preto tanto na literatura como no cinema, como a cor reservada ao sobrenatural. O preto, que antes era o matiz das narrativas pertencentes ao fantástico tradicional, que servia para criar ambientações que incutiam o medo tanto nas personagens quanto no leitor e na cultura popular era (e ainda é para muitos) a cor das trevas, do mundo inferior e subterrâneo, dada as relações do fantástico com a arte, foi substituído paulatinamente pelo verde. Tal substituição apoia-se no potencial semântico das cores, que à luz da ciência ou do senso comum, dá sentido a estas relações. A cor verde nasce da fusão do azul com o amarelo; o azul, cor utilizada no surrealismo de Breton e Dali por seu potencial onírico, somado ao amarelo (cor da materialidade) gera uma cor que oscila entre a matéria (o real) e a abstração (o irreal),

capaz de simbolizar metaforicamente coisas, situações, sentimentos ou seres que habitam o aparentemente inconcebível.

Tendo origem na fusão do azul com o amarelo, a gênese do verde parece propícia à ambiguidade, um dos componentes essenciais na concepção do Fantástico defendido por Todorov. Paula Júnior registra que, no entendimento de Manfred Lurker, o amarelo representa a materialidade e, basicamente, a riqueza, sendo, pois, uma cor negativa na perspectiva dos que aspiram à transcendência divina, ao desapego das coisas do mundo. Está ligada também ao mau olhar e à inveja. O azul é a cor da constância, da transcendência. Representa o onírico, o surreal, está no adorno dos deuses, dos santos católicos.

O verde, segundo os alquimistas, é a cor da transição. Está ligado à morte, pois é uma das cores do estágio de decomposição. Na Química, na Teoria dos 5 Elementos (antimônio, arsênio, chumbo, mercúrio e tálio), alguns dos compostos mais letais são encontrados na cor verde, como o tálio e o arsênio, por conduzirem à morte depois de um período de delírios, loucuras, sonhos e outros sintomas que combinam com temáticas do Fantástico (JÚNIOR, Paula, 2011, p. 133-135). O preto da copa das árvores confere um ar misterioso e sombrio ao bosque.

O branco funciona como uma figuração da vida, que a moça manifesta em suas vestes, em oposição ao tema do romance que é a morte. Reforça essa ideia o fato de ela estar jogando tênis, uma atividade que pressupõe vitalidade. Pietroforte diz que da semiótica verbal para a plástica há correlações de grandes mitologias entre a cor e o sentido, as chamadas mitologias cromáticas. Uma dessas mitologias diz respeito ao branco ligado ao nascimento, às festas do Ano Novo (PIETROFORTE, 2008, p. 44), o que pressupõe uma ideia de renovação. Quanto à disposição do título no chão da quadra, talvez seja porque vista deste ângulo, ela pode sugerir a imagem de um rio: o rio Mondego, uma das significativas lembranças para o narrador.

Partindo da ideia de que o fantástico a partir do século XX se transportou para a linguagem, a obra exhibe uma linguagem desconcertante, aparentemente sem sentido, para mostrar em si mesma a falta de sentido da existência de quem espera a morte a qualquer instante. Mas, na mesma proporção que é insólita, a linguagem é também recheada de descrições realistas que expõem cruamente a condição humana, a finitude, mostrando que o mundo ficcional, de algum modo, corresponde ao real: Isso é perfeitamente concebível e em nada extrapola o que pode ocorrer de fato. Um dos trechos do romance ilustra a história que será contada:

percebeu o carrito de alumínio dos almoços no corredor do hospital com uma das rodas mais lenta e o tilintar dos pratos, em que lugar se achava e para que sítio escapar, não conseguia habituar-se ao passado que lhe davam de modo que tentou trazer a vila até si, conseguiu uma igreja mas não era a mesma igreja, nenhum cemitério junto dela nem os doentes do volfrâmio no largo, procurou sinais dos lobos e a igreja e os doentes do volfrâmio rodopiaram no ar e perdeu-os (ANTUNES,2010, p. 128).

A cena é um flagrante do contínuo exercício de rememoração praticado pelo senhor Antunes. Para essa tarefa ele convoca o menino Antoninho que ele foi outrora. Assim como o carrito de alumínio apresenta um defeito, o mesmo acontece com o corpo do senhor Antunes. Daí o motivo da rememoração. Mas voltar ao passado, embora possa significar um alento, também representa uma dificuldade, porque as reminiscências não se deixam capturar perfeitamente: como se vê, Antoninho não consegue trazer a vila, nem a igreja, nem os doentes do volfrâmio, nem os lobos, nada com exatidão. Por mais que se esforce, a memória a tudo esgarça e tudo esfuma.

Mas ele insiste em agarrar-se às lembranças. Daí seu pedido, que mais parece uma súplica ecoando a interlocutores invisíveis, como se estes pudessem ajudá-lo a transpor o portal que o levará de volta à infância:

devolvam-me os pinheiros, a serra, a infância que trouxe para o hospital e me pertence, a mulher do veterinário a sorrir para o livro, o piano do sótão (ANTUNES, 2010, p. 40).

[...]

- Tem as prendas dos Natais todos em cima do armário

mas o tio nem olhava, olhava o dentista a montar a tenda e a revoada das gralhas, ao empurrar a porta a avó

- Como te livraste do espelho?

pesquisando limos nos sapatos e provavelmente as primeiras andorinhas apesar da chuva de Março, a Dona Lucrecia ao passar-lhe na rua

- Andaste fora tu?

e ele contente na locomotiva porque tudo certo de novo, o largo, o cemitério, o pomar, os pratos da semana no lava-loiças sem que os arrumasse na máquina (ANTUNES, 2010, p.148).

Duas características da moderna narrativa fantástica já estão postas: **a aproximação com o mundo real** e **a ausência de nexos na escrita**. No mundo real, todos morrerão, um dia. Nesse sentido, vale lembrar as palavras de Umberto Eco: “o mundo ficcional se apoia parasiticamente no mundo real” (ECO, 2002, p.99-100). A ausência de nexos, que ocorre não só nas duas cenas aqui transcritas, mas em toda a obra, concorre para mostrar um sujeito

fragmentado, com suas lacunas e imprecisões de memória e, por isso mesmo, performatizado pela linguagem. E isso só é possível porque ao dar voz a outras personagens, Lobo Antunes cria uma estratégia de embaralhamento das lembranças do narrador:

e nisto a cozinheira a degolar um pato jogando as penas no mesmo balde em que o dono do hotel largava as compressas, os tornozelos do boi quebrados com o sacho e a mula a quem um camponês que o meu pai expulsou cortara os olhos com a navalha trotando no pomar, na janela do hospital em Lisboa a chuva e a presença da morte em cada assobio do monta-cargas, a dor sem mácula antes de mergulharmos nela, ao mergulharmos um sobressalto de qual mal damos conta e a seguir a gente flutuando livres na espessura da paz, a garrafa de oxigênio fechada, o soro que nos corre para o braço imóvel, a minha surdez absoluta enquanto os dedos da dona Irene se suspendem na harpa e o dono da farmácia a fumar na soleira, o Virgílio faleceu antes de mim, em fevereiro, separado da serra pela orla das nuvens, as velhas roubaram as caçarolas, a roupa e ele sem ouvir como eu, sozinho na penumbra que suspirava ainda, lembro-me de arreios num prego e da prima da vela num cantinho de mim (ANTUNES, 2010, p. 31).

A ausência de nexos, refletida na escrita, também faz parte da estratégia que busca mobilizar o leitor, a fim de este perceber a dimensão do medo que toma conta do narrador.

A **ausência de explicações/justificativas fundamentais** é mais uma característica do fantástico, que se traduz no insólito da linguagem. Concorrem para isso a sobreposição de planos narrativos e a falta de linearidade, visto que estas desorientam o leitor e não lhe oferecem de imediato a compreensão dos fatos narrados, que por isso mesmo, deve estar atento às micronarrativas porque são elas que dão unidade ao todo.

O entrelaçamento de vozes é outra evidência do fantástico na linguagem, embora não tenha sido apontado por Karin Volobuef e sim por Ana Paula Arnaut. É preciso reconhecer, porém, que mesmo não sendo o criador do que Bakhtin chamou de polifonia, Lobo Antunes modificou, melhor dizendo, sofisticou a criação polifônica de Dostoiévski criando um narrador que se multiplica e se disfarça como se outros fosse. Voltando às considerações de Ana Paula Arnaut, observa-se que para ela, em *Sôbolos rios que vão*, há um desvio, de forma que a enunciação não cabe a um narrador autodiegético, mas sim a um narrador de primeira pessoa e de um narrador de terceira pessoa. No seu entendimento, o de primeira pessoa é a potestade onisciente que controla a maior parte dos relatos, enquanto que o de terceira funciona como máscara-disfarce do primeiro e não como instância narrativa independente (ARNAUT, 2011, p. 386). A voz que se faz ouvir por mais tempo é a do avô, que numa leitura superficial parece se (con)fundir com a do narrador. Mas o avô não é senão a máscara-disfarce do próprio senhor Antunes, que dá vida a todas as personagens e narra para si

mesmo. Assim, as outras vozes que se entrelaçam, como a de um enfermeiro, a da dona Lucrecia, a da dona Irene, a da governanta do senhor vigário e outras, partem todas de um único emissor, o próprio senhor Antunes. No trecho abaixo, a voz do avô:

[...] o dono do hotel entregou o ouriço as empregadas que o recolheram num pano

- Há muitos ouriços aqui

e a surpresa e o terror **não no meu neto**, em mim, a bomba da água do coração tão rápida e o que trazia eram restos de sapato de um palhaço afogado, imaginei que um saxofone a seguir ao sapato e o saxofone

dissolvido no fundo, conheço desconsolo nas coisas, não conheço nas pessoas e portanto não me queixo, o que é o desconsolo aliás, não tenho ocasião para **me** entristecer ou não há o espaço no **meu** peito que a tristeza requer apesar de eu vazio, ou seja não vazio porque uma vela num castiçal antigo que a prima que tomava conta de **mim** plantava à cabeceira, uma palma na **minha** testa a garantir

-Quando cresceres compreender

recordo-**me** de perguntar

- O que há para compreender?

ao aperceber-me que apenas a vela continuava no quarto e talvez eu a olhá-la, quantas vezes me interroguei se tudo isso existiu e esta terra existe com as vinhas, os comboios e o silêncio que os mineiros interrompiam ou as velhas e as cabras mastigando rochedos, as aldeias da serra ora povoadas de criaturas ora ruínas desertas em que o brilho de algumas furnas teimava, sou daqui, pertenço aqui, eu uma fuma ou uma velha também com a minha batata no forro do casaco que devoro às ocultas, o dono do hotel dos ingleses a apontar o fígado do meu neto. (ANTUNES, 2010 p. 29).

Neste exemplo, o entrelaçamento ocorre da seguinte forma: do início do trecho - “e a surpresa e o terror não no meu neto, em mim [...]” até não tenho ocasião para me entristecer ou “não há o espaço no meu peito que a tristeza requer”, percebe-se pela expressão “meu neto” que a voz da enunciação é a do “avô”. No trecho seguinte: “apesar de eu vazio” até “eu uma fuma ou uma velha também com a minha batata no forro do casaco que devoro às escuras” a voz da enunciação é a do narrador, o Antoninho (o Senhor Antunes). A frase final do trecho: “o dono do hotel dos ingleses a apontar o fígado do meu neto”, é indicativa que volta a voz do “avô”. A estratégia é sempre a do narrador que se multiplica, que continua narrando para si mesmo e por isso, confunde o leitor quanto à voz da enunciação.

No trecho seguinte, além de uma acentuação no tom filosófico, mais um exemplo da máscara-disfarce por meio da voz do avô:

[...] somos búzios que nenhum eco habita, cascas de caracol tornadas pó se as tocamos, a humidade feitas de líquenes do Mondego que não termina de

nascer numa falha de penhascos, faleci da mesma doença que ele não em Lisboa, na vila (ANTUNES, 2010, p.32).

A narrativa continua por meio de outras vozes. No trecho abaixo, a voz da dona Irene:

não foi um enfermeiro quem lhe tirou o sangue, foi a dona Irene que tocava harpa ao serão e lhe chamava Antoninho, [...] a dona Irene a levantar-se
-Não o magoei amigo? (ANTUNES, 2010, p.16).

O pai, em cujas lembranças o senhor Antunes aproveita para extravasar antigas mágoas e, ao mesmo tempo deixar escapar aquilo que, em termos de relacionamento poderia ter sido e não foi, é outra peça importante deste jogo da memória que não cessa:

apetecia-lhe regressar à nascente do Mondego, um fiozito entre penedos quase no alto da serra e não achou o fiozito, lembrava-se de musgos e musgo algum no hospital, o pai
- É aqui que nasce o Mondego (ANTUNES, 2010, p.16).

A voz da avó também retorna do passado e ecoa como carícia no mundo de lembranças do senhor Antunes. É dela a expressão “meu príncipe,” que ele sempre rememora. Ou momentos passados em sua companhia em situações do cotidiano também comparecem: “e enquanto os dados não vinham a avó fazia uma paciência de cartas na mesa de jantar percorrendo-as com o nariz. Descobres o nove de paus por acaso?” (ANTUNES, 2010, p.17).

Esse entrelaçamento de vozes, reafirma de fato que Lobo Antunes está propondo um novo e diferente conceito de polifonia, tendo em vista que as personagens em *Sôbolos rios que vão*, participam de outra forma deste intrincado jogo. Diferentemente das personagens de Dostoiévski, que no entendimento de Bakhtin, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores e até ousam se rebelar contra o autor, embora este não deixe de comandar o jogo, neste romance de Lobo Antunes a estratégia ocorre de forma inusitada: o narrador se “multiplica” e “dá” vida às personagens por meio da rememoração que o narrador promove, convocando a si mesmo quando criança. Assim, por meio de Antoninho, ele “chama” todas as demais personagens. Ou seja, as “outras personagens” todas são a máscara-disfarce do narrador, a única voz que de fato se faz ouvir no presente da enunciação.

O ponto de convergência entre Dostóiévski e Lobo Antunes reside no fato que as personagens do autor russo mostram o homem como agente, ao mesmo tempo em que exibem a sua condição enquanto ser- no-mundo. O narrador de *Sôbolos rios que vão* também se mostra como ser-no-mundo. Porém, ao se “multiplicar” e dar voz às pessoas que rememora, o

narrador estabelece um diálogo não das personagens com o autor, mas com o próprio leitor, seu principal alvo, que ao ser provocado, inevitavelmente refletirá sobre sua condição efêmera, como ser em trânsito e fadado à morte.

Na esteira das experimentações, ainda há um processo de ressimplicação vocabular, apontado também por Ana Paula Arnaut (ARNAUT, 2011, p. 386). Tal procedimento visa enxugar a linguagem dispensando ou usando o mínimo de adjetivações, conforme é possível observar:

– Chamem a carroça para o levar ao recobro

e apercebi-me que o Mondego ia ganhando força a cada desnível de mato porque a água de outros penedos se juntava à sua, não um rio, quatro ou cinco que se afastavam e uniam empurrando a vida do meu neto e a minha, não somos mais, fomos (ANTUNES, 2010, p. 33).

No trecho acima não há adjetivos. Mas o autor faz uso de expressões equivalentes, conforme se vê em “ia ganhando força”, para sugerir que o rio Mondego ia engrossando, tornando-se volumoso.

Em várias cenas elencadas no romance, pode-se dizer que a ausência do travessão concorre para a confusão de vozes, mas é preciso ressaltar que não é o uso deste sinal que suprime o entrelaçamento de vozes, conforme se observa:

- Sente-se bem?

e ainda que pudesse responder dado que a voz trabalhava permaneceu calado, à procura com que tinha da cabeça de quem lhe fez a pergunta, a latada, a capoeira, o rabo do gato que se ouvia no escuro, nem os animais morriam sozinhos, recordou-se da mãe acariciar o gato até que a respiração cessou, o rabo ergueu-se e a mãe não

-Ouves o rabo do gato mexer-se

a levantar o nariz que fungava mudo e uma veia do pescoço mais rápida que o coração dos tordos, formas que desistiam de ir e vir, se sobrepor, se afastarem, a palavra cancro e com a palavra cancro imagens desconexas, ele na cadeira do dentista pensando no mar e o modo que a areia brilhava antes das gaiotas chegaram

-Sente-se bem?

e sinto-me bem a sério, não me dói nada, vejo o mar que o Virgílio nunca viu consoante nunca viu o Mondego porque a serra o assustava com o seu perfil enorme (ANTUNES, 2010, p.39).

É possível observar também o **uso das elipses** como recurso utilizado para demonstrar o vai-e-vem da memória. “E devo pesar que me farto dona Clotilde, a minha mãe a fiança que eu de chumbo” (elipse do verbo *ser-* que eu **sou** de chumbo) (ANTUNES, 2010, p. 188). “Não imagina que de perto as andorinhas horríveis” (elipse também do verbo *ser-* não imagina que as andorinhas **são** horríveis) (ANTUNES, 2010, p. 192). “E ele sem o ouvir

distraído com o senhor Liberto a mandar nos comboios [compreendeu que as andorinhas não de hoje de um abril antigo]”. (ANTUNES, 2010, p.189). De novo a elipse acontece com o verbo **ser**: “as andorinhas não **são** de hoje **são** de um abril antigo”. “Não só a porta do hotel fechada, todas as janelas com tábuas”. (ANTUNES, 2010, p. 191). A ocorrência da elipse agora é com o verbo estar e com o dêitico como: não só a porta do hotel **está** fechada, **como** todas as janelas **estão** com tábuas. Como se observa, são elas que encurtam as frases e colaboram para um tipo de encadeamento fabular que se assemelha a um vai-e-vem de ondas, como se as palavras fossem uma sucessão de vagas em ondulação com seus fluxos e refluxos.

Por todo o romance entram em cena as **metáforas** que elevam o tom da angústia do narrador:

antes dos ingleses do volfrâmio os alemães do volfrâmio, carroças de volfrâmio na direção da cidade, caminhonetas de volfrâmio, camponeses a transportarem cestos de volfrâmio e nisto solas e solas diante do portão acompanhando uma urna que não cessa de passar, a minha, a do meu neto, a de minha mãe antes dos pulsos algemados no terço, o dono do hotel tinha razão, os ouriços não terminam (ANTUNES, 2010, p.30).

E essa angústia espalha-se por outras imagens, como as da raposa e do coelho, já citadas anteriormente, em que o narrador, avaliando sua fragilidade diante da morte que lhe parece inevitável, sente-se como um coelho diante da raposa, sua predadora natural. Assim como este é caçado pela raposa, assim ele se sente: uma presa acuada, sem chance de evitar a morte. Daí também a associação da doença com a imagem dos espinhos, que ele diz continuarem emboscados em suas vísceras, doendo a todo instante a lembrá-lo da certeza da finitude. Por isso, ele também associa a figura da raposa com a da morte, o que o faz sentir-se como um coelho, tendo a impressão de que a raposa, num salto, o abaterá (ANTUNES, 2010, p. 37, 38).

A imagem de uma batata perdida é outra metáfora da morte. O senhor Antunes, agora disfarçado no avô, lembra-se da batata perdida que um dia uma senhora juntou e guardou na parte interna da roupa. Ele compara o formato da batata com o formato do tumor que lhe invade o corpo:

E novamente tábuas, dobradiças, a batata perdida que uma velha apanhou de imediato para a ocultar no xaile... eu uma furna ou uma velha também com a minha batata no forro do casaco que devoro às ocultas, o dono do hotel dos ingleses a apontar o fígado do meu neto

- Outro ouriço (ANTUNES, 2010, p. 25, 29).

Outra imagem que se conjuga perfeitamente com a ideia de morte é a de “um freixo que assustava os pardais, se um pássaro se aproximasse engolia-o conforme a doença o

engolia a ele” (ANTUNES, 2010, p. 52). O freixo é uma árvore da família das oleáceas. É uma árvore de médio porte que pode atingir cerca de vinte e cinco metros de alturas. A casca tem sulcos profundos, verticais e é de um castanho-escuro acinzentado. As flores, que não têm cálice nem corola, são em cachos pendentes que se assemelham a ninhos e surgem antes do aparecimento das folhas. (FERREIRA, 1986, p. 811). Para o narrador, a imagem da árvore é uma imagem da morte, porque quando os pardais pousavam em seus galhos era como se fossem tragados por ela. O narrador se sente como os pardais. A árvore, para ele, simboliza a doença que pode tragar seu corpo a qualquer momento.

Outras metáforas colaboram para sublinhar a manifestação simbólica mobilizada por Lobo Antunes: deixando as facturas como recordação até e todos hoje um dia carvões numa casa sem voz; sete horas nos relógios antigos e quantas horas nele, amarrotadas, torcidas (ANTUNES, 2010, p. 20).

A **associação de imagens** que se fundem uma nas outras é mais uma das evidências do insólito encontrado na narrativa de *Sôbolos rios que vão*:

o pai esperava a bola que pela primeira vez não achava, procurou nesta moita, naquela, num buraco onde lhe pareceu que uma cobra e ele de gatas apesar da cobra amarrotar o fato [...] depois do ataque o pai de cobertor nos joelhos e uma das mãos inútil, davam-lhe leite por um tubinho e a mão inútil, magríssima, a outra estendia os dedos a receber a bola que ele não lograva encontrar, ao acordar lá estava o pai no escuro contra o halo da serra, uma ocasião disse

-Pai

a mão a imaginar que a bola e bola alguma senhor, hei-de trazê-la espere, se calhar a bola a doença dos intestinos que o pingo no sapato exibiu na radiografia

-Vê aqui?

e porque não lha tiraram como as moedas do nariz, sem comichão, sem dores, ele no hotel dos ingleses

-A sua bola pai (ANTUNES, 2010, p. 189).

A bola que o pai procura, imagem recorrente em vários trechos da obra, funde-se com a imagem do ouriço, o cancro, que destrói os intestinos do Senhor Antunes.

Na associação de imagens, um claro exemplo da técnica de Lobo Antunes de escrever nas entrelinhas, observada quando ele disfarça uma cena de sexo oral entre a viúva de um major e o pai de Antoninho, jogando com a ideia de comer um salmonete fresco:

a mãe de gato nos joelhos

- Ouvem-lhe o rabo mexer?

quando aquilo que se ouvia era o rápido das seis chegar da cidade e no rápido a viúva do major com quem o pai conversava às escondidas

[...]

Não descalço, em meias com um buraquinho na ponta, a viúva comovida com as meias

_ Queres que tas cosa riqueza?

A ajoelhar-se de roupão florido e por baixo do roupão laçarotes e fitas

[...]

A viúva tirava devagarinho as meias do pai, a mão esquerda o garfo e a mão direita a faca numa delicadeza de extração de espinhas

[...]

mais perfeita que a avó a dividir o salmonete ao meio e a juntar a pele e a cabeça que o impressionavam num prato mais pequeno

- Podes comer agora

Enquanto o avô perseguia as espinhas com a língua, todo ele à procura entre a gengiva e a bochecha, encontrava a aresta, perdia-a, voltava a encontrá-la, empurrava-a com precaução ao longo de um funil de lábios, apanhava-a com dois dedos, esfregava-os um no outro para se libertar dela, secava-os no guardanapo e recomeçava a pesquisa (ANTUNES, 2010, p. 43,44).

As frases que se referem à cena de sexo oral estão embaralhadas na cena em que a família de Antoninho está à mesa para uma das refeições. Só a leitura mais atenta e repetida pode encontrar sentido para as frases que indiciam a cena de sexo.

A **ausência de iniciais maiúsculas**, recorrentes na quase totalidade do texto, a falta constante do uso de pontuação e a vírgula empregada no lugar do ponto são alguns dos aspectos que colaboram para atestar o tom de delírio do narrador. O estilhaçamento e a fragmentação exigem que o leitor monte e desmonte o quebra-cabeça das micronarrativas que vão se arrumando e desarrumando no interior da narrativa, conforme se lê no trecho abaixo:

És o Antoninho não és?

hei-de conquistar cada degrau, não tomo na toalha nem escrevem que faleci em maiúsculas tortas e a mãe a fitar o papel sem se atrever a rasgá-lo, não o deixava na mesa, não o deixava na cômoda

- Quem és tu?

roçando-lhe a cara com a ponta dos dedos, o pingo no sapato [...] isto em Lisboa ou na vila, não se recordava ao certo, recordava-se do médico

-Vamos ter de operá-lo

e ele a diminuir de pavor, o mundo estranho a sua volta e na cabeça

-Se calhar é simples

interrogou o pai morto

- Não foi difícil pois não?

a pensar trocaram os exames, enganaram-se referem-se a um sujeito qualquer, não a mim, sou o Antoninho, tenho dois dentes postiços, aprendi a andar de bicicleta aos sete anos...(ANTUNES, 2010, p. 108,109).

A **metonímia**, usada como recurso para substituir um termo por outro com o qual mantém uma relação de significado, aparece muitas vezes na obra numa deliberada recorrência, aludindo à imagem do médico, que por associação está ligada à ideia de doença, morte. Essa recorrência cristaliza-se na expressão pingo no sapato, repetida exaustivamente ao longo da obra. Outro exemplo pode ser visto no trecho “além de o ocuparem se estragavam, supunha a morte um cortejo de solas na rua” (Antunes, 2010, p, 62). Tal como acontece no início do romance em que o narrador diz: “de guarda ao caixão gente de que notava apenas o ruído das botas e portanto não gente, solas e solas” (Antunes, 2010, p, 11). Ao invés da palavra pessoas para designar os que acompanham o enterro, o que se vê é o uso da metonímia (a parte pelo todo): daí a expressão solas e solas. Fica evidente nesses trechos e em outros que perpassam a obra, que a metonímia é de fato uma estratégia usada por Lobo Antunes para encurtar o texto sem, contudo, perder de vista a riqueza do campo semântico.

O discurso em *Sôbolos rios que vão* é lacunar. A narrativa funciona como ponte entre o leitor e o que não está dito. A linguagem, embora mostre as discontinuidades tipográficas no tecido verbal da obra, é cuidadosamente elaborada, sem perder de vista a cadeia semântica que se completa a cada micro-narrativa, a cada frase. E são essas discontinuidades que dão conta dos desníveis temporais, das descidas ao passado, de aproximação da memória com o presente.

A obra é sim construída como um diário, mas um diário em que são válidas as livres regras da criação literária, mostrando que as fronteiras entre o real e o imaginário são tênues. Por esse motivo, o narrador caminha sôbolos rios da memória, arrastando consigo o leitor que, com ele, vê desfilar personagens, lugares e acontecimentos de outrora, numa profusão de imagens surreais que adentra sem cessar as fronteiras do onírico.

CAPÍTULO 3

O TETRAPHÁRMAKOS: UMA TERAPIA POR MEIO DAS LEMBRANÇAS

Até onde podemos discernir, o único propósito da existência humana é acender uma luz na escuridão do mero ser.

Jung

As propostas do *tetraphármakos*, do filósofo grego Epicuro, aqui analisadas à luz do entendimento de José Américo da Mota Pessanha, serão aplicadas à obra *Sôbolos rios que vão*, como tentativa de compreender em que medida o território de lembranças do narrador funciona como uma “ilha”, amenizando a angústia da morte que ronda seus dias.

Epicuro foi um filósofo cujos trabalhos tornaram-se melhor conhecidos somente a partir do século vinte, mais precisamente da década de vinte. Para se compreender seus ensinamentos, é mister caracterizar o contexto histórico de seu tempo. Por isso, a necessidade de mostrar dados e aspectos de vida deste esteticista da existência e representante da filosofia, numa época em que a ciência e a vida não estavam separadas; época em que a filosofia se ocupava com aspectos do ser, não só com questões lógicas, mas sobretudo com as questões ontológicas.

As pesquisas de Reinhold Ullmann atestam que o filósofo nasceu em 341 a.C., em Samos e morreu em Atenas, em 270 a.C. Passou parte da juventude na própria terra natal, onde se familiarizou com o pensamento de Platão (427-347 a.C.). Aos treze anos, iniciou seus estudos de filosofia e conforme suas palavras, sempre a teve em grande conta:

Ninguém, quando jovem, deixe de filosofar nem, quando velho, se canse filosofando. Pois ninguém é jovem demais nem demasiado velho, para fazer algo em favor de sua saúde espiritual. Quem julgasse ser muito cedo ou demasiadamente tarde para dedicar-se à filosofia, seria semelhante àquele que afirma que a hora exata de sua felicidade ainda não chegou ou que já se escoou. Portanto, a filosofia cabe tanto ao jovem quanto ao velho. (Carta a Meneceu).

Como não se agradasse das lições de Pânfilo, adepto das ideias de Platão, foi enviado por seu pai para Téos, cidade da costa da Ásia Menor, onde teve como professor Nausífanos, discípulo do atomista Demócrito, de quem incorporou a visão de mundo. O atomismo era a doutrina filosófica que considerava o universo como formado pela combinação mecânica e fortuita de átomos. Estudou também o ceticismo de Pirro (360-270 a.C.), porém não o

endossou por julgá-lo contraditório. Mas aproveitou um de seus princípios, a ataraxia (imperturbabilidade), introduzindo-a na sua concepção de vida hedonista. O termo hedonismo, cuja primeira semente encontra-se em Aristipo, acentuava o prazer epidérmico, sensorial. Epicuro se contrapôs a este, elevando o seu hedonismo à categoria de prazer do espírito.

O filósofo, após cumprir suas obrigações de serviço militar, por dois anos, não pôde retornar a Samos, de onde seu pai, Neocles, como outros atenienses, foi expulso por motivos políticos. Refugiado em Colofon, Neocles reencontra o filho em 322 a.C. Por causa dos poucos recursos financeiros, não pôde frequentar nenhuma escola filosófica de renome. Mas a lição do exílio e a aprendizagem da pobreza, além de temperarem-lhe o caráter, contribuíram para a formação de seu espírito, tornando-o aguerrido para os embates da vida.

Embora de saúde frágil, era um homem de sensibilidade. Todos lhe admiravam a personalidade marcante. Mostrava-se sempre bem-humorado, atencioso, alegre e não ocultava a convicção de que tinha uma missão sagrada a cumprir. Enfrentou dificuldades para tornar conhecidas suas ideias. Em Mitilene, cidade portuária de Lesbos, conseguiu permissão para abrir sua própria escola. Mas a escola filosófica fundada por Aristóteles, que lá funcionava há trinta anos, instigou contra a dele, que logo teve a permissão cassada. Entretanto, a cidade legou-lhe o discípulo Hermarco, que o substituiu na direção da escola, depois de sua morte.

Em Lâmpsaco, no Helesponto, para onde posteriormente se mudou, encontrou a escola filosófica de Platão. Mas esta enfrentava o desprestígio e havia caído em descrédito por causa das falcatruas financeiras de um político adepto de Platão. Como Epicuro não fosse a favor da política, pôde instalar-se em Lâmpsaco e recrutar discípulos. Imediatamente, lamsaquenses de grandes posses passaram a subvencionar a escola e o filósofo começou a sentir mais segurança, especialmente porque angariara discípulos fiéis, estava convencido do alcance de sua doutrina e não tinha mais preocupações com necessidades materiais.

Em 306, transferiu-se para Atenas, que considerou como lugar ideal para difundir suas ideias. Foi lá que comprou o “Jardim”, razão por que seus seguidores eram denominados “filósofos do Jardim”. O Jardim visava à vida cotidiana e prática e por isso mesmo não era um lugar de ociosidade, mas de treinamento para os que iriam semear as ideias epicuristas.

Aristóteles e Platão faziam questão de ter em suas escolas uma elite pensante. Já o mestre do Jardim deixava que homens, mulheres, moços, velhos, crianças e escravos fossem partícipes de sua escola. Esse dado diferenciava a escola de Epicuro das demais, mostrando a sensibilidade que lhe era peculiar. A aceitação da mulher era, para ele, algo natural. Foram

admitidas, inclusive, heteras, ou seja, prostitutas, das quais ficaram registrados os nomes de Leontion, Mamarion, Hedéia, (a doce), Erotion e Demélata.

É evidente que Epicuro não escapou das críticas de seus desafetos por causa dessa aceitação. Mas o grego Diógenes Laércio, autor da primeira história da filosofia antiga escrita, ao traçar a biografia do filósofo, disse que os que fizeram acusações contra o mestre, com certeza laboravam em insânia, pois o fundador do Jardim pregava o amor, mas não o sexo pelo sexo, o que fica claro no aforismo 13, quando ele afirma que tal atitude não traz proveito a ninguém. Por isso, León Robin, conhecedor do texto de Diógenes Laércio, faz um julgamento benigno a respeito do fato, ao dizer que as cortesãs ali, no Jardim, procuraram e encontraram a paz, uma das grandes lições de Epicuro.

Os epicureus viviam afastados do burburinho da vida e buscavam a harmonia. Isso foi uma novidade no mundo pré-cristão, no Ocidente. Também parece ter sido novidade, no mundo grego, a pregação da liberdade interior e a paz da alma, cerne da filosofia do mestre. Para ele, cada homem tem em si a possibilidade de ser feliz, graças aos dons físicos e espirituais que a natureza lhe prodigalizou. A felicidade é, pois, a expressão da liberdade interior e da paz da alma almejada pelo homem, razão por que seus discursos culminavam sempre nesta ideia.

Injustamente foi dito ao longo da história que o epicurismo surgiu para se opor ao estoicismo, erro que se desvanece bastando apenas dizer que quando Zenon de Cítio (354-262 a.C.) fundou o Pórtico em 301 a.C., Epicuro já estava cercado de discípulos há cinco anos. Na verdade, o epicurismo surge por conta das circunstâncias político-sociais e ético-religiosas da época. A conjuntura retratava a pólis como sinônimo de vida leviana, onde imperava o vício e a injustiça social. A riqueza ficava concentrada nas mãos de poucos e os menos favorecidos eram escravizados. Atenas tornara-se o centro da Ática e essa centralização recebeu o nome de sinecismo. No tempo de Epicuro esse sinecismo chegou ao ápice, quando muitas cidades pequenas foram destruídas para concentrar suas populações em “megalópoles”. No século IV a.C., a moralidade decresceu em todo o mundo grego e a avareza e a ambição levaram os homens a praticar os crimes mais hediondos. A felicidade, portanto, era um bem ausente.

E foi sempre defendendo a felicidade como um bem alcançável por todos, num ambiente simples, porém saudável, que Epicuro se opôs formalmente a Platão, devido à *República*. Porque no seu entendimento, dois tipos de *pólis* eram distintos. A primeira, simples, mais antiga, visava à satisfação das necessidades básicas do homem, como alimento, vestimenta e habitação. Era composta principalmente por pessoas que cultivavam o campo, ou eram artesãos; não se excediam na bebida e cultuavam aos deuses com simplicidade.

Tomavam a amizade como vínculo entre as pessoas e buscavam sempre a felicidade. Era um tempo quase mítico. Já a segunda *pólis*, a do tempo de Epicuro, era luxuosa, faustosa. Ao invés do comedimento, praticava a avareza e em lugar da vida pacífica, deixava reinar a discórdia. Como marca de menosprezo, a primeira *pólis* foi cognominada de “cidade de porcos”. Para rebater o título, ele escreveu que era melhor ser feliz num leito de junco, do que miserável num luxuoso banquete, em coxins dourados.

Diante desse contexto, fica evidente que entre as duas *pólis*, Epicuro optou pela primeira, de vida simples, justa, virtuosa, preferindo por isso recolher-se à intimidade do espírito, objetivando a sabedoria. Dizia que o homem deveria levar uma vida oculta e preferir a ambição pelo poder, porque os exemplos da história dos grandes homens lhe haviam ensinado o quão era tola a crença arraigada na alma grega, de que o poder e a glória, e uma vida longa, eram condições de felicidade. Inspirado no exemplo de Alexandre, dizia que, sem dúvida este conquistara o mundo e nenhuma glória era igual à sua. Entretanto, morreu jovem, aos trinta e três anos. De mais a mais, o que poderia haver de mais inútil que suas prodigiosas façanhas, se depois de sua morte, o que restou foram seus generais disputando o império, movidos todos pelo mesmo apetite ingênuo de dominar? Se o homem de fato aspirasse algum bem deveria aspirar à paz da alma, porque esta sim era a última palavra de sabedoria e chave da felicidade.

O modo como se configuravam a ética e a religião no tempo de Epicuro é outro aspecto a ser considerado. A superstição tomara conta de tudo, e a prática religiosa estava repleta de temores. O filósofo não via como adoração este medo escrupuloso às divindades. Para ele, além de aprisionar as pessoas num formalismo estéril, ao infligir o medo, a religião se tornara uma horrível servidão. A religião grega, sempre repleta dos mais variados mitos, era, na verdade, destituída de seiva profunda e minada pelo ceticismo. Por esta razão, estava reduzida a um mero sistema de utilitarismo e pragmatismo áridos, cujos ritos perdiam a significação, demonstrando um traço inusitado, uma vez que entre um povo de cultura tão avançada era surpreendente uma religião tão infantil.

3.1 A ética de Epicuro

O epicurismo é uma filosofia da busca de si mesmo, centrado na interioridade, na experiência mais íntima do ser. Ao invés de se preocuparem com o mundo transcendente, os

epicureus deslocaram a esfera de seus interesses para a vida interior, ideia que reaparece séculos depois com Orígenes (185-253/54), Plotino (205-270) e Agostinho (354-430).

Todas as peças doutrinárias de Epicuro estão centradas na ética, razão de ser de sua filosofia, cuja finalidade é tornar os homens felizes libertando-os de todas as mazelas advindas de quaisquer circunstâncias. Ullmann registra ainda algumas observações de Guillermo Fraile sobre o filósofo. Para ele, além de dotado de grande praticidade e tendo sempre como norma a simplicidade e a utilidade, este afirmou que toda filosofia seria inútil, se não servisse pra conseguir a felicidade.

O prazer no sentido mais elevado é o fulcro das ideias do filósofo. Assim, para os homens gozarem da *eudamónia*, isto é, da felicidade, o mestre do Jardim lhes propôs o *tetraphármakos*, transmitindo aos seus discípulos a sua experiência em forma de doutrina. Para ele, todo homem devia ser útil ao próximo. Tal concepção, na verdade um ideal, aparecia em seu próprio nome, que significa auxiliador. Sua intenção parece ter sido alcançada, segundo testemunharam os encômios feitos pelos que viveram a sua doutrina.

O mestre do Jardim costumava dizer que cada homem tem em si mesmo a capacidade de ser feliz. E o essencial para a felicidade é a condição íntima, da qual ele, (o homem) é dono. Em outras palavras, ele pregou a boa nova da felicidade, razão por que Lucrecio, o mais entusiasmado de seus discípulos, diz em seu *De rerum natura*, que ele purificou o coração dos homens com verdades saudáveis, fixando limites à ambição e ao medo e mostrando o caminho estreito e reto pelo qual a humanidade pode alcançar a felicidade.

3.2 O *Tetraphármakos*: uma estética da existência

As angústias do narrador de *Sôbolos rios que vão*, desencadeadas ante a iminência da morte, instauram o que aqui será chamado “território de lembranças”. E embora suas lembranças nem sempre sejam boas, e por isso mesmo diferem, em parte, do que propõe Epicuro, acabam por atuar como um *phármakon* (ainda que momentâneo) e o ajudam a superar a angústia da iminência da morte, porque mesmo depois de removido o câncer ele não sabe se ficará curado.

O *tetraphármakos* é, na verdade, uma estética da existência, almejada pelo antigo homem grego. Com este termo (que significa propriamente um medicamento composto por quatro elementos), Filodemo (FILODEMO *apud* ABBAGNANO, 2000, p. 958) indicou o conjunto das quatro máximas fundamentais da ética epicurista: 1ª: Não há que temer os

deuses; 2ª: - Não há que temer a morte; - 3ª: A felicidade é acessível; 4ª: As boas lembranças ajudam a superar a dor. Essa proposta, na essência uma ética, apresenta, segundo José Américo Pessanha, caminhos de aperfeiçoamento e de realização de um artesanato social, visto ocorrer na *pólis*, e de um artesanato pessoal, uma vez que também implica a autoconstrução, a estilização de vida. É, portanto, uma estética da existência. Essa estética toma como referencial a própria beleza inscrita no cosmos. Cabe aqui uma explicação sobre a abrangência semântica dos vocábulos *cosmos* e *physis* (termos gregos). Para Platão e Aristóteles, *cosmos* era o mundo enquanto ordem, ou seja, o ordenamento total das coisas existentes, ideia reafirmada por Kant, na *Crítica da razão pura*. No cosmos está contida a *physis*, termo que tem como uma das traduções possíveis o vocábulo natureza (cujo equivalente em latim é *natura*) (MORA, 2000, p. 594). José Américo Pessanha lembra que há toda uma linhagem que propõe que o homem se transforme eticamente na medida em que ele vai se tornando cósmico, ou seja, na medida em que ele vai conquistando sua beleza, espelhada a partir da ordenação presente na organização do cosmos.

Uma das primeiras linhagens de corrente filosófica que se desenvolveu na Grécia Antiga foi a pitagórica e ela coloca essa questão ética exatamente nesses termos: o universo e a visão dos astros, sobretudo os astros noturnos, parece revelar uma tranquilidade, uma serenidade, uma repetição, uma circularidade, uma beleza e uma ordem que, de certo modo, seria o paradigma que o homem deveria ter como grande referência na sua dimensão pessoal e até na sua dimensão política. Na prática, segundo os pitagóricos, isso significaria ordenar-se, tornar-se virtuoso, conquistar um bem, uma excelência (*areté*), como diziam os gregos, e trazer para a vida pessoal, bem como para a da *pólis*, a beleza que o cosmos revela. Todo esse processo, nada mais é do que uma metáfora da existência.

A questão da estética da existência, em que pese essa ideia de o homem ordenar-se, ganhar excelência, tem, no mundo antigo, várias linhas. A tradição inaugural do Ocidente encontra-se nas epopeias homéricas, que defende que a excelência está identificada à situação natural, espontânea de determinadas pessoas, os *arístoi*, que são bons, os belos, os melhores e, portanto, possuem um bem outorgado que lhes é transmitido pela estirpe, pelo sangue porque elas são de descendência nobre, das grandes famílias dos heróis, em que alguns até se consideram descendentes dos deuses. Essa ética aristocrática permite que o bem nascido, de sangue nobre, seja considerado simultaneamente de fato e de direito, como alguém dotado de excelência, sem que lhe seja preciso provar nada. Ele precisa apenas expandir essa nobreza que lhe é inerente.

Entretanto, no século VIII a.C na própria Grécia, uma nova proposta surge, expressa nos poemas de Hesíodo. Numa contraposição frontal, Hesíodo não vai defender uma proposta aristocrática. Pelo contrário, ele vai dizer que o virtuosismo, a excelência, a *areté* é o resultado de um esforço, de uma labuta, sendo, portanto, uma conquista que mostra que o homem não é bom, não é belo apenas por uma condição de nascimento, pelo pertencimento a uma certa genealogia. Hesíodo chama esse esforço de a boa luta, a luta do trabalho. Não só o trabalho sobre o mundo para conquistar uma melhor condição de vida, mas também um trabalho interior de conquista de uma bela situação pessoal.

Mas é preciso deixar claro que esse trabalho, essa estética da existência, essa verdadeira criação de uma obra de arte no campo da conduta humana, é algo que se pode fazer não apenas no âmbito pessoal, mas também no âmbito da cidade, da *pólis*, da sociedade e, portanto, no âmbito político.

Cruzando essas quatro vertentes, ou seja, a concepção de virtude identificada à nobreza, a concepção de virtude identificada a um certo tipo de esforço, a concepção identificada a um certo tipo de trabalho, a concepção de virtude como uma ação no campo estritamente pessoal, ou como uma ação também envolvendo a esfera política, o homem pode encontrar referenciais para entender as variantes dessa estilística, que é sempre o trabalho ético, segundo o homem antigo.

O homem, então, deve lutar para manter-se saudável. O corpo vivo pode tanto manifestar saúde e beleza quanto doença e feiúra. O homem é saudável e belo quando todas as suas partes estão funcionando de maneira correta e integrada. A saúde do ponto de vista da alma, do ponto de vista da realidade interior do homem, como a saúde do ponto de vista da cidade também, em grande parte, vai ser fundamentada no modelo: saúde do corpo e da beleza do corpo, o que significa que a metáfora do corpo saudável é uma imagem muito forte, representativa das várias estilísticas que se vão construindo dentro dos vários sistemas filosóficos voltados para a Ética.

Por outro lado, ao cultivar a saúde, o homem contribui para o estabelecimento de outro arcabouço: a metáfora do navegante; ou seja, ele se percebe como um ser em trânsito, um itinerante. É ele quem navega no rio da existência e, por isso, deve construir da melhor forma possível esse percurso para que a travessia seja aprazível.

O grego antigo já tinha ciência de sua dimensão temporal e por isso, se chamava o tempo todo de mortal, e não de humano, em contraposição àqueles que seriam divinos porque imortais. Ainda que concebidos à semelhança do homem, os deuses seriam deuses justamente porque escapariam dos efeitos da temporalidade e não enfrentariam a morte. O homem, ao

contrário, é um ser que se constitui no tempo, que existe no tempo, durante algum tempo, e que navega no tempo. Ele realiza uma viagem dentro do seu espaço, do seu território. Esse espaço de duração limitada seria a sua moira.

Só que essa técnica de navegação dentro de um espaço limitado, que é o espaço do tempo, da vida, é uma navegação que precisa ter exatamente ter o rumo certo, se ele quer construir um caminho de virtude. Nesse sentido, a metáfora da navegação é uma metáfora fundamental como metáfora do corpo. E a cidade é entendida por Platão como uma grande nau que exige que cada um nela exerça uma função muito bem delimitada, uma vez que é preciso que haja alguém capaz de lidar com o leme e estabelecer o rumo certo. Se isso vale para a cidade, vale então para a condição de cada um, que não tendo a nau da cidade para dirigir, tem a sua nau interior.

3.3 Epicuro: ética e subjetividade

Epicuro, um dos maiores representantes éticos da história do pensamento traz entre outras, a proposta de desalienação enquanto libertação interior. A sua ética, como já foi dito, traz, em grande parte, um ensino de virtuosismo pessoal, e sua expectativa é que o homem compreenda que é possível ser feliz, ser sereno, ter prazer, mesmo na adversidade.

O filósofo viveu no século III a.C., numa Grécia que não era mais livre, que não conhecia mais as cidades-estados, cada uma tendo o direito de desenvolver a sua própria política, seu próprio regime. No seu tempo, o império grego já sofrera a derrocada e fazia parte então do Império Macedônio, com Felipe e depois com Alexandre. Nesse tempo, já não havia mais aquele sentido de cidadania que a democracia ateniense permitira a alguns que eram considerados cidadãos. Não havia mais liberdade política, mas Epicuro mostra que mesmo nestes momentos de cerceamento da liberdade pública, há todo um universo a ser conquistado, que é o universo interior, que pode ser objeto de um processo de libertação. O homem precisa atingir esse processo porque assim será mais fácil comandar a sua nau interior, visto que tal missão requer uma sabedoria, um conhecimento que liberta do obscurantismo. O que ele propõe, então, é um programa de autoadministração no qual o homem seja o regente de sua própria vontade. E é o próprio Epicuro quem demonstra esse programa de autoadministração, conforme se lê em sua carta endereçada ao seu amigo Idomeneu:

Este dia em que te escrevo é o último dia da minha vida e é também um dia feliz. Sinto tais dores de bexiga e de entranhas que nem se poderia imaginar dores tão violentas; mas estes sofrimentos são compensados pela alegria que traz à minha alma a recordação das nossas conversações (EPICURO, in E. JOYAU e G. RIBBECK, 1980, p. 5).

A filosofia do filho de Samos pode ser denominada como “terapia da alma”, pois seu objetivo era resolver os grandes problemas da vida, a partir da própria vida. O filósofo proclamava um só tipo de relação social possível, a amizade, porque ela representa um bem precioso e torna a vida feliz. Seu apreço pela amizade ficou assim declarado em uma de suas *Sentenças Principais*: “De todas as coisas que a sabedoria nos oferece para a felicidade da vida, a maior é a amizade”.

3.4 A memória como *phármakon*

Conhecidas as dimensões dessa estética da existência proposta por Epicuro, o *tetraphármakos*, cabe então indagar: Estaria o narrador de *Sôbolos rios que vão*, fazendo funcionar o seu programa de autoadministração e tentando por meio de sua “terapia de lembranças”, ser o regente de sua própria vontade, qual seja, exilar-se no território da infância, num outro tempo, de acontecimentos outros? Em que medida o *tetraphármakos* comparece na obra?

A obra inteira é perpassada por tentativas de insulamento do narrador, que busca recuperar pessoas e acontecimentos, e, num flagrante recuo à infância, pede em tom plangente: “- devolvam-me os pinheiros, a serra, a infância que trouxe para o hospital e me pertence” (ANTUNES, 2010, p. 40). O vocábulo “infância”, que o narrador afirma ter trazido para o hospital e que diz lhe pertencer, aponta para o esforço que ele fará buscando o insulamento ao incursionar em suas reminiscências e refugiar-se na memória, o território que funcionará como sua ilha, seu *tetraphármakos*.

O narrador não adere às ideias de Epicuro, que dizia ser louco quem temesse a morte. Ele não é louco. É apenas “um cachopo, de dezesseis anos” (ANTUNES, 2010, p. 111), assustado como qualquer mortal ante a ideia que a vida chega ao fim. E esse medo está entranhado em toda a obra.

o nervoso jogou-lhe uma garra ao coração feito de pavor e lágrimas, difícil de equilibrar em segredo, nem um grito apesar de tantos gritos em si, cada gesto que não fazia gritava, cada pedaço de pele contra o lençol gritava,
- O que se passa com o miúdo?

Passa-se que células podres do intestino a invadirem-no destruindo os pulmões, os ossos, o fígado (ANTUNES, 2010, p. 14).

Em outra cena, a tradução do medo:

como se falar pusesse em perigo uma harmonia complicada e as formas se multiplicassem à roda dele estrangulando-o, cubos, pirâmides, esferas, a segunda perna junto à primeira e o pássaro do galho completo, enfermeiros, camas, a brancura de uma manhã sem limites (ANTUNES, 2010, p. 38).

A morte parece estar em todo lugar. Por isso, o senhor Antunes vai dando feição ao seu medo, nas imagens mais inusitadas:

a mulher não nas tílias a sorrir aos girassóis do quintal, ignorava o motivo de o sorriso lhe trazer a doença sem que a harpa da dona Irene o protegesse, cada corda um nervo seu que ela feria aleijando-o, [...] em outubro regressava da igreja perseguido pelas folhas e cada folha cancro, cada pluma cancro, cada gota de soro cancro, a morte a cercá-lo sob um céu de catástrofe, solas e solas na rua” (ANTUNES, 2010, p. 41).

A tentativa de isolar-se no seu território de lembranças sugere entrar em cena a receita preconizada no *Tetraphármakos* por Epicuro, como tentativa de superar a dor. O senhor Antunes, tentando afastar “o pássaro do seu medo que continuava aos círculos” (ANTUNES, 2010, p. 12) voando muito próximo de si, olha, mas não vê o cenário nem as pessoas que estão ali, no presente. Sua memória leva-o de volta à vila onde nasceu, à terra de sua infância, num esforço supremo de buscar a si mesmo no passado. Eis a razão por que pede que lhe devolvam os pinheiros, a serra e a infância e por que não veja o cenário dos arredores do hospital em Lisboa. Esse lhe é indiferente. Seu refúgio é a vila. A partir do momento em que dá início às lembranças, entra em cena parte da receita preconizada pelo mestre do Jardim, que dizia ser aconselhável lembrar as coisas boas da vida e alimentar a esperança de felicidade, porque esta resulta de um processo de cultivar pensamentos positivos (ULLMANN, 1996, p.64).

Daí a cena inicial, que se coloca no presente, dentro do hospital em Lisboa, no momento em que ele é avisado pelo médico que está com câncer, e que imediatamente transporta não só o narrador, mas também o leitor para o tempo de outrora, fundindo presente e passado. A cena, aqui repetida para ajudar a seguir a premissa que norteia este trabalho, estampa o medo da morte que o narrador sente, em tal proporção, que, no momento em que ele está sendo empurrado na maca, associa a imagem desta com a de um esquife. Como se estivesse a delirar, ele vê o cortejo de pessoas da vila acompanhando o enterro de uma criança. Fundindo a cena do passado com o seu estado no presente, imagina que este enterro é o seu:

Da janela do hospital em Lisboa não eram as pessoas que entravam nem os automóveis entre as árvores nem uma ambulância que via, era o comboio a seguir aos pinheiros, casas, mais pinheiros e a serra ao fundo com o nevoeiro afastando-a dele, era o pássaro do seu medo sem galho onde poisar a tremer os lábios das asas, o ouriço de um castanheiro dantes à entrada do quintal e hoje no interior de si a que o médico chamava cancro aumentando em silêncio, assim que o médico lhe chamou cancro os sinos da igreja começaram o dobre e um cortejo alongou-se na direção do cemitério com a urna aberta e uma criança dentro, outras crianças vestidas de serafim de guarda ao caixão, gente de que notava apenas o ruído das botas e portanto não gente, solas e solas, [...] alguém que não distinguia empurrava-lhe a maca corredor adiante, notava a chuva, caras, letreiros, a governanta do senhor vigário no alpendre enquanto pensava

- É o meu esquife que empurram (ANTUNES, 2010, p. 11,12).

A janela do hospital parece funcionar como um portal. Por isso, quando olha por ela, ele vê o passado, a infância na vila perdida entre as serras, com os comboios a passar, a casa da família, o poço dos suicidas, o pilar de granito onde brincava tentando fazer oitos com a bicicleta, o hotel dos ingleses do volfrâmio, a moça loira que o fazia querer ser adulto e os parentes, que ele informa estarem todos mortos, mas que lhe parecem vivos. Dentre esta série de defuntos que talvez prossigam “numa existência paralela a esta” estão o avô eternamente a ler jornal, a avó, sempre a chamá-lo de “meu príncipe!” e que junto com ele contempla o cortejo rumo ao cemitério; da mãe em cujos braços ele quer aconchegar-se; da dona Irene, que tocava harpa; da dona Lucrecia; do pai que lhe mostrou a nascente do Mondego, da governanta do senhor vigário; do amigo Virgílio conduzindo a carroça de batatas; da Maria Otília, da Clotilde, da Alda, da Júlia. Essas revoadas de imagens, com histórias sobrepostas, vindas de um passado distante para o turbilhão de um tempo contínuo é que compõem o território de lembranças que a memória vai plasmando e que parece funcionar como um *phármakon*, um lugar de segurança, de distanciamento da morte. Os excertos abaixo exibem alguns desses bons momentos:

fazia-lhe um rato de chocolate para suportar o medo, não fiques com o rato na palma, come-o, lembrou-se da avó a acariciar-lhe a nuca [...] e do anel com um lacinho de prata [...] – Não tomas a sopa ao menos?

Tragam um rato de chocolate e pode ser que o aceite ao olhar encantado o bigode e as orelhas (ANTUNES, 2010, p. 48-49).

Tem as prendas dos Natais todos em cima do armário mas o tio nem olhava, olhava o dentista a montar a tenda e a revoada das gralhas, ao empurrar a porta a avó

- Como te livraste do espelho?

pesquisando limos nos sapatos e provavelmente as primeiras andorinhas apesar da chuva de Março, a dona Lucrecia ao passar-lhe na rua

- Andaste fora tu?

e ele contente na locomotiva porque tudo certo de novo, o largo, o cemitério, o pomar, os pratos da semana no lava-loiças sem quem os arrumasse na máquina (ANTUNES, 2010, p. 148).

Porque teme morrer, a memória do narrador mistura os acontecimentos num ir e vir sem fim. As imagens, além de traduzirem sua angústia, misturam-se de tal forma que passado e presente quase viram um só. Por isso a imagem do cortejo que segue em direção ao cemitério da vila onde viveu na infância é emblemática de sua angústia. É justamente para fugir dessa angústia que o narrador traz as imagens dos entes queridos, como a avó, que junto com a mãe e o pai, o ajudam enquanto ele prossegue o seu delírio.

A avó é um de seus suportes emocionais nesse momento. E embora seja uma lembrança, Antoninho diz que ela “está” ali com ele. Ela é o seu *phármakon*, um dos nichos aprazíveis da memória e, portanto, “galho” onde o pássaro do seu medo pode pousar. Assim, ao invés de se deter na perda dela, ele recua no tempo e faz de sua figura um alento. A avó entra em cena muitas vezes, como quando “punha-lhe um chapéu de palha com o elástico roto durante as vindimas, qual a razão de todos os chapéus de palha com o elástico roto e quase todas as chávenas sem um pedaço da pega, tinha seis, sete anos” (ANTUNES, 2010, p. 12). São esses farrapos de memória que funcionam como bálsamo, embora seu medo continue sendo estampado:

o silêncio do avô alarmou-o fazendo com que o ouriço se lhe dilatasse nas tripas arranhando, doendo, coloco-o numa placa de granito, bato com o martelo e a doença esmagada, alguém que não distinguia empurrava-lhe a maca corredor adiante, notava a chuva, caras, letreiros, a governanta do senhor vigário no alpendre enquanto pensava

- É o meu esquife que empurram

a oferecer-lhe uvas

- Apetecem-te uvas menino? (ANTUNES, 2010, p. 12)

É o próprio narrador quem deixa claro que está a recordar quando diz:

Não estava no hospital em março, à chuva, estava em agosto na vila, se o mandavam fazer recados trocava de passeio antes de alcançar a moradia com a dona Lucrecia na cadeira de inválida ao alto dos degraus a acenar-lhe a bengala (ANTUNES, 2010, p.12).

E a memória, como um jorro, continua a despejar imagens que oscilam entre presente e passado:

o eletrocardiograma a registrar as lágrimas numa fita de papel que maçada, se tivesse um chapéu de palha a mais emprestava-o à anestesista e mostrava os búzios da época em que o espírito de Deus vagueava sobre as águas

- A minha mãe curava tudo com uma aspirina

convicto que tinha logrado um sorriso mais difícil de equilibrar que o coração sem que lhe admirassem o esforço, curava tudo com uma aspirina, dores de cabeça, anginas, medo de bichos, insônias, não punha o termômetro, encostava a bochecha à sua

- Estás ótimo

e por segundo uma doçura de perfume e um sabor de carne viva, a palavra filho a fazer sentido, sou seu filho e ao dizer mãe digo uma coisa verdadeira como a palavra chávena ou a palavra tecto, não a palavra morte, se encostasse a bochecha agora não pode acreditar mas ajudava (ANTUNES, 2010, p. 17,18).

Este trecho confere realce à figura da mãe, uma de suas melhores lembranças, aquela que curava tudo com uma aspirina e com uma boa dose de carinho. É esse carinho, traduzido em doçura de perfume, que faz o narrador refletir sobre o valor, o sentido da palavra filho. Tão viva é esta lembrança, que lhe faz querer dizer: - Sou seu filho! É ela, o seu porto seguro, o bálsamo que ele anseia encontrar para aplacar seu medo da morte. As duas cenas aqui transcritas pretendem dar a dimensão dessa ideia:

mas como dar por ele em Lisboa tão distante da vila, não tenho família desde há anos e todavia o pai a jogar ténis no hotel dos ingleses e a mãe a fazer-lhe a risca do cabelo

- Não te sacudas que coisa

com um cheiro diferente, de velha, a estudar as mãos com pasmo

- São minhas?

uma blusa que sobrava no corpo, olhos que não o reconheciam

- Quem és tu?

anéis que pertenceram à avó de modo que a mãe talvez capaz de lhe explicar os comboios, o do meio-dia com o jornal do avô de óculos e dedos no bolso, o correio, as mercadorias, o rápido, a mãe indefesa e minúscula na casa deserta, se dissesse

- Mãe

um soslaio indeciso, no hospital a chuva, os castanheiros de certeza negros, o prato da parede com uma Nossa Senhora estampada a desprender-se e a cair, se a mãe encostasse a bochecha à dele, mesmo idosa, mesmo cega, a palavra filho a fazer sentido, não a palavra morte, enquanto ia caminhando com os rios sem nada que o estorvasse, acompanhado pelo pasodoble de um saxofone remoto, na direção do mar. [...]

abriu o portão onde as flores se misturavam com os arbustos e ervas ruins nos vasos tombados, quis ouvir a sineta do alpendre mas faltava o badalo, bateu à porta e moita, limpou uma vidraça com a manga, julgou ver a dona

Irene e afinal uma peanha sem jarra no topo e ele ao colo da mãe de bochecha entre as rendas, ora à superfície ora protegido por um casulo no qual se lhe fosse consentido moraria eternamente. (ANTUNES, 2010, p. 23, 182).

Reafirmando a importância da figura da mãe, o narrador diz: “e o peito dela o sítio onde ancorar o seu medo do mundo” (ANTUNES, 2010, p. 191). A certeza que a mãe é capaz de protegê-lo também é proclamada nesse trecho, em que ele, levando ao máximo o pacto com a verdade da ficção, conta o seu próprio nascimento:

a mulher que assistiu ao parto segurou-o de cabeça para baixo a bater-lhe nas nádegas

- Há-de respirar descansa

Três quilos e duzentas de secreções e pregas e um cordão roxo no umbigo, se a mãe o lambesse como fazem as ovelhas e o cobrisse com o ventre a protegê-lo da doença (ANTUNES, 2010, p. 195).

As lembranças do narrador parecem envolvê-lo num nicho de carinho, no *phármakon* que ele tanto espera conseguir por meio da incursão no seu território de reminiscências:

– Ai sim?

enquanto em vez de adormecer ao colo, encostado às rendas do peito, ele sentado no chão à medida que a mãe ajeitava a máquina de costura e a enrolar-se-lhe nas pernas para a ouvir cantar. (ANTUNES, 2010, p. 199).

Vale observar especialmente a expressão “enrolar-se-lhe nas pernas para a ouvir cantar”. Esse canto, que ele lembra na singela e antiga canção de ninar: “quem quer ver a barca bela que se vai deitar ao mar”, é a expressão do aconchego experimentado quando criança junto à mãe, o que reafirma a carga matricial da figura da progenitora, que além de fonte de vida funciona como uma Senhora dos Aflitos. É justamente essa condição que lhe faz invocá-la constantemente, como se ela além de acalotá-lo, tivesse o poder de livrá-lo da morte. A sua presença na cena final, além de conferir-lhe significativo destaque, sublinha também a atuação protetora que ela representa no interior do hospital, proteção que se cristaliza na figura do médico, dos enfermeiros, e até dos aparelhos que ajudam a manter a vida do narrador. Até a posição da cama do senhor Antunes parece ter tido a proteção materna, porque de onde ele está é possível contemplar o céu, para onde frequentemente ele olha tentando eliminar os obstáculos, lembrando, buscando as boas lembranças da infância (embora elas não venham com frequência). Tudo para dizer a si mesmo que vencerá a doença

e sairá do hospital curado, prevalecendo assim a solução positiva, o milagre de continuar existindo. A mãe, que está nas incidências do seu caminhar, está também na cena final como que para garantir o renascimento que a cura da doença pode proporcionar.

Em igual importância está a figura do pai. É dele a tutela junto à origem (a nascente do Mondego), que pela sua capacidade de observação e experiência, discerne e ensina o curso acidentado do rio, da vida. A ligação afetiva estabelecida entre pai e filho, que não parece assumir destaque nas páginas do romance, na verdade é forte e pode ser constatada em trechos como:

[...] queria que o pai

- Sabes?

Sem se atrever a tocar-lhe e ainda bem que não tocava, ao devolver uma bola de ténis segurava-a com a ponta dos dedos de modo a que a mão do pai não roçasse na sua e, no entanto hoje, se o pai continuasse vivo, gostaria de propor-lhe

- Toque-me

Mesmo que não fosse junto à nascente do Mondego, a parte onde a serra ardeu parda e a parte onde a serra não ardeu giestas narrando a nossa história desde que nascemos, o meu pai

- Sabes?

e por favor toque não no senhor Antunes, em mim, diga filho. (ANTUNES, 2010, p. 117)

Daí a razão porque o narrador, mesmo aborrecido com a história da empregada, confessa chamá-lo de paizinho (p. 105) e por que sente necessidade do seu afago, do seu toque e, principalmente de ser chamado de filho.

O *tetraphármakos*, já preconizado pelos antigos gregos e bem traduzido nas palavras de Epicuro, é a grande busca do narrador. E esta busca confirma-se nas palavras do próprio senhor Antunes quando diz: - “Divagar ajuda”. (ANTUNES, 2010, p. 182).

A memória é, pois, o remédio que salva o narrador momentaneamente da angústia da morte. Por isso ele faz *zapping* com ela, saltando do presente ao passado e de novo ao presente, em círculos fechados, com memórias, recapitulações e até repetições, como a imagem do ouriço que se desprende de um castanheiro para se instalar nas tripas no intestino dele em forma de câncer; ou do tio que não se julga homem para viver e nem tem coragem de se matar; ou ainda, a imagem da criança pobre que pede “pão, pão” à janela de ricos; e, com maior recorrência, a imagem do pingo no sapato, o médico responsável pelo tratamento dele. E embora não navegue só pelo rio das boas lembranças, como a do dia em que ele flagra o pai na despenha com a empregada: “numa terça-feira de costas para ele, abraçado à empregada a

avançar a recuar idêntico à bomba do poço no meio das prateleiras de pacotes e frascos [...] – Olhe o seu filho a ver-nos” (ANTUNES, 2010 p. 76), ele navega nos rios da memória tentando pôr-se a salvo da morte. No início, chega a pensar que “tudo não passa de um engano dos médicos”. (p. 19). Mas como a doença vai cada vez mais se transformando em certeza, e o narrador experimentando “o naufrágio dentro ou fora de si” (p. 25), dada a sua condição de mortal, passa a executar o *tetraphámakos* sugerido por Epicuro, porque este lhe permite momento após momento, comandar sua própria nau. É assim que, mesmo sentindo um aperto, um enjoo, uma quase dor que abranda permanecendo junto de si, ele logo lembra da harpa da dona Irene, a fim de livrar-se do arrepio de medo que a doença lhe provoca. Porque para ele, a música da harpa tem o poder de livrá-lo momentaneamente da morte. Por isso a comparação dos sons da harpa com gotas que funcionam como uma cortina na qual ele é envolto. É essa cortina que “ganha espessura transformando-se num jorro de gotas que desciam sobre ele” (ANTUNES, 2010, p. 19).

Essa imagem dá lugar à outra imagem: a de que ele está vivo sob o jorro de gotas da harpa, alegre. E assim, as palavras do narrador confirmam os princípios do *tetraphármakos*: “pode-se ter um cancro e estar alegre, ora essa, a morte não o apanhava no interior da música porque as gotas o escondiam como escondiam os castanheiros e a casa disfarçada na hera” (ANTUNES, 2010, p.19).

Esta postura em nada difere da de Epicuro quando escreveu ao seu amigo Idomeneu por ocasião de seu último dia de vida. Mesmo atacado de fortes dores, o filósofo se dizia feliz porque estava a relembrar as conversas que tiveram. O narrador parece confirmar a metáfora do navegante, que se baseia na ideia de que o homem é um ser em trânsito, um itinerante que navega no rio da existência. Mas mesmo sendo este ser em trânsito, ou seja, um mortal cuja dimensão é temporal, tal qual já diziam os antigos gregos, ele promove a rememoração, porque é ela a sua possibilidade de afastar-se, ainda que momentaneamente, da morte. Isso reafirma o pensamento de Epicuro a respeito das boas lembranças que podem funcionar como um *phármakon*, como superação da dor.

Na verdade, em *Sôbolos rios que vão*, apesar de ficar mais evidente essa máxima do *tetraphármakos*, as demais estão todas presentes, num movimento simbiótico, porque uma não se completa sem a outra. O narrador faz funcionar todas elas, no seu contínuo esforço de rememoração, tentando comandar a sua nau interior, mesmo tendo certeza da sua condição de mortal. Assim, ainda que os deuses tenham ficado num tempo remoto da cultura grega e o homem contemporâneo já não os invoque, resta a esperança nos “deuses” da modernidade, os recursos tecnológicos da medicina, representados na obra na imagem do hospital e todos os

recursos mobilizados para salvar o narrador, bem como na figura do médico e dos enfermeiros que cuidam dele. E, embora tema a morte, o narrador busca “ludibriá-la” em constantes lembranças, que podem ser comparadas a um “jogo de esconde-esconde”, como se estas fossem o seu “fio de Ariadne” para levá-lo para bem distante do “Minotauro” que pode ceifar sua vida a qualquer instante. Nesse ludíbrio, a memória é o instrumento utilizado para perscrutar os lugares mais recônditos e levar adiante o “jogo”, que se confirma nas palavras do senhor Antunes: - Que mal tem divagar nunca divagas tu? (ANTUNES, 2010, p. 168), mantendo dessa forma a esperança de continuar existindo e por isso mesmo ter acesso à felicidade. As muitas lembranças ajudam a superar a dor, o que significa dizer que estão postos os preceitos do *tetraphármakos*. E este, portanto, ainda que tenha sido uma proposta surgida no antigo mundo grego, tem ainda hoje o seu valor, pois o homem pode ser o comandante de sua própria nau e viver bem, viver sereno, ser feliz, morrer sereno, se assim o desejar.

O precioso legado de Epicuro transcende a sua época justamente porque ensina a virtude, a sabedoria, a amizade, a tranquilidade, a vida em comunidade, a alegria. Por isso, é preciso, acima de tudo, reaprender com suas lições. E mesmo na doença, na adversidade, tentar manter-se sereno, porque o homem pode e deve ser feliz. Para isso, convém lembrar-se de seus ensinamentos, nos quais afirmava que nada deve turbar o homem, não só do ponto de vista físico, mas também do psicológico: nem os deuses, porque as divindades são seres felizes e imortais, que não sofrem moléstias nem atormentam outros seres. O ser fraco é o homem e por causa de suas mazelas, imagina deuses vingativos. Também a morte não deve representar um temor, porque este mal tão terrível não é nada, uma vez que enquanto o homem existir, ela não existirá; e quando ela existir, o homem já não será. A felicidade, o bem maior almejado por muitos homens, é possível, bastando apenas que não haja ambição desmedida, porque esta tira a paz de espírito e traz a infelicidade. Quanto às boas lembranças, o filósofo dizia que, para que os prazeres da alma cheguem a ser duradouros, nada é mais aconselhável do que lembrar as coisas boas passadas e alimentar a esperança da felicidade. Para ele, a felicidade resulta do processo de cultivar pensamentos positivos. O sábio também se sobrepunha aos males físicos, porque estava convicto que estes têm pouca duração. Por isso, até mesmo a pior das dores – a que leva à morte – durará pouco se o homem lembrar que com ela, tudo termina. O narrador de *Sôbolos rios que vão*, se não consegue ser feliz, porque a angústia da morte não lhe permitem sentir felicidade, busca pelo menos lembrar dias mais felizes que ele aconchegou no passado, na infância.

3.5 O narrador: um aedo da existência

A voz sempre exerceu no universo humano a importante função de transmitir conhecimentos, e tem sido praticada entre os homens desde tempos imemoriais. Fazendo uso dela e com a mesma intenção de transmitir conhecimentos ou de recontar experiências, entrou em cena a figura do narrador, a entidade fictícia a quem cabe o papel de contar uma ação, e que, como sujeito da enunciação, apresenta a diegese sob o seu ponto de vista.

Mas, naturalmente, essa *performance* se modificou com o tempo. Tal mudança é observada por Regina Dalcastagnè (2012), que analisando a narrativa brasileira contemporânea, usa como exemplo a figura de Bentinho a partir do dia em que este se transformou em Dom Casmurro e passou a narrar o seu drama, obrigando o leitor a suspender o pacto da descrença e a encarar um tenso diálogo com um narrador que, ao mesmo tempo que se afirma como farsa, tenta cooptar o leitor pela franqueza e expansão de seus sentimentos. Esse jogo com a linguagem é tão bem elaborado que até hoje muitos leitores são capturados pela armadilha discursiva de Dom Casmurro. Outros tantos, cientes das regras ou até da falta dela, passeiam com alguma desenvoltura por seus labirintos, recuperando o prazer do jogo.

Para ela, a figura do narrador se fortaleceu ao longo dos anos: em lugar do sujeito poderoso, que tudo sabe e tudo comanda, o leitor é conduzido para dentro da trama por alguém que tropeça no discurso, esbarra em outras personagens e até perde o fio da meada. Esse é o narrador que frequenta as páginas da literatura atualmente. Ele é a entidade envolvida com a matéria narrada, que busca envolver o leitor com o intuito de este se comprometer com o seu ponto de vista ou, pelo menos, de perceber que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer. É ele quem se desdobra, se multiplica, se esconde, exibindo em si mesmo o artifício da construção do texto literário. E quando o leitor já se abandonou aos seus argumentos, ele sempre dá um jeito de mostrar suas falhas, de gritar seus absurdos. É ele quem não deixa os sentidos adormecerem. Esse narrador suspeito exige um leitor compromissado.

E se a narrativa serve para dar um sentido à vida, ou para dar ordens ao tempo ou até para escapar à morte, e se ela pressupõe sempre a existência daquele que ouve ou lê, sem o qual não poderia se efetivar, não há como deixar de se indagar quais as estratégias estão sendo utilizadas pelo narrador para conquistar a atenção e até a adesão do leitor. Ao se reportar às

estratégias, Dalcastagnè traça um paralelo entre a evolução da perspectiva nas artes plásticas, a partir do final da Idade Média, e a posição do narrador. A arte medieval dava às figuras a estatura de sua importância simbólica. Por exemplo, Cristo era sempre maior que as outras figuras, o que revela um subjetivismo extremado, em que valores se impõem e condicionam a representação da realidade. O estranhamento gerado por essa estratégia só é atenuado se for tido como certo que criador e público compartilham a mesma hierarquia de valores. A partir da “perspectiva científica”, de Giotto em diante, a pintura busca reproduzir a visão de um determinado espectador da cena, impondo-a a todo o público. No século XIX, esse ponto de vista é questionado tanto pelos impressionistas (que evidenciam os limites de qualquer visão da realidade, sempre embaçada), quanto pelos cubistas (que tentam abarcar na obra a multiplicidade de perspectivas) e ainda pelos expressionistas (que evidenciam o elemento subjetivo da representação que é feita do mundo exterior). Em cada uma dessas estratégias, o objetivo é o mesmo: conseguir a adesão do público sempre buscada pela demonstração mais “honestas” da própria posição. A consequência, porém, é que o resultado exposto fica mais vulnerável a questionamentos. Essa é também a situação do narrador contemporâneo (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 75,92).

Entretanto, na opinião de Walter Benjamin, o narrador, que já foi considerado a figura primordial do mundo da palavra viva, razão por que está indissolivelmente ligado ao trabalho artesanal, já não conserva viva entre os homens a plenitude de sua eficácia. Ao contrário, ele já é algo distante no tempo, e ainda continua a se distanciar.

Partindo dessa ideia ele escreve o ensaio “O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskov”, não para mostrar que neste escritor a figura do narrador seja recuperada tal como antes, mas para evidenciar a distância em relação a esta figura, embora nele preponderem, ainda que observados com certo distanciamento, os traços fortes e simples, que constituem o narrador. Mas Benjamin alerta que essas evidências são tênues, podendo ser comparadas com imagens que a mente cria, ao contemplar, por exemplo, um rochedo e nele “enxergar” uma cabeça humana ou o corpo de um animal, e isto se o observador mantiver a distância certa e o ângulo correto. Esta distância e este ângulo são prescritos por uma experiência a que o homem contemporâneo tem sido submetido quase diariamente: a constatação de que a arte de narrar caminha para o fim, porque torna-se cada vez mais raro o encontro com pessoas que sabem narrar alguma coisa direito, ou porque alguém manifeste o desejo de ouvir uma história. Até porque o desejo de ouvir uma história, se manifestado atualmente, seria estranho, causaria embaraço até. Benjamin observa que é isso que equivale a

retirar dos homens uma faculdade que parecia inalienável, a mais garantida entre as coisas seguras: a de trocar experiências.

Para ele, uma das causas deste fenômeno é o fato de que a experiência caiu na cotação, e ao que tudo indica, continuará em queda. Basta olhar nos jornais e constatar que não só a imagem do mundo externo, mas também a do mundo moral, sofreram repentinas mudanças, que de tão profundas, nem foram consideradas possíveis. Afirmando que este processo refletiu-se profundamente na linguagem, Benjamin aponta como exemplo os retornados da Guerra Mundial, que chegavam mudos do campo de batalha e, portanto, não eram pessoas mais ricas e sim mais pobres em experiências comunicáveis. Essas experiências, recontadas dez anos mais tarde em livros, evidenciam pelo menos dois fatos: no mundo contemporâneo, praticamente tudo se modificou muito rapidamente; e o homem, vivendo cada vez mais sob a égide da *tacocracia*, vê sair de cena a figura do ouvinte.

Benjamin considera a experiência como algo que andava de boca em boca e por isso mesmo, era a fonte onde todos os narradores beberam. E dentre os que escreveram histórias, são considerados grandes os que a escrita se assemelha a dos inúmeros narradores anônimos, onde dois grupos se cruzam de maneiras diversas. A figura do narrador é posta de duas formas: a de alguém que faz uma viagem, alguém que vem de longe e por isso, tem algo para contar; ou a de quem mesmo tendo ficado em casa, conhece as histórias e tradições de sua terra, razão porque também narra de maneira envolvente. Partindo dessa ideia, o escritor discute sobre a alienação do homem diante da natureza, as consequências da perda da capacidade de narrar que levam ao enfraquecimento da tradição oral e ao abalo da experiência. Segundo seu entendimento, essa alienação deu-se a partir da linguagem e foi tão forte que atingiu o trabalho, a mais comum das atividades humanas. Era a experiência com o trabalho que punha os homens em contato com a terra e com outros homens, o que permitia além da troca de experiências, o fortalecimento da tradição a que pertenciam. Por essa razão, Benjamin inicia o ensaio falando do trabalho, o trabalho do narrador, metaforizado nas imagens do lavrador sedentário e do marinheiro mercante. O lavrador, que tirou da terra o seu sustento, construiu uma experiência a partir desse trabalho. E essa experiência foi transmitida a quem laborou junto com ele. Assim, pela transmissão oral, foi mantido um saber, uma tradição. O marinheiro, por sua vez, trouxe de suas longas viagens, novas experiências, novas tradições. Os dois são exemplos práticos do conhecimento e dos valores orais e possibilitam reconhecer o papel do narrador na história. Benjamin fecha essa ideia registrando as palavras de Gorki: “Leskow é o escritor de raízes mais profundas no povo, imune a qualquer influência estranha.” Ao que ele mesmo acrescenta que o grande narrador se enraizará sempre no povo,

principalmente nas suas camadas artesanais. São essas analogias que lhe permitem comparar a narrativa a uma forma artesanal de comunicação. (BENJAMIN, et all,1983, p. 58).

Como Leskow, Benjamin também valoriza a relação com a natureza, relação essa que desaparece com a modernidade, porque as transformações tecnológicas empurram o homem para uma nova forma de relação, pautada muito mais na atividade visual e não na auditiva, como antes ocorria. O avanço cada vez maior da tecnologia e as consequentes mudanças na forma de comunicação entre os homens põem de lado a antiga forma de narrar. Levando em conta a orientação para o interesse prático como um traço característico de muitos narradores natos, como Gotthelf, que dava conselhos sobre agricultura aos seus camponeses, ou Hebel, que dava pequenas instruções aos seus leitores sobre ciência natural na sua *Caixinha de Tesouros*, Benjamin vê esse traço também em Leskow, e considera que tudo aponta para a relação que isso mantém com qualquer narrativa verdadeira, que, de algum modo, carrega consigo sua utilidade, visto sempre apontar ou para uma lição de moral, ou uma indicação prática, ou um ditado ou norma de vida. O fato é que, em quaisquer dessas possibilidades, a figura do narrador é posta como a de um homem que dá conselho ao ouvinte. Considerando as mudanças que se operam em seu tempo, Benjamin diz que se hoje dar conselhos parece algo fora de moda, a culpa é de rarear cada vez mais a imediatez da experiência. É isso que faz com que os homens já não saibam “dar conselhos” nem a si nem aos outros. O “conselho”, que pode vir por meio de uma história, só pode ser recebido por outrem se alguém souber narrá-la (e ainda deve ser considerado que uma pessoa só se abre a um conselho quando verbaliza sua situação). É o conselho que, entretido na matéria da vida, se constitui em sabedoria. Mas é esta sabedoria, o lado épico da vida, que Benjamin diz estar agonizando, razão porque afirma que a arte de narrar tende para o fim. No entanto, ele reconhece que este processo vem de longe e que seria tolo ver nele apenas um “fenômeno de decadência” ou um fenômeno “moderno”. Na verdade, ele é a manifestação secundária de forças produtivas históricas seculares que aos poucos afastou a narrativa do âmbito do discurso vivo, e que, ao mesmo tempo tornou palpável uma nova beleza naquilo que desaparecia. O advento do romance, no início da Era Moderna, é apontado como o indício mais remoto deste processo em cujo término se situa o declínio da narrativa (BENJAMIN, et all, 1983, p. 59).

Mas, segundo Irene Machado, é preciso considerar que, para Benjamin, os gêneros surgidos como fenômenos de escritura, caso do romance, não guardam nenhum vestígio da oralidade tão presente na narrativa oral. Pelo contrário, o surgimento do romance exerce papel decisivo para decretar a morte definitiva do narrador oral. Ele entende que a escritura é um meio de refração da oralidade e da tradição poética que ela pressupõe, e que por isso o texto

escrito, dada às condições de produção, não mostra sensibilidade a nenhum aspecto da fala; ao contrário, entre a narrativa oral e o romance existe um abismo de morte, razão porque considera que o romance é um produto que não está vinculado à tradição oral e nem a alimenta porque se origina no homem isolado, já destituído de experiências comunicáveis.

A teoria narrativa de Benjamin apresenta o romance como forma distinta de todas as outras formas de prosa, aí incluídos os contos de fada, as sagas, as lendas e os provérbios, justamente porque, no seu entendimento, ele não deriva da tradição oral e nem a alimenta. Ele considera que o distanciamento entre narrativa e experiência aparece como sendo o principal agente da trágica ruptura entre os gêneros prosaicos da era escritural, pois o romance, diferente da narrativa oral, em que as histórias narradas eram resultantes da vivência pessoal do narrador, dos relatos que ele ouvia e do modo como os ouvintes as recebiam, está longe de processar a experiência. Na verdade, a experiência considera um circuito de vivências de narradores, de ouvintes e da memória coletiva. E sempre foi a fonte de onde o narrador épico retirou a substância para suas histórias. Mas o romancista, desconsiderando estes fatos, separou-se do povo e do que ele faz, enclausurando a si e ao seu trabalho nos limites de sua solidão. Por esse motivo, a origem do romance é vista por Benjamin como o indivíduo solitário, que não fala mais exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes, e também já não recebe conselhos e nem sabe dá-los. Ainda no seu entendimento, o romance, diferente do conto, que sempre deixa uma pergunta em aberto e um ensinamento, apresenta um aspecto conclusivo, parecendo-lhe, por isso, uma experiência de morte.

Ainda segundo Machado, Benjamin apresenta a atrofia da experiência como o sintoma principal da crise do romance e da morte do narrador oral, mas esta não é uma formulação isolada dentro de um conjunto teórico sistematizado. É o resultado de suas análises do conjunto da obra de alguns romancistas. Ele formula a tese da morte do narrador a partir de uma leitura comparativa entre as obra de Leskow. E a questão da crise do romance fica posta a partir de sua revisão do romance *Berlin Alexanderplatz*. Em suma, o que há de comum nos seus ensaios é a grande insatisfação e nostalgia pela incapacidade de contar histórias com a voz da experiência – a voz épica – que, para ele, desapareceu no mundo. Esta é uma das motivações por que Benjamin deixa transparecer sua perplexidade e interroga: “Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem ainda hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? No ensaio sobre o narrador, Benjamin, além de definir sua opinião a respeito desta figura, apresenta ao leitor todas as

consequências da impossibilidade de narrar nos dias de hoje. Ao que parece, uma das propostas deste ensaio de Benjamin é situar Nikolai Leskow como um dos iniciadores do romance moderno e que, neste caso, orienta os romancistas do século XX, por causa dos seus difentes procedimentos narrativos, incluído aí seu processo poético.

Partindo das narrativas deste escritor como *Uma família decaída* (1867); *Lady MacBeth do distrito de Mtsenk* (1865); *A mulher belicosa* (1866); *O pavão* (1868); e *O mosteiro das caçulas* (1874), Benjamin demonstra como ele mistura processos da narrativa oral-memória, exibindo a construção desta como se fosse o bordado de uma tapeçaria, de múltiplas vozes formato de obra aberta, aprendizado implícito na narrativa – com processos análogos aos da tecnologia do final do século XIX, no caso a fotografia – na qual o tempo fica congelado e as coisas são mostradas em fragmentos. O propósito desse processo, segundo Benjamin, é reinventar a narrativa de experiência pessoal, como a experiência de morte.

Sem pretender discutir sobre benefícios ou malefícios que a tecnologia possa trazer, as considerações aqui apresentadas pretendem apenas comparar a forma de narrar em tempos anteriores a este em que o domínio da tecnologia se fez sentir de tal forma, que seu uso excessivo, descontrolado, e propositadamente interessado por esse efeito, em muito tem contribuído para quase automatizar o homem e, conseqüentemente torná-lo uma marionete nas mãos de pessoas que, de alguma forma, lucram com esse domínio.

Seguindo a proposta de escrita isomórfica, traço característico de várias obras de Lobo Antunes, a figura do narrador de *Sôbolos rios que vão* segue a proposta da própria narrativa, ou seja, se mantém como quase tudo no mundo contemporâneo: fragmentada, dilacerada.

Como narrador, o senhor Antunes pode também ser comparado à Sherazade, a famosa contadora de histórias de *As Mil e Uma Noites*, um dos maiores clássicos da literatura árabe. Ambos narram para se afastar da morte. Sherazade, esposa do sultão Shahriyar, que fora traído por outra esposa na noite de núpcias, usa a arte da palavra para contar-lhe histórias tão bem encadeadas que ele, noite após noite, decide mantê-la viva para ouvir o final de cada narrativa. Sherazade narra para salvar sua vida, dilatando o tempo pela proliferação de uma história em outra. E assim, ao longo de mil e uma noites, a palavra é, para ela, o recurso fundamental que a faz escapar de tão terrível destino.

Crendo que o câncer pode ceifar sua vida a qualquer instante, o senhor Antunes narra para si mesmo, numa profusão de imagens que findam por distraí-lo da perspectiva de morte. A “dilatação do tempo” também se dá pela proliferação de uma história em outra, numa longa narrativa que perpassa os quinze capítulos do romance. Mas diferente da narradora de *As Mil e Uma Noites*, o narrador de *Sôbolos rios que vão* não tem preocupação

com o encadeamento, muito menos com a linearidade. Seu relato é desordenado, uma espécie de delírio, produzido pelo temor da morte. Mas mesmo assim, esse relato não deixa de ser uma troca de experiências, ainda que solitária, o que significa dizer que o romance, embora não esteja vinculado à tradição oral e nem a alimento, pode ainda assim, ser um veículo de troca de experiências, justamente porque se origina no homem, que, em tempo algum, esteve ou estará destituído de experiências comunicáveis. E, mesmo que o tempo lhe seja exíguo e nem sempre o contato pessoal seja possível, é inegável que a tecnologia que, felizmente não traz só malefícios, permite, ainda que de outra forma, o contato entre as pessoas. Além do mais, o romance sempre abrigará a possibilidade da troca de experiências porque mesmo concebido por um, torna-se coletivo, ao ser lido e até compartilhado por muitos.

Quanto ao papel de narrador-câmera, fica evidente que concorre para esta ideia a superposição de planos narrativos, fator preponderante para dar feição a este papel exercido pelo senhor Antunes. Valendo-se da técnica cinematográfica, Lobo Antunes faz desfilar diante do leitor um número ilimitado de imagens, focalizando-as constantemente entre o passado e o presente. A respeito dessa técnica, diz Ismail Xavier que a fotografia, o cinema, reproduz a atmosfera de um livro, bem como pode transplantar seus efeitos e sentidos. Essas observações, que se colocam no campo do estilo, destacam as equivalências entre as palavras e as imagens, entre a tonalidade de um enunciado verbal e a de uma fotografia, porque tomam o que é específico ao literário, como a forma do texto, e buscam traduzir no que é específico ao cinema por meio da fotografia, da composição das figuras visíveis das personagens, do ritmo de montagem, da trilha sonora e outros. Essa busca se apoia na ideia de que há um modo análogo de fazer certas coisas, próprias ao cinema, da mesma maneira como se obtém certos efeitos no livro. Essa analogia baseia-se na observação de ritmos, distâncias tonalidades, que por sua vez, estão associadas a emoções e experiências e ao uso figurativo da linguagem (XAVIER in PELLEGRINI, 2003, p. 63). Em *Sôbolos rios que vão*, é usada a mesma técnica. O narrador, como uma câmera, faz o leitor “olhar” para diversas imagens quase simultaneamente. E isso reafirma o processo análogo da fotografia a que se refere Benjamin.

Carregando nas tintas, o narrador de *Sôbolos rios que vão* repassa seus temores ao leitor:

[...] tudo principiava a faltar-lhe e a cara não vinha, [...] julgou ver a cara que faltava, não a do Antoninho nem a do senhor Antunes, a que necessitava para se curar e ir-se embora, o enfermeiro empurrou-lhe os ombros contra a cama
- Não se levante

e talvez a cara na caminhoneta da carreira perdida numa curva de pinhal, existirá a dona Irene, existirá a harpa ou apenas o vento e os restos do volfrâmio, pareceu-lhe dar com o avô nas nespereiras, chamou-o e o pomar quieto, nem o cheiro do hospital sequer, uma serenidade que lhe retirava peso deixando-o a flutuar na geléia da doença, a dor espiava-o por baixo dos remédios e ele um bicho num buraco e as doninhas à espera (ANTUNES, 2010, p. 79).

É ainda o narrador quem define que só uma pessoa está a narrar quando diz: “a ilusão que vozes e não vozes, presenças e não presenças” (ANTUNES, 2010, p. 15). Isso reafirma que as personagens que comparecem no romance são trazidas pela rememoração. E a ideia também se confirma pela “fala” da governanta do senhor vigário que está sempre a repetir: “- Não percebes que nenhum de nós existe?”.

A linguagem é o grande diferencial no romance. É justamente por ela que a figura do narrador, mesmo perdendo espaço para as mídias modernas, é, em parte, recuperada. É ela que lhe permite trocar a roupagem e adequar-se aos novos tempos, ao *modus vivendi* do homem contemporâneo. A diferença, no entendimento de Dalcastagnè, é que antes, nas narrativas, não havia espaço para questionamentos, e a presença do narrador no texto não estava em questão. Com visão e conhecimentos detidos somente por ele, era dono absoluto do enredo e do destino das personagens. O narrador contemporâneo transita espaço ficcional elaborado de forma diferente, talvez tão traiçoeiro quanto o do mundo real no qual se reafirmam, no texto, a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso. Hoje, cada vez mais, o escritor interfere na narrativa, a fim de situar a presença daquele que fala. A intenção é que o leitor tropece em juízos alheios e nos seus próprios preconceitos e perceba que também inventa aquilo que não consegue distinguir (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 93,94).

Nas narrativas contemporâneas, a transformação não ocorre apenas para o narrador. Há que se levar em conta que a figura do ouvinte também é reconfigurada e se mostra como uma atividade solitária, vivenciada pelo leitor, que imbuído das novas maneiras de pensar o mundo, quer sua incorporação aos textos que se propõem a traduzir a vida. É à sua consciência que se dirigem o narrador hesitante, as personagens perdidas, aguardando tão somente sua adesão emocional, ou ao menos estética, a fim de que possam ter suas existências confirmadas. Portanto, a troca de experiência que antes andava de boca em boca e que servia de fonte aos narradores, hoje é coletada na leitura de romances, exigindo maior empenho daquele que narra. E se antes, quem ouvia uma história estava na companhia do narrador, hoje, quem lê, também não deixa de estar. E embora nas narrativas contemporâneas não haja a intenção de consolar ninguém, muito menos de estabelecer verdades definitivas, ainda cabe ao

narrador, por meio da linguagem, da palavra escrita, repassar lições de vida. O narrador de *Sôbolos rios que vão* cumpre esse papel.

CAPÍTULO 4

NO CRONOTOPO DA MEMÓRIA: A FUSÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO

O tempo é uma dimensão dentro da qual todos os homens já nascem imersos. Pode ser visto de várias maneiras, seja como os ciclos naturais, astronômicos, agrícolas, seja como o registro das épocas sob a forma de calendários, da própria História ou simplesmente classificando a própria vivência humana em passado, presente e futuro. O espaço e o tempo, conforme afirma Sidney Barbosa no seu ensaio *Escrituras e leituras do tempo no universo literário*, podem estar interligados de tal maneira em determinadas obras literárias, que só resta dar razão a Mikhail Bakhtin. Este, reconhecendo a interligação entre as duas categorias, cunhou o termo cronotopo buscando concentrar numa única unidade lexical o sentido da relação tempo-espaço. Para ele,

no cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. O tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e fusão de sinais é que caracterizam o cronotopo artístico (BARBOSA *apud* PRIPAS, 2009, p.129, 130).

A proposta deste capítulo é examinar como se processa a fusão do tempo e do espaço, manejados pelo narrador na obra em questão.

À superfície, o tempo no romance é o que decorre entre 21 de março e 4 de abril de 2007. O espaço é o de um hospital em Lisboa, onde o principal sujeito da enunciação foi operado de um câncer. Mas se colocados assim, tempo e espaço perderiam a engenhosidade, caindo no puro reducionismo. A fim de examinar mais detidamente essas categorias, optou-se por convocar a opinião de alguns teóricos. Assim, em relação ao espaço, tomou-se a opinião de Gaston Bachelard, a partir da sua *Poética do espaço*. Quanto ao tempo, foram tomadas as opiniões de alguns pensadores, como Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, Henri Bergson, Benedito Nunes e Mikhail Bakhtin. Afinal, o que é o tempo? Por que o homem tem necessidade de pensar de modo cíclico e periódico, mesmo quando sabe que os eventos que mede por meio do tempo jamais se repetirão?

4.1 O tempo: algumas considerações

Para o filósofo grego Platão (427-347), “o tempo é uma imagem móvel da eternidade”, assim definido em sua obra *Timeu*. Na exposição sobre a origem do universo e do homem, *Timeu* diz:

Quando o pai percebeu vivo e em movimento o mundo que ele havia gerado à semelhança dos deuses eternos regozijou-se, e na sua alegria determinou deixá-lo ainda mais parecido com seu modelo [...] Mas a natureza eterna desse ser vivo não podia ser atribuída em toda a sua plenitude ao que é engendrado. Então pensou em compor uma imagem móvel da eternidade [...] essa imagem eterna que se movimenta de acordo com o número é o que chamamos tempo (PLATÃO, 2001, p. 73-74).

A exposição de *Timeu* traduz a premissa platônica de que o tempo imita a eternidade, porque a eternidade do modelo “não podia ser atribuída em toda a sua plenitude ao que é engendrado”. Ao definir o tempo dessa forma, Platão remete à distinção entre imagem e modelo e isso é essencial para compreender seu pensamento. Essa é, pois, a primeira informação pressuposta nessa passagem: o tempo imita seu modelo que é a eternidade.

Para Rey Puente, o modo de imitação é esclarecido por Platão quando ele afirma que o tempo é móvel e procede segundo o número. A contraposição com o modelo é clara: a eternidade é imóvel, mas o tempo é móvel.

Ao especificar que a mobilidade do tempo ocorre de acordo com os números, Platão devia estar se referindo ao fato de que a mobilidade do tempo obedece a uma razão, a uma proporção numérica. Ou seja, essa mobilidade obedece a um movimento ordenado, ritmado e, portanto, conhecido pelos homens, razão pela qual pode servir como padrão de medida para mensurar outros movimentos. Esse movimento padrão imitado pelo tempo seria o movimento circular que, segundo o próprio Platão, é o mais conveniente à razão e à inteligência.

O movimento circular é exatamente o movimento dos astros no céu, que é observado graças à visão. Segundo Platão, ao ver o dia e a noite, os meses e os períodos dos anos, os equinócios e os solstícios, o homem inventa a noção de número, que lhe permite conhecer o tempo e investigar a natureza do universo (REY PUENTE, 2010, p 17-18).

Aristóteles, um dos primeiros filósofos a analisar mais detidamente a questão do tempo, elaborou a seguinte formulação:

o tempo por suas peculiaridades, suscita uma natureza mutante, dotada de uma duplicidade existencial convertida em passado-futuro. De uma lado, o passado como aquilo que já foi e que já não é mais; de outro, o futuro, como algo em devir, uma potência a atualizar-se. Desse modo, o presente só pode

ser definido como sendo aquilo que ainda não é e que ainda não foi; se já foi, é passado; se ainda não-é, é futuro (BITTAR, 2003, p. 397).

O filósofo entendia que o tempo devia ser definido para que se dispersassem todas as dúvidas levantadas, a partir de sua percepção sensória. Para ele, o tempo é percebido não por si, pois sua visão é impossível, sua audição muito mais; impossível também seria detectá-lo pelos outros sentidos humanos, qual seja, a gustação, o olfato ou o tato, visto ser esta uma entidade *i-material, in-corpórea, intangível*, mas sobretudo, simbólica, ponto de referência e critério de apoio para o transcurso existencial de todas as coisas. O tempo não se percebe em si, mas pela presença do movimento, o que importa em um paralelismo entre o movimento que se opera e o tempo como critério de mensuração.

Ainda para Aristóteles, a continuidade temporal em sua infinita sucessividade, consiste numa presença sempre presente do “presente”. Este estar presente continuamente do ser temporal permite dizer que o tempo é indistinguível de sua presença pontual, o agora. Onde está o agora, o instante, o lapso, está o tempo, está o instante. Logo, para Aristóteles, o tempo é o número do movimento segundo o anterior-posterior (REY PUENTE, 2010, p. 25-51).

Comparando as argumentações de Platão e Aristóteles, pode-se observar que ambos apresentam o tempo como uma categoria que se concretiza quando ligada à ideia de movimento.

Santo Agostinho, bispo de Hipona, em sua obra *Confissões*, Livro XI, disse que o tempo não é outra coisa senão distensão. Mas ele mesmo dizia:

distensão de que coisa, não sei, e será surpreendente se não for uma distensão do próprio espírito. Suplico-te meu Deus, que coisa é que eu meço e digo, quer de forma aproximada (como ao dizer este tempo é mais longo que aquele), quer também com precisão (como ao dizer este tempo é o dobro daquele?). Eu meço o tempo, sei disso, mas não meço o futuro, porque ainda não existe; não meço o presente, porque não se estende por nenhuma extensão; não meço o passado, porque já não existe. Que meço então? [...] Meço a impressão que as coisas, ao passarem, gravam em ti e que em ti permanece quando elas tiverem passado, e meço-a, enquanto presente, e não as coisas que passaram, de forma que essa impressão ficasse gravada; meço-a quando meço os tempos (REY PUENTE, 2010, p. 52-53).

Traduzindo melhor a complexidade da questão, Santo Agostinho expressou sua perplexidade em tom de decepcionada reflexão: “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar eu o sei; se eu quiser explicá-lo a quem me fizer essa pergunta, já não saberei dizê-lo” (NUNES, 1995, p. 16).

A respeito do tempo, Rey Puente registra a opinião de Henri Bergson, para quem o tempo vivido não é o tempo das medidas, porque sem uma memória elementar que ligue os dois instantes entre si, haverá tão somente um ou outro dos dois, um instante único por conseguinte, nada de antes e depois, nada de sucessão, nada de tempo. Pode-se conceder a essa memória o estritamente necessário para fazer a ligação; e essa memória será, se quiserem, essa própria ligação simples prolongamento do antes no depois imediato [...] E para isso se utilizará a memória. Para ele, é impossível distinguir entre a duração, por mais curta que seja, que separa dois instantes, e uma memória que os ligue entre si, pois a duração é essencialmente uma continuidade do que não é mais no que é. Eis aí o tempo real, ou seja, percebido e vivido. Eis também qualquer tempo concebido, pois não se pode conceber um tempo sem representá-lo percebido e vivido. Duração implica, portanto, consciência; e o homem põe consciência no fundo das coisas pelo próprio fato de lhes atribuir um tempo que dura (REY PUENTE, 2010, p. 54).

O filósofo Benedito Nunes, ao tecer suas considerações sobre o tempo, também remete à ideia de movimento fazendo uma analogia entre música e narrativa. Em sua opinião, somente a narrativa e a criação musical possibilitam divisá-lo em formas determinadas. Eis porque inicia sua argumentação com uma instigante epígrafe retirada de *A montanha mágica*, de Thomas Mann: “Pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo como tal e em si?”

Essa pergunta feita pelo narrador é respondida por ele mesmo ao afirmar que, embora o tempo seja a condição da narrativa, quem se abalançasse a narrá-lo conseguiria, em vez de contar uma história, alinhar frases repetitivas, abstratas, do tipo “o tempo decorria, escoava-se, seguia seu curso, e assim por diante”, como alguém que “tivesse a ideia maluca durante uma hora e num mesmo tom e acorde e afirmasse ser isso música”. Pois a narrativa se parece com a música no sentido de que ambas dão um conteúdo ao tempo (NUNES, 1995, p. 5).

Na opinião de Nunes, o tempo na narrativa é preenchido com a matéria dos acontecimentos, na forma de uma sequência; a música mede-o e subdivide-o. Sem esse preenchimento, sem essa medida, o que fica do tempo, que é invisível, conforme já afirmou Kant, é um esquema vazio (NUNES, 1995, p. 5).

Enfatizando a questão, Nunes refere-se à argumentação desenvolvida por Ephraim Lessing no ensaio *Laocoonte*, uma vez que, para este, os sons articulados como componentes do discurso podem figurar como ações. Diferenciando-se de Platão e Aristóteles apenas pelo emprego do termo *ação*, Lessing propõe que este, se usado numa acepção mais ampla do que lhe conferiu a *Poética* de Aristóteles, significa *movimento*. O ensaísta alemão, na verdade,

repete a ideia de que o tempo é uma categoria ligada ao movimento, tal qual já havia sido proposto por Platão e Aristóteles.

A ideia de movimento é posta por Lessing quando ele relembra o Canto IV da *Ilíada*, elogiando a maneira pela qual Homero traça dinamicamente o quadro de Pândaro, que representa o tiro de flecha desfechado por esse herói, como uma ação visível progressiva, cujas diversas partes se sucedem, uma em seguida a outra no tempo:

Pândaro destapa o carcás, tira uma seta, adapta-a a uma corda, encosta esta ao peito e retesa o arco até dar-lhe o feitio de um círculo grande. E então zune a corda possante, a silvar disparando a flecha aguda, sedenta de voar para a turba inimiga (NUNES, 1995, p. 12 - 13).

De fato, contar uma história, no entendimento de Nunes, não parece tarefa das mais simples, visto que o tempo da obra literária, para ele, é inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações. (NUNES, 1995, p. 24). Some-se a isso o fato de que, ao contrário do texto poético, o texto narrativo, na prática canônica, possui encadeamento de ordem temporal, de acordo com a sucessão de fatos que o discurso evoca. E o espaço é posto como o lugar onde os fatos acontecem.

4.2 Nas ondas da memória: a fusão do tempo e do espaço

O tempo e o espaço em *Sôbolos rios que vão* funcionam como instrumentos de estratégia narrativa. A tarefa é um verdadeiro exercício de anacronia, mas não é, de modo algum, uma novidade, pois essa prática já foi encontrada nos poemas homéricos, caso de *A Odisseia*, cujo início é *in media res*. No rastro dessa tradição, a obra funde intencionalmente tempo e espaço, causando um efeito que se cristaliza nas lembranças feitas pelo narrador. Daí a superposição de planos narrativos oscilando entre o presente e o passado. O espaço, portanto, se configura no presente, no hospital em Lisboa, onde o senhor Antunes foi operado de câncer; e no passado, a vila onde viveu na infância.

Essas anacronias são o motivo pelo qual Ana Paula Arnaut diz que *Sôbolos rios que vão* tem por pontos de contato com as *Redondilhas de Babel e São*, de Camões. Para ela, nos versos deste poema, pode ser apontada uma identificação simbólica entre o dito e o vivido pelo poeta, reportando-se a sua prisão, em 1552, e conseqüente desterro para o Oriente (Índia e China), em 1553, por ele haver ferido, durante uma briga, um servidor do paço. Os versos do poeta português, como já foi dito, dialogam com a narrativa bíblica do Segundo Livro dos Reis, capítulos 24 e 25, que trata do êxodo dos judeus em Babilônia. O Salmo 137, cujos

versos iniciais foram aqui transcritos, e que inspiraram Camões, exemplifica bem o sentimento de saudade cultivado pelos judeus durante esse tempo em que estiveram cativos em Babilônia:

Canto do Exilado

Às margens dos rios da Babilônia, nós nos assentávamos e chorávamos, lembrando-nos de Sião.

Nos salgueiros que lá havia, pendurávamos as nossas harpas,

Pois aqueles que nos levaram cativos nos pediam canções, e os nossos opressores, que fôssemos alegres, dizendo: Entoai-nos algum dos cânticos de Sião.

Como, porém, haveríamos de entoar o canto do Senhor em terra estranha?

Se eu de ti me esquecer, ó Jerusalém, que se resseque a minha mão direita.

Apegue-se-me a língua ao paladar, se me não lembrar de ti, se não preferir eu Jerusalém à minha maior alegria (A Bíblia de Jerusalém, 1992, p. 1102).

A título de comparação, alguns versos do longuíssimo poema de Camões:

1

Sôbolos rios que vão/ por Babilônia me achei/ Onde sentado chorei/ as lembranças de Sião/ e quanto nela passei./ Ali, o rio corrente/ de meus olhos foi manado,/ e, tudo bem comparado,/ Babilônia ao mal presente,/ Sião ao tempo passado.

2

Ali, lembranças contentes/ n,alma se representaram/ e minhas cousas ausentes/ se fizeram tão presentes/ como se nunca passaram./ Ali, depois de acordado,/ Co rosto banhado em água/ Deste sonho imaginado,/ vi que todo o bem passado/ não é gosto, mas é mágoa.

3

E vi que todos os danos/ se causavam das mudanças/ e a dos anos;/ faz o tempo às esperanças./ Ali vi o maior bem/ quão pouco espaço que dura,/ o mal quão depressa vem,/ e quão triste estado tem/ quem se fia da ventura.

[...]

5

Bem são rios estas águas,/ com que banho este papel;/ bem parece ser cruel/ variedade de mágoas/ e confusão de Babel/ Como homem que exemplo/ Dos transe em que se achou,/ depois que a guerra deixou,/ pelas paredes do templo/ suas armas pendurou

6

Assi, depois que assentei/ Que tudo o tempo gastava,/ da tristeza que tomei/ nos salgueiros pendurei/ os órgãos com que cantava/ Aquele instrumento ledos/ Deixei da vida passada,/ Dizendo: - Música amada,/ deixo-os neste arvoredo/ à memória consagrada (CAMÕES in <http://pt.wikisource.org>).

E se a identificação simbólica é palpável nos versos do texto bíblico e nos de Camões, é também neste romance de Lobo Antunes; em todas as rememorações, a busca de um tempo feliz; os judeus, rememorando um tempo de liberdade, tempo passado em Sião, a pátria de onde foram arrancados; Camões, relembando a terra de onde foi expulso; o narrador de

Sôbolos rios que vão, exilado no hospital, um território que lhe é estranho, rememorando a infância, buscando encontrar dias felizes.

No entendimento de Ana Paula Arnaut:

não cantam as linhas de *Sôbolos rios que vão* exatamente os mesmos sofrimentos, as mesmas angústias e as mesmas esperanças cantadas por Camões traduzidas nas dicotomias que desdobram a oposição Sião/Jerusalém e Babilônia: passado/presente/futuro/amor humano/amor divino/exílio/pátria/presença/ausência (ARNAUT, 2011, p. 387).

E, assinalando o registro de Maria Vitalina Leal de Matos, ela lembra que outro é o tempo e outra é a vida: as saudades não são de Sião enquanto pátria longínqua, mas sim o lugar das origens (ARNAUT, 2011, p. 387). Este lugar das origens é o espaço buscado pela memória afetiva. Os judeus, desterrados e cativos em Babilônia, cantam sua tristeza por se encontrarem longe de Sião, a sua Jerusalém; Camões, exilado no Oriente, faz um balanço de sua vida e projeta o futuro através da superação mística das contingências humanas. O senhor Antunes, proscrito no hospital, repropõe não exatamente o tom melancólico dos judeus e de Camões, mas a reflexão sobre a efemeridade da vida. Nos três textos, o mesmo tom saudosista. E em *Sôbolos rios que vão* marcadamente a certeza da finitude.

A estratégia de fusão do tempo e do espaço provoca uma impressão de simultaneidade, e conseqüentemente, instaura o ritmo da leitura. Ela é posta em funcionamento já nas primeiras linhas do romance, quando o senhor Antunes é informado que está com câncer. A cena inicial (já citada) e muitas outras ilustram a medida dessa rememoração/fusão que balizará toda a narrativa:

Ouves o rabo do gato mexer-se?

de dedo nos lábios a pedir silêncio porque o gato um assunto só deles, formas, formas que iam e vinham e tornavam a ir, sobrepunham-se e afastavam-se, rodavam lentamente ou erguiam-se e caíam depressa, que absurdo isto tudo, chamar o Virgílio para que a carroça o levasse para casa a abanar entre amoras, de vez em quando um pontinho de sol nas paredes e a memória do frasco de rebuçados enterneceu-o, achava-se na vila, não em Lisboa, a prova o perfume dos eucaliptos, moscados, penedos, o médico à empregada dos frangos

_ Amanhã ou depois transfere-se para a enfermaria

e os lobos agachados na erva diante dele no corredor do hospital, (ANTUNES, 2010, p. 42).

Nesta cena, a fusão do tempo é clara nas expressões “formas que iam e vinham e tornavam a ir”; o espaço se funde quando o narrador alterna a imagem da carroça do Virgílio com o pontinho de sol nas paredes (do hospital), ou quando diz que achava-se na vila não em

Lisboa; reafirmando a fusão, a frase em que se refere aos lobos, que ele diz estarem diante de si, no corredor do hospital.

Confirmando suas memórias, outra cena:

e do norte perdido chegavam-lhe revoadas de imagens, um rapaz numa espreguiçadeira a tossir para um frasco, um sujeito de saco ao ombro a desembarcar de um pacote e a pegar-lhe ao colo

- Este é que é o meu sobrinho Luísa?

Existências alheias a invadirem a sua, episódios com os quais sabia lidar, veio-lhe à lembrança a marquise e perdeu-a, o rapaz da espreguiçadeira agradecia a visita

- Ainda bem que vieste

ele calado

- Ainda bem que vim?

E diante do rapaz uma paisagem de azinheiras cujo perfume os embalsamava a ambos, que bom o cheiro das azinheiras em maio, a certeza de ser maio e de a terra crescer, ao voltar uma senhora que compunha flores

- Nunca mais me escreveste Alfredo

Respirando-lhe no ouvido cochichos de censura, se ao menos a estrangeira loira do hotel dos ingleses respirasse dessa forma (ANTUNES, 2010, p. 127).

É preciso não perder de vista a viagem temporal promovida pelo narrador para também não perder de vista os constantes movimentos retrospectivos que vão mesclando o passado lembrado com o presente vivido. São eles que promovem a fusão de março no hospital com o agosto na vila. A fala do avô reforça-os quando ele diz: “em que noite estamos e de que mês porque os tempos se confundem na chuva contra a acácia” (ANTUNES, 2010, p. 30).

O narrador não deseja enxergar o presente. Eis por que intersecciona o presente com o passado migrando para o tempo de outrora, para o território de suas lembranças, e assim enxergar os pinheiros, as casas, a serra, as pessoas e os lugares, numa clara alusão à terra onde nasceu, a terra de seus avós, a terra de suas origens e, por isso mesmo, o lugar ao qual se sente pertencer.

Para Arnaut, na esteira dessas memórias, mais um eco camoniano: a memória, sempre nostálgica, é ativada por um efetivo mal presente, muito real: o câncer. A sua Sião e a sua Babilônia não se reduzem, portanto, a uma oposição maniqueísta: bem/mal (passado/presente) – como também não acontece em Camões, posto que nas *Redondilhas de Babel e Sião*, nos versos 19-20, o sujeito da enunciação afirma que “todo o bem passado/ não é gosto, mas é mágoa”. Além disso, a lembrança de Sião presentifica a ideia de cativo; mas

um cativo diferente do de Babilônia, já que se trata de se sentir cativo da afeição: “lembranças da afeição/ que ali cativo me tinha”. E, numa linha extensional, às dicotomias felicidade/infelicidade ou esperança/desespero. Embora não se sobrepondo a cenários e sentimentos de cariz luminoso que costumeiramente é associado à infância, a doença e a morte, bem como outras notações, são também parte do passado (ARNAUT, 2011. p. 389). Porque no passado estão outras doenças e outras mortes. E a morte não é apenas a do avô, ou da avó, mas também de animais, como o boi. Nas notações, a lembrança da violenta verbalização do desejo da morte do pai porque não lhe dava importância:

e o pai a experimentar as cordas da raqueta de ténis

[...]

não lhe dando importância, havia de morrer com os porcos sem que o ajudassem, vertiam-lhe o petróleo e chegavam um fósforo para queimar a pele (ANTUNES, 2010,p. 39).

Ou ainda, a decepção em relação ao pai, quando o surpreendeu com a empregada na despensa:

uma terça-feira deu com o pai na despensa, de costas para ele, abraçado à empregada, a avançar a recuar idêntico à bomba do poço no meio das prateleiras de pacotes e frascos, a empregada enquanto os pacotes e os frascos tremiam

-Nunca mais acaba senhor?

uma embalagem de sal inclinou-se e tombou, não esqueceria nunca o dedo do pé livre do chinelo a que faltava a unha nem os ganchos do carrapito escorregando de banda, a empregada

- Olhe o seu filho a ver-nos

o pai num impulso fundo em que se tornou vários e à medida que se recompunha palavras onde até então suspiros

- O meu filho? (ANTUNES, 2010, p. 76).

Muitas são as notações positivas do passado que se sobrepõem: os vasos nos degraus da escada, a imagem da avó viva com ele no início do romance, o cheiro das compotas na despensa (p. 11); o avô a dar-lhe ratos de chocolate quando recusava-se a comer: “ – Não tomas a sopa ao menos? Tragam um rato de chocolate e pode ser que o aceite a olhar encantado o bigode e as orelhas (p. 49); a nascente do Mondego que o pai lhe mostrou: “apetecia-lhe regressar à nascente do Mondego, um fiozito de penedos quase no alto da serra [...] lembrava-se de musgos [...] o pai – É aqui que nasce o Mondego (p. 16); a ideia do sol concentrado no cabelo da mulher do veterinário que sorri para um livro (p. 39).

Entretanto, mesmo em meio a essas boas lembranças, não é possível deixar de ouvir um eco que insiste em ressoar: o da solidão de quem sozinho, num leito de hospital, espera a morte. Esse flagrante de solidão e tristeza traduz-se na frase: “Nem os animais morrem sozinhos”, pronunciada pelo senhor Antunes, ao recordar-se da cena em que a mãe acariciou o gato até que este morresse. E ele, um ser humano, estava ali, só com seu medo, “com a veia no pescoço mais rápida que o coração dos tordos e a palavra cancro a suscitar-lhe imagens desconexas como a cadeira do dentista” (ANTUNES, 2010, p.39).

Esta cena ilustra a discussão promovida pelo sociólogo Norbert Elias em seu ensaio *A solidão dos moribundos*. Tratando a respeito da morte e do ato de morrer, o autor questiona o fato de que atualmente, a morte é mais asséptica, porém isso não isenta os moribundos de, frequentemente, se depararem com a mais completa solidão. Porque os vivos, temendo por si mesmos, demonstram pouco ou até são incapazes de lhes demonstrar afeto.

Norbert Elias, fazendo alusão à obra *História da morte no Ocidente*, de Phillippe Ariès, reporta-se ao fato de que a morte era tema mais aberto e frequente nas conversas na Idade Média do que hoje. Porque a vida na sociedade medieval era mais curta, os perigos menos controláveis, a morte, muitas vezes mais dolorosa, e o sentido da culpa e o medo da punição depois dela, a doutrina oficial. Porém, em todos os casos, a participação dos outros nesse momento era muito mais comum. E era justamente a presença de outras pessoas o que às vezes reconfortava os moribundos no passado (ELIAS, 2001, p. 22-23).

O sociólogo e filósofo José Luiz Maranhão, na obra *O que é morte* (1998), dá a medida dessa participação da comunidade por ocasião da doença e consequente morte de uma pessoa em tempos passados.

Afirmando categoricamente que já não se morre como antigamente, ele conta que

A pessoa que pressentia a proximidade do seu fim, respeitando os atos cerimoniais estabelecidos, deitava-se no leito de seu quarto, donde presidia uma cerimônia pública aberta às pessoas da comunidade. Era importante a presença dos parentes, amigos e vizinhos e que os ritos da morte se realizassem com simplicidade, sem dramaticidade ou gestos de emoção excessivos. O moribundo dava as recomendações finais, exprimia suas últimas vontades, pedia perdão e se despedia. O sacerdote comparecia: era tempo agora de esquecer o mundo e de pensar em Deus. O moribundo se confessava e, se tal fosse possível, fazia uma confissão geral. Recebia a comunhão dada como alimento para a viagem. Em seguida, o sacerdote ministrava a extrema-unção, o sacramento da partida: [...] Enfim, quando se aproximavam os últimos momentos, a comunidade recitava as orações dos agonizantes.

Imediatamente após a morte, os familiares – observando religiosamente os costumes – fechavam as janelas, acendiam as velas, aspergiam água benta

pela casa, cobriam os espelhos, paralisavam os relógios. Os sinos dobravam...

[...] No dia do enterro, o defunto era acompanhado por todos os seus conhecidos, que vinham de novo para escoltá-lo em sua última viagem. Lenta e cuidadosamente, a procissão fúnebre atravessava o espaço no qual ele vivera. Chegando à igreja, era submetido aos ritos necessários à sua purificação e encomendado para facilitar a sua passagem dessa comunidade para uma outra, a dos anjos e santos.

Da igreja o defunto era conduzido ao cemitério, a sua “última morada”, onde, mais tarde, receberia visitas mais ou menos frequentes que depositariam flores sobre o seu túmulo, sinais de que ele não seria definitivamente esquecido. [...] Desse modo se morreu durante séculos. (MARANHÃO, 1998, p. 7-9).

O senhor Antunes não pode contar com este conforto. Num leito de um hospital em Lisboa ele está só, conforme proclama: “mas como dar por ele em Lisboa tão distante da vila, não tenho família desde há anos” (ANTUNES, 2010, p. 23).

Não se pode generalizar e dizer que apenas o homem da pós- modernidade tem sido indiferente para com um igual seu. Mas é notório que a indiferença é um traço que se acentua cada vez entre os homens deste tempo, posto que estes, talvez pela urgência da vida modernidade, ou por motivos outros, explicáveis (ou desculpáveis?) pela celeridade da vida, se distanciam emocionalmente cada vez mais, embora a necessidade do Outro permaneça intensa e urgente.

É da não-presença do Outro que o senhor Antunes reclama. O romance é perpassado por cenas que proclamam essa necessidade, como se pode observar no início, quando o narrador traz à memória o avô:

[...] o avô dobrou o jornal no sofá e não o olhou sequer, quis pedir

- Não consegue fazer nada por mim?

e o mais que podia esperar era a concha da mão na orelha

- O quê?

E sobranceiras juntas no sentido de ninguém (ANTUNES, 2010, p.12).

Ou ainda na cena em que pensa na mãe:

[...] mas como dar por ele em Lisboa tão distante da vila, não tenho família desde há anos e todavia o pai a jogar ténis no hotel dos ingleses e a mãe a fazer-lhe a risca do cabelo

- Não te sacudas que coisa

com um cheiro diferente, de velha, a estudar as mãos com pasmo

- São minhas?

Uma blusa que sobrava no corpo, olhos que não o reconheciam

[...]

- Mãe

um soslaio indeciso, no hospital a chuva, os castanheiros de certeza negros, o prato da parede com uma Nossa Senhora estampada a desprender-se e a cair, se a mãe encostasse a bochecha a dele, mesmo idosa, mesmo cega, a palavra filho a fazer sentido, não a palavra doença, não a palavra morte (ANTUNES, 2010, p. 23) .

Sua carência de afeto também é proclamada numa cena comovente, no momento em que iludindo a si mesmo, ele deseja a companhia de uma mosca.

Agora que não desejava nada e tudo lhe era indiferente não existia vila nem Lisboa, existia uma mosca entre a cara e a mão a esfregar as patinhas e não precisava fosse do que fosse a não ser dela, uma companhia, uma sócia, teve medo que a mosca o abandonasse, apeteceu-lhe pedir

- Fica comigo

[...]

a mosca numa das pálpebras e ele consolado com a mosca, (ANTUNES, 2010, p. 113).

A cena, descontadas as proporções do cômico, exhibe o trágico da situação. Segundo o Dicionário de Símbolos, a mosca é um animal desprezível, que se multiplica sobre o apodrecimento e a decomposição espalhando os piores germes de doenças. Ademais, o mesmo dicionário afirma que entre os bamilekes e os bamuns (Nijinji), ela é o símbolo da solidariedade. No reino dos pequenos animais alados, ela é a união que faz a força. E entre os gregos, era um animal sagrado ao qual se referiam certos nomes de Zeus e de Apolo. Talvez ela evocasse o turbilhão da vida olímpica ou a onipresença dos deuses (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2002, p. 623). Mesmo parecendo um ser desprezível, no romance, em virtude da sensação de abandono experimentada pelo narrador, a mosca representa uma presença, razão pela qual este pede que lhe faça companhia.

São múltiplos os exemplos que dão conta do estado de espírito de um sujeito que confessa sentir-se ofendido pela “indignidade da doença” (ANTUNES, 2010, p. 39,40). Uma doença que lhe tirava o sono e o obrigava a assistir ao tempo, um tempo de solidão, razão por que pede em tom pungente que a mosca fique com ele. Nesta outra cena, a reafirmação de sua sensação de abandono:

[...] dava-se conta que a história contada pela avó, para o fazer engolir a sopa, de uma menina que perguntava em todos os apeadeiros

- O Antoninho comeu?

avisando os adultos

- Se não comeu sou capaz de chorar acreditem

uma treta, ninguém chorava por ele, a única verdade era o ouriço a dilatar-se e ele a calcular as zonas que ia ocupando uma a uma (ANTUNES, 2010, p. 47).

O senhor Antunes proclama sua solidão traduzindo-a na expressão “uma treta, ninguém chorava por ele”. Essa confissão eleva o tom do sofrimento do narrador, se considerados outros momentos no jogo dos afetos, cujas peças a obra exhibe em facetas que se contrapõem. De um lado, a lembrança “da avó a acariciar-lhe a nuca e preocupada perguntar: - O que vai ser de ti?” (p.48); do avô a dar-lhe ratinhos de chocolate quando não queria comer: “- Não toma a sopa ao menos? Tragam um rato de chocolate e pode ser que o aceite a olhar encantado o bigode e as orelhas” (p. 49); do sentido que lhe faz “dizer mãe” (p. 48,18). Na contramão, a angústia, o medo ante a iminência da finitude que o aterroriza e que ele transforma “no pássaro do seu medo”, cristalizado no temor, na sensação de abandono e de solidão que lhe invade a alma. Talvez por isso ele se confesse satisfeito “por o passado continuar a existir” (p.175). São essas sensações que põem o leitor a par do seu desejo de pedir ao pai que lhe toque (se isso ainda fosse possível), de lhe pedir que não desapareça dele ou ainda, de lhe perguntar por que não caminha com ele sobre o rio (p. 117, 82,70). Em todas as passagens, a ideia de “solidão no mundo”, reafirmada na imagem das “cadeiras vazias” e nas “sombras a hesitarem” (p.95).

No vai-e-vem da memória tudo e todos continuam a se misturar: “e ele num gume de penedo porque não estamos no hospital em Lisboa, estamos perto do sítio onde nasce o Mondego, [...] repare na música da harpa cercada de aparelhos, radiografias e instrumentos cromados” (ANTUNES, 2010, p. 28).

E fazendo prova de que a memória é, de fato, intrigante (ibid., p. 74), a obra segue perpassada por lembranças que fundem e (con)fundem tempos e espaços, cheiros e cores, verdades e invenções, mortes e vidas e respirações (das pessoas e das coisas) que o narrador traz à tona. E nessa (con) fusão quem lhe aponta o ouriço no fígado depois de o operar na mesa do almoço não é o médico, e sim o dono do hotel dos ingleses (p. 28-29). A cena é descrita no trecho mais adiante: “e nisto a cozinheira a degolar um pato jogando as penas no mesmo balde em que o dono do hotel largava as compressas” (ANTUNES, 2010, p. 31). É ele também quem lhe asculta os pulmões e verifica os traços do ecrã ou apalpa-lhe o pescoço e diz: “Isto é uma luta amigo” (ANTUNES, 2010, p. 65).

É assim também que a maca, que uma empregada do hotel (e não uma enfermeira) ordenou que o encarregado das bagagens (e não um enfermeiro do hospital) pegasse para transportá-lo, se confunde com a carroça do Virgílio, seu amigo na vila:

[...] o Virgílio ultrapassou as enfermarias, o guarda-ventos, uma cadeira de rodas, não deu pelas sebes que anunciavam o portão, deu pelas tábuas e dobradiças a guinarem à esquerda e o burro mais vagaroso no linóleo sem sulcos nem pedras nem as tigelas de resina nos pinheiros, cortava-se a casca com uma machadinha e as veias da madeira tristezas arrastadas, uma mulher de blusa verde certamente empregada no hotel dos ingleses do volfrâmio indicou ao Virgílio

- Ponha a maca acolá (ANTUNES, 2010, p. 25).

Outro flagrante da superposição do tempo e do espaço comparece nestas cenas:

a madrinha, a mãe senhora que existiam para que tropeçássemos no álbum, enquanto à sua roda o mundo se estendia e se encolhia numa praia final, o tempo dos relógios antigos sem relação com o nosso dado que as horas que já foram maiores, os defuntos continuavam numa existência paralela a esta em que os móveis estalam de maneira esquisita e o líquido das jarras se oxida, o avô

- Quem são vocês?

Sem compreender a que época pertencia, à da madrinha e da mãe, ou à nossa, será meu neto o do hospital com uma bola de ténis que o enfermeiro lhe entrega, não um comprimido (ANTUNES, 2010, p. 19-20).

Atente-se aqui para a indagação do avô, cuja voz várias vezes se intromete e com quem o narrador se (con)funde na doença e no relato.

Ilustrativas da sobreposição de tempos e de memórias são também as cenas das páginas 134-135:

as visitas espiolhavam carruagens procurando-o

- Antoninho

na plataforma da vila, imaginou que à noite, quando apenas a ampola que a avó deixava acesa o sossegava, a hera a pronunciar um nome que não era o seu, nem

-Antoninho

nem

-Alfredo

[...]

A senhora das flores a entregar-lhe as calças

- Ao menos vais bonito Alfredo

sem perfume nem pintura, de vestido de luto, devolvam-me o que é meu, dêem-me um mês ou dois que um mês é eterno, digo

- Obrigado

à senhora das flores consoante a minha mãe na loja do senhor Casimiro

- Não agradeces tu?

e o senhor Casimiro a desculpá-lo

-Catraios

que designação tão imprópria em relação a ele, catraio, desde que se lembrava considerou-se adulto, se lhe apetecesse lia o jornal, jogava ténis no hotel dos ingleses, casava com a estrangeira loira e arrendia-se de não ter casado, mostrou a aliança comprada na feira à avó

-Casei-me (ANTUNES, 2010, p. 34-35).

A (con) fusão aqui aludida e que se espalha por toda a narrativa fica visível também no excerto:

se lhe perguntassem o nome hesitava, no caso de possuir um nome a algália levá-lo para um saco graduado e ele sem nome outra vez, a bicicleta no saco, a avó no saco, a mãe no saco

- Quem és tu?

- a tocar-lhe na cara

- Não te conheço

por estranho que pareça, e parecia-lhe estranho, nasci de si, morei consigo, acabei, tudo me abandona, me esvazia, me larga e no entanto a dona Lucrecia

-Rapaz

É impossível que a dona Lucrecia se esfume, durará para sempre, no quintal dela um freixo que assustava os pardais, se um pássaro se aproximasse engolia-o conforme a doença o engolia a ele, puseram-lhe fraldas e não estranhou as fraldas, limpavam-no com um pano e as suas intimidades a baloiçarem inúteis, a estrangeira loira da piscina

-És isto?

isto que embrulham de novo e ele nem sequer

-Sou isto

aceitando dizer ao médico

-Faça o que quiser (ANTUNES, 2010, p. 52).

A cena, além de exibir cruamente a condição humana, adentra o território do grotesco, termo sobre o qual seguem algumas explicações.

De acordo com o Dicionário de termos literários, primitivamente o vocábulo designava a estranha decoração que os antigos realizavam nas paredes das grutas, descoberta no século XV, nas Termas de Tito, em Roma. A seguir, passou a denominar o estilo de pintura e de arquitetura que a imitava. No ano de 1502, o Cardeal Todeschini Piccolomini encarregou o pintor Pinturicchio de adornar as abóbadas da biblioteca ao lado da catedral de

Siena com estas fantasias, cores e distribuições que atualmente chamam grotescos (MOISÉS, 1974, p. 266).

Tido como subclasse do cômico, o grotesco inicialmente estava associado apenas ao baixo, ao burlesco, ao distorcido, ao bizarro. No século XIX, Victor Hugo amplia a ideia e converte o termo em princípio fundamental que diferencia a literatura romântica da literatura clássica. E mais, inclui o elemento feio à noção básica de grotesco, expresso no prefácio que redigiu para seu drama intitulado *Cromwell*, em 1827:

[...] a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.

Para Victor Hugo, sob a influência do espírito de melancolia cristã e de crítica filosófica da época, emergiu o grotesco como traço característico da nova arte, tão complexa e variada, em oposição à uniformidade da antiga. O autor acreditava que o grotesco era a fonte mais rica que a natureza podia oferecer à arte. Diferindo do sublime, que buscava representar a alma em toda a sua pureza cristã, o grotesco exibia a natureza de besta do homem abrangendo-lhe as feiúras: os vícios, as paixões, os crimes, as enfermidades, os ridículos.

O escritor justifica o nivelamento entre o belo e o feio apoiando-se na ideia de que o mundo está, naturalmente, dividido entre dois opostos. E assim, o grotesco apenas viria ao encontro da própria natureza.

Tais concepções levam Wolfgang Kayser a apontar para a importância do grotesco na Modernidade, especialmente no século XX.

Para ele, o mundo do grotesco é o nosso mundo - e não é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (KAYSER, 1986, p. 40). Para ele, o grotesco é, pois, uma estrutura. É o mundo alheado, tornado estranho, cuja segurança se mostra apenas como aparência, o que faz o homem experimentar a sensação de horror. Na criação literária, pode aparecer numa cena ou num quadro movimentado. Nas artes plásticas, o grotesco remete a uma situação repleta de tensões ameaçadoras, o que define o caráter de estranheza.

Reportando-se ao significado que o termo assume no alemão do século XVIII, Kayser registra que “o adjetivo *grotesk* não aparece com muita frequência e, quando o empregam, é

naquela acepção chã e vaga, que caracterizava o seu uso em francês. Ainda em 1771, lemos num dicionário alemão-francês, ou seja, no *Dictionnaire universel de la langue française*, de Schmidlin, a seguinte explicação: Figuradamente, *grotesque* (ou *grotesk*) significa o mesmo que singular, desnatural aventureiro esquisito, engraçado, ridículo, caricatural e coisas semelhantes (KAYSER, 1986, p. 27).

É a sensação de um mundo aparentemente arrimado e que agora se desarticula sob o impacto de um câncer, que é intencionalmente repassado ao leitor, na cena em que o senhor Antunes, parece já não se importar com mais nada. O homem que ali está olha para um passado remoto, busca alhear-se do presente porque nele só vê a doença, e o futuro lhe parece inexistente. Chega até a pensar que se alguém lhe perguntasse o nome, hesitaria. Tudo que tem diante de si são imagens desconexas, restos de passados esgarçados pelos idos do tempo, como as carruagens sem rodas nem portas, a bicicleta no saco, assim como a avó e a mãe depois de mortas.

A cena em que lhe puseram as fraldas e limparam-no com um pano deixando suas intimidades a baloiçarem inúteis, é descrita em tom caricatural, residindo aí a ideia de grotesco, posto que caricatura e grotesco são categorias que não se dissociam, mas se complementam, se interpenetram como autênticas forças plasmadoras de arte que são. A imagem do senhor Antunes tal qual é descrita, em nada lembra a de um homem no auge da juventude, mas sim reafirma a ideia de efemeridade, de finitude, sobressaindo aí a angústia perplexa a que, segundo Kayser, se refere Wieland, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e nele não fosse possível o homem encontrar apoio nenhum. O tom caricatural da cena é enfatizado na frase do enfermeiro: “- Todo asseadinho o maroto” (p 121). O senhor Antunes, doente, debilitado, não é capaz de cuidar do próprio corpo. Por isso, ele é agora cuidado por estranhos no hospital.

O grotesco é analisado também por Bakhtin na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Bakhtin busca compreender o grotesco na cultura popular durante a Idade Média e a Renascença, traçando um panorama a respeito do modo de representação do corpo e da vida corporal que predominou durante milhares de anos na literatura escrita e oral. Para ele, as formas grotescas do corpo predominam na arte não apenas dos povos não europeus, mas também no folclore europeu (sobretudo cômico). As imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não-oficial dos povos, principalmente quando essas imagens se ligam às injúrias e ao riso, temática quase exclusivamente grotesca e corporal. O corpo que figura nessas expressões é o corpo fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, doente,

moribundo. Na base das imagens grotescas está posta uma concepção especial do conjunto corporal e de seus limites, bem como de toda uma concepção de mundo.

Ainda analisando a obra de Rabelais, Bakhtin observa que quando as pessoas que têm um relacionamento familiar riem e se injuriam, a sua linguagem é prenhe de figuras do corpo grotesco: corpos que copulam, que devoram, que fazem as necessidades fisiológicas; os seus ditos giram em torno dos órgãos genitais, do ventre, a matéria fecal, a urina, as doenças, o nariz, a boca, o corpo despedaçado. Bakhtin toca também na célebre *facies hipocratica* (face de Hipócrates). Ele diz que ela indica a proximidade da morte, que será observada a partir da face do doente: “o nariz será agudo, os olhos fundos, as têmporas comprimidas, as orelhas frias, contraídas e os lóbulos dobrados; a pele da fronte dura, tensa e ressecada; a cor de toda a face de um verde pálido, ou negra, ou lívida, ou plúmbea”.

Mas no novo *canon* corporal as partes do corpo têm funções expressivas, evidenciando a situação individual que ocupa o corpo no mundo exterior. Assim, a vida sexual, o comer, o beber, as necessidades naturais mudaram completamente de sentido, migrando para a esfera individual, psicológica (BAKHTIN, 1999, p. 278- 281). Ou seja, nesta nova concepção, as partes do corpo dissociam-se da ideia de exprimir uma concepção do mundo como antes acontecia. Em *Símbolos rios que vão* não é descrita a *facies hipocratica* nos moldes rabelesianos. Mas pelo medo da morte que o narrador expressa por meio de várias expressões como “- morri!” é possível imaginá-la. Ao tom grotesco da imagem de um homem doente, despido, cujas partes íntimas estão expostas, associa-se à ideia de finitude e, conseqüentemente, de debilidade, de falta de capacidade de cuidar do próprio corpo. Em outras palavras, o grotesco no romance em questão, descola-se da antiga concepção para alçar voo diferente, na esfera do subjetivo.

A outra categoria manejada por Lobo Antunes é o espaço. Este, como se vê, tem lastro de importância tanto quanto o tempo pela visibilidade que ganha nas rememorações do narrador de *Símbolos rios que vão*. As notações aqui tomadas embasam-se nas observações de Gaston Bachelard que considera que, para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. E esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando esta emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade (BACHELARD, 1988, p. 2). Sem pretender adentrar num estudo mais aprofundado sobre fenomenologia, mas sim suscitar a importância afetiva dos espaços lembrados nas imagens que jorram da memória do narrador, achou-se por bem examinar essas rememorações, que chegam como devaneio. É evidente que o viés filosófico é o suporte dessa argumentação, o que significa dizer que a

escrita do romance é aqui considerada um ato poético e como “imagem poética tem um dinamismo próprio que procede de uma ontologia direta” (BACHELARD, 1988, p. 2).

O espaço tomado como referência por Bachelard é especialmente a casa. É ela o espaço vital que o homem habita, com todas as dialéticas de vida. É nela que ele se enraiza como seu canto no mundo.

Para ele, a casa fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. E em ambos os casos, a imaginação aumenta os valores da realidade, dado que a imaginação tanto pode construir “paredes” quanto reconfortar-se com ilusões de proteção. Em suma, o ser abrigado na casa sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, por meio do pensamento e do sonho. Porque todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes. E a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de história do homem. Pelos sonhos, as diversas moradas de sua vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, o homem é transportado ao País da Infância.

E assim, ao evocar as lembranças da casa, são adicionados valores de sonho, visto que nas lembranças, o homem se comporta muito mais como poeta do que como historiador. Mas na vida do homem, a casa afasta contingências. Sem ela, o homem seria um ser disperso. É ela quem abriga o homem das tempestades do céu e das tempestades da vida (BACHELARD, 1988, p. 23-26).

O narrador de *Sôbolos rios que vão*, para fugir de sua doença, imediatamente transporta-se ao “país da infância” por achar que este é um território seguro, (pelo menos enquanto duram suas reminiscências) onde a morte não irá alcançá-lo. E como já se sabe, as suas lembranças palmilham lugares diversos, a fim de evitar que o local do presente, o hospital onde se encontra preso a um leito, sobrepuje imagens mais felizes de outrora. Por isso, os espaços da casa são evocados ao longo do romance. E juntamente com eles, conforme se observa desde a cena inicial, são registrados, os vasos nos degraus da escada e o cheiro das compotas (p. 11). A sala de jantar é outro espaço da casa lembrado, especialmente quando o senhor Antunes se recusava a comer as refeições e ganhava do avô ratinhos de chocolate; a varanda da casa é outro local evocado. É de onde a serra e os castanheiros eram contemplados e também onde o avô ficava sempre a ler o jornal (p. 14, 41).

Um dos locais lembrados, mesmo não sendo um espaço da casa, concorre para o título da obra: é a nascente do Mondego, que o senhor Antunes, levado pelo pai, conheceu ainda criança e a que se refere num tom entre a decepção e a surpresa como “um fiozito entre

penedos quase no alto da serra” (p. 16); o hotel dos ingleses do volfrâmio, especialmente a quadra onde ele sempre via a estrangeira loira que lhe provocava calafrios (p. 15); o alpendre da casa do senhor vigário (p. 12); o campo das uvas por ocasião das vindimas (p. 12); o bosque de amoras, em cujas veredas a carroça do seu amigo Virgílio abanava tábuas e dobradiças (p.25). Como se vê, a casa e os outros espaços da vila são lembranças aconchegadas com carinho nos nichos da memória do narrador, reiterando o pensamento de Bachelard para quem uma imagem poética tem dinamismo próprio e procede de uma ontologia direta.

O sutil entrelaçamento de vozes que se “instalam” pela rememoração e que ajudam o senhor Antunes a contar a história é o que Ana Paula Arnaut chama de estratégia de delegação da memória, um desvio em relação à norma culta, se considerada a prática canônica em que cabe a um narrador autodiegético o papel de sujeito da enunciação. É por meio dessa rememoração que o narrador se dá conta que é apenas um rapaz de dezesseis anos, um jovem cujo futuro é tornado presente pela angústia da morte iminente, um ser desterrado e exilado, não em lugares distantes como Camões, mas num hospital, tornado uma terra estranha pelo sofrimento e pela solidão.

Sôbolos rios que vão é, de fato, mais um dentre os romances de Lobo Antunes em que o tempo e o espaço se fundem. É uma nova poética do lugar. Segundo Maria Alzira Seixo, quase sempre nos romances do autor a estratégia é traçado nos seguintes moldes:

baseado nas conjecturas de um sujeito (ou vários...) que convoca estádios diversos do passado, mas, na medida em que esses estádios se vão justapondo, mesmo se temporalmente desnivelados, eles acabam por configurar um espaço (vários espaços esboçando uma contiguidade entrecortada) que fazem dos romances um exercício reiterado e quase absoluto de uma poética do lugar (SEIXO, 2002, p. 534).

Para ela, os desníveis temporais, as descidas ao passado, a aproximação da memória ao presente e a gradação diferenciada de momentos do tempo experienciado, ficam por conta de um sujeito do discurso que se altera em outros, construindo assim um espaço - o espaço da ficção que é também o espaço do texto, o que reafirma a isomorfia como uma das propostas da escrita do romance. E Lobo Antunes torna visível essa isomorfia pelas discontinuidades tipográficas e pela forma como redispõe a proposta do discurso, em frases suspensas, inacabadas, em franjas expressivas e muito reiteradas de um gesto, um pensamento, uma observação, uma fala, um acontecimento parcialmente dado (SEIXO, 2002, p. 534):

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

- Não fale

como se falar pusesse em perigo uma harmonia complicada e as formas se multiplicassem à roda dele estrangulando-o, cubos, pirâmides, esferas, a segunda perna junto à primeira e o pássaro do galho completo, enfermeiros, camas, a brancura de uma manhã sem limites na qual o tempo nem sequer se suspendera, não havia, ele incapaz de escutar o rabo do gato

- Ouves o rabo do gato?

tão cego quanto a mãe a procurar-se nas manchas das árvores ou no que presumia manchas

- O que me distingue de você senhora?

ou cardumes de peixes num ondular vagaroso

- Que faço eu aqui? (ANTUNES, 2010, p. 38).

Sôbolos rios que vão é um contínuo exercício de atenção: mais de um plano narrativo; fusão de tempo e de lugar; sujeito da enunciação que finge ser vários. Aliado a isso, as experimentações com a linguagem. De outro lado, os pormenores das cenas que se intrometem umas nas outras, numa travessia da memória que é, por um lado, a comunicação do tempo humano no sentido que Bergson teorizou, conforme exposto no início deste capítulo, como duração interior de confluência e de sobreposição. As frases entrecortadas, atalhadas por pensamentos sobrepostos, como se todo o romance não fosse mais do que uma longa frase interminável, cortada nos pontos de intervenção das várias vozes que a produzem, a construção do discurso ficcional que apresenta na sua escrita uma nova sintaxe do acontecer romanesco e do sentir da personagem. Aliado a esses detalhes, é preciso considerar ainda que o leitor é abruptamente sacudido da sua confortável posição e convidado a encarar essa nova forma de narrar, em que o texto se põe não apenas como uma organização de estruturas e na cadeia sequencial de unidades e configurações de sentido que a narrativa romanesca apresenta, mas como discurso dedicado ao significante da linguagem.

A luta contra o câncer é a luta contra a morte, metaforizada ora em “uma batata escondida” ou num “ouriço a dilatar-lhe as tripas”. A vontade mesmo do narrador é de que ela nem existisse e por isso a vontade de iludir-se ao afirmar que “- Foi um engano dos médicos”. Essa luta tão desigual, deixa o leitor frente a frente com a condição humana do senhor Antunes, que ao todo momento, sentindo-se vencido diz: “- Vou morrer”. Ou quando, desolado, empresta sua voz ao narrador de 3^a pessoa e se pergunta: “Será isto a morte?” (ANTUNES, 2010, p.129, 73). E ao se deparar com a condição humana do narrador, o leitor inevitavelmente enfrenta a sua própria.

A memória é, pois, o seu alento. Ela é que faz brotar do passado todo um mundo sensível, apesar de alguma nota dissonante. Por isso traz a infância para o hospital e busca refúgio nela. O mesmo refúgio que tenta encontrar no interior da música da harpa da dona Irene que ouvia quando criança, como se desse modo a morte não conseguisse apanhá-lo.

A obra, de fato, não deixa passar incólume o jogo relacional /afetivo que se estabelece em vários níveis entre ela e o leitor, conforme já observou Ana Paula Arnaut. Para ela, é neste jogo que se consubstancia em procura de sentidos, identificação de vozes preenchimentos de vazios, readaptação e reajustamento de expectativas literárias e de protocolos de leitura-, que se destaca a constante diluição de fronteiras entre o modo narrativo e o modo lírico (ARNAUT, 2008, XXIII).

Voltando a questão do tempo e do espaço, é preciso dizer que o romance-diário *Sôbolos rios que vão* aponta para uma (pressuposta) rota de conciliação. Ele é o tempo e o espaço do próprio sujeito da enunciação à procura de si mesmo, ou pelo menos na tentativa de se encontrar como se observa na passagem: “A porta que conduzia a si mesmo ao alcance da mão, empurrou-a e encontrou-se criança a brincar com os botões e os carrinhos de linhas, cada botão uma criatura viva, cada carrinho de linhas uma alma” (ANTUNES, 2010, p. 85). Talvez por isso esse sujeito se desdobre em outros na tentativa dessa descoberta. Daí a razão da travessia introspectiva como tentativa de dilucidação dos mais recônditos lugares constitutivos do ser. E essa travessia se faz pelo rio Mondego, cuja imagem pontua as páginas do romance. Ele não é apenas um referente físico, mas institui-se simbolicamente como o caminho de volta à infância, levando-o de volta nesse caminho fragmentado que é a memória. É nesse rememorar que ele tenta, por meio de uma espécie de jogo de perguntas – respostas, analisar a si mesmo.

Assim, à pergunta “Quem sou eu?” (ANTUNES, 2010, p. 26), aliam-se outras: “Quem és tu?” (ibid., p 23, 50, 67, 108, 194, 195, 197) “Quem foi ele”, “Quem fora?”, “O que há para compreender?” ou ainda: “O que faço eu aqui?” (ibid., p. 67, 120, 29, 38). A cada resposta, a tentativa de construir-se como ser capaz de aceitar a efemeridade da vida. E essa tentativa dá resultado, a tal ponto que ele verbaliza: “Sou isto”. (ANTUNES, 2010, p. 52). Talvez por isso, tente não estranhar as fraldas, quando o limpam “com um pano e as suas intimidades a baloiçarem inúteis” (ibid., p. 52).

Essa espécie de reconciliação afetiva com a memória do passado, é que leva o senhor Antunes a proclamar em tom pungente, o sentido da palavra filho e a encarar os seus medos e as suas contradições, sem reservas.

Dentre as muitas lições que a obra reserva, talvez uma das que fique seja a que Lobo Antunes já disse na crônica *A Velhice*, publicado no *Livro de Crônicas*: “Pensando bem [...] não sou um senhor de idade que conservou o coração de menino/ Sou um menino cujo envelope se gastou”. (ANTUNES, 2006, p. 44-45). Em outras palavras, o tempo essa ocorrência inventada pelos homens, parece não afetar esse exímio contador de histórias, ele mesmo um multiplicador de tempos e de espaços.

CONCLUSÃO

Desnecessário repetir que as obras de Lobo Antunes não seguem as operações textuais convencionais. Valendo-se de uma linguagem isomórfica, visto que justapõe a forma da narração ao conteúdo narrado, seus textos, além de exibirem um modo particular de apresentação mostram ainda constantes reminiscências aparentemente inconciliáveis. As histórias narradas ignoram qualquer padrão tradicional de cronologia, oscilando em avanços e recuos no tempo e, por isso mesmo, desnorream o leitor obrigando-o a sair da confortável postura de leitor de texto linear, numa vigorosa demonstração da experimentação com a linguagem, que exhibe em si mesma a própria textualidade em um contínuo, mas dissonante movimento.

Pela linguagem o tema da morte é desvelado. E o leitor é convidado a refletir sobre sua nidade, como já disse Heidegger, sua finitude e contingência enquanto criatura de natureza frágil e efêmera. Ou ainda a lembrar as palavras de Pascal: o homem é a glória, a graça e o enigma do mundo, mas também frágil verme da terra. (EAGLETON, 2005, p. 284). É ainda a linguagem que registra o conselho do próprio Lobo Antunes na sua *Receita para me lerem*, conselho que, segundo Maria Alzira Seixo, coloca o leitor em rota:

O mais que, em geral, recebemos da vida é um certo conhecimento dela que chega demasiado tarde. Por isso não existem nas minhas obras sentidos exclusivos nem conclusões definidas: são, somente, símbolos materiais de ilusões fantásticas, a racionalidade truncada que é a nossa. É preciso que se abandonem ao seu aparente desleixo, às suspensões, às longas elipses, ao *assombrado vaivém de ondas* que, a pouco e pouco, os levarão ao encontro da treva fatal, indispensável ao renascimento e a renovação do espírito. (SEIXO, 2002, p.526 - 527).

De fato, a vida não oferta fórmulas prontas felicidade. Essa busca cabe ao homem. A literatura pode ser o veículo que conduz o leitor ao assombrado vaivém de ondas da vida, a fim de que ele, renovado pelas próprias experiências, renasça. Esta pode ser uma fórmula para se chegar ao certo conhecimento da vida. A morte em *Sôbolos rios que vão*, mesmo no transitando no âmbito ficcional, promove reflexões sobre a vida podendo servir de archote para o leitor, que decidirá se quer ou não seguir sua luz e transformá-lo no seu fio de Ariadne.

O que marca, pois, o discurso em *Sôbolos rios que vão* é a desestabilização, a dessacralização dos cânones literários, o esboroamento das certezas, muito próprio dos romances de *fin-du-siècle*. A opção dos narradores desse tempo é também muito próxima do estilo de vida burguês, cujas contradições o romance, que é fruto delas, se encarrega de expor.

Os narradores pós-modernos optam por mostrar essa fragmentação ao construírem múltiplas possibilidades de narrar e de interpretar a obra literária. Assim, o narrador do romance, ao fingir que faz um diário para si mesmo, leva o leitor a participar do jogo, enquanto a obra está sendo lida.

Em *Sôbolos rios que vão*, a técnica narrativa se assemelha a de *As Mil e Uma Noites*, pois, como já foi dito, tanto Sherazade quanto o senhor Antunes narram para se distanciar da morte. E ambos narram embutindo uma história dentro da outra. Mas, no romance de Lobo Antunes, o processo se intensifica porque o narrador, como que em delírio, traz do passado pessoas que com ele conviveram e num diferente jogo polifônico, as transforma numa espécie de narradores coadjuvantes. E, nesse processo, narrador e leitor caminham quase sempre entre as ruínas da aproximação com a morte. Esta, contudo, contra todas as expectativas, parece apontar mesmo para a vida, pela luta do narrador, que se agarrando a débeis veios da memória busca reconstituir sua caminhada.

Esta caminhada, uma alusão ao título da obra, cristaliza-se na imagem do rio Mondego, que vai sendo encorpado pelos afluentes que a ele se juntam e o formam. O curso do rio representa o percurso ficcional da existência do narrador, sujeito às oscilações entre passado e presente, numa constante (des) organização da memória. Os afluentes que o engrossam são metáforas das pseudas personagens que, pela rememoração, se juntam ao narrador e o ajudam a contar a história. É o fio da vida estendido desde a nascente até a foz, numa visão em arco de alguém jovem, com câncer que reflete sobre a vida até quando contempla as linhas do ecrã, o aparelho que monitora o seu corpo.

Por se tratar de uma narrativa que em que o rio Mondego figura desde os seus “débeis veios” até ser a corrente de água que segue para a foz, perpassando todo o romance, a exemplo do professor Marcos Frederico Kruger, no seu artigo “O mito de origem em Dois Irmãos”, a narrativa pode ser também considerada em afluência. Assim como acontece em *Dois Irmãos*, em que Nael conta ao leitor a saga da família libanesa por meio de outras vozes que lhe fornecem a matéria do romance, assim acontece em *Sôbolos rios que vão*. Cada voz que vem do passado “conta” parte da vida do narrador. Assim como em *Dois Irmãos* Nael é o rio principal e nele “deságuam” os narradores-afluentes, assim também o senhor Antunes pode ser considerado o rio principal. Só que os “narradores” do romance de Lobo Antunes sempre estiveram contidos no rio principal, o senhor Antunes, que lhes deu visibilidade por meio de suas reminiscências. O rio Mondego, ao mesmo tempo em que se põe como rio da memória e metáfora da existência do narrador e por extensão, do leitor, também aponta para a linguagem poética, aquela que o escritor faz em busca da palavra, que preserva a essência da

escrita, da arte, num momento não contaminado, em que a linguagem está diante do artista, pronta para ser posta no papel.

Ainda para Maria Alzira Seixo, a expressão latina EXEUNT OMNES, também palavra pensada, soa como paródia e parece apontar para o teatro que a obra pode ser, que como a existência, também pode ser apenas uma aparência, um teatro. Ao mesmo tempo em que sugere que todos saem de cena, propõe que, mesmo saindo, continuam a existir como personagens da obra literária. O livro termina, mas a história do romance não (SEIXO, 2010, p. 24-25). Não há um final definido. E por isso o leitor pode imaginar que a vida, afinal, prossegue. O narrador pode sair do hospital e continuar vivo, havendo assim uma continuidade (pressuposta) da vida. A opção pela escrita em latim em substituição a palavra Fim é paradoxal porque tanto reafirma o grau de experimentação a que se propôs Lobo Antunes, como remete à ideia de arcaico, posto ser hoje o Latim uma língua morta. Da mesma forma, o próprio título da obra, ao ser composto com um arcaísmo, a palavra *sôbolos*, evidencia que as obras literárias podem sempre inovar inspirando-se nos antigos cânones.

Na obra *Os romances de António Lobo Antunes*, Seixo observa que há sempre uma gradação diferenciada de momentos do tempo experienciado. E estas referem-se a um sujeito que, justamente por ser sujeito, se altera em outros, vivenciando o investimento das alteridades no mesmo sentido que o discurso, como se estivesse avançando em linha, e assim construindo um espaço – que se desdobra em espaço da ficção e espaço do texto. Lobo Antunes consegue esse efeito com frases suspensas, inacabadas, com o que ela chama de “um escadeado de notações e de espaços, uma mutação por vezes abundante e convulsa de itálicos, de parêntesis para translineações abruptas, de aglomerados de expressão lexical (sem pontuação ou outras articulações) para as palavras sozinhas, isoladas na frase, as palavras-ilhas” (SEIXO, 2002, p. 534).

Para o jornalista Rui Catalão, em *Sôbolos rios que vão*, Lobo Antunes se vale da sua já familiar técnica de falsas concordâncias, duas orações que aludem a tempos e temas diferentes a criarem uma terceira unidade de sentido, o que concorre para manejar a todo gás a sua máquina de emaranhar paisagens. E na obra os cenários que se misturam são: uma cama de hospital no presente; a vila nas imediações do Mondego e das minas de volfrâmio (CATALÃO, 2010, p. 36). Primeiro exemplo: Uma maca a deslizar perto dele e mais ninguém senão o afinador (de harpas) emendando uma última cavilha no seu peito (ANTUNES, 2010, p. 160). A maca faz parte do presente no hospital, mas o afinador vem do passado, que ele deve ter visto a ajustar a harpa da dona Irene. Ao dizer que este lhe emenda

uma cavilha no peito, fica posta a ideia de cirurgia, a que o senhor Antunes se submeteu para remover o câncer.

Um segundo exemplo: “a minha avó nas bancadas dos ourives e eu satisfeito por o passado continuar a existir salvando-me da ravina à beira do colchão” (ANTUNES, 2010, p. 175). Dois sentidos aqui são postos: o de rememoração, (o passado que continua a existir) que norteia toda a narrativa; e o de abismo (psicológico), metaforizado na imagem da ravina.

As experimentações não cessam por aí. A obra é recheada de passagens em que fica evidente o tom de brincadeira, a paródia, o fingimento. No início do romance, o registro da paródia com a morte:

- O que se passa com o miúdo?

passa-se que células podres do intestino a invadirem-no destruindo os pulmões, os ossos, o fígado e as crianças vestidas de serafim com asas mal coladas nas costas, que terrível e cômica a morte, troça de ti mesmo, despreza-te, no livro de História as datas do nascimento e da agonia dos reis que não lhe faziam diferença por não serem as dele, o bispo fechou as pálpebras de D. João II e D. João II

- Ainda não

os bisavós do álbum

- Ainda não

também, o de bigode, o careca, aquele fardado de coronel com medalhas, (ANTUNES, 2010, p. 15).

A morte, de fato, não faz acepção. Ter linhagem nobre, ter posto de destaque ou ser apenas uma pessoa comum, não faz diferença porque todos a enfrentarão. A única distinção é que da morte dos reis ficará o registro da data nos livros de história.

Em outro trecho, o narrador desafia o leitor a prosseguir na viagem da ficção:

– Parabéns, parabéns

ele não de pijama, com a roupa da saúde, um pouco pálido é certo, um pouco cansado é verdade mas saudável, imaginei isto tudo, inventei isto tudo, curei-me, moro numa casa em Lisboa, vou em setembro à vila que mudou tanto meu Deus, fábricas, rotundas, uma igreja maior, pessoas a perguntarem aos vizinhos

- Recordas-te desse? (ANTUNES, 2010, p. 108)

Ao dizer: inventei isto tudo, ele parece estar troçando do leitor, mostrando que a narrativa é pura ficção, um fingimento. Nas páginas finais do romance, o mesmo tom de brincadeira: “em acabando o turno meto-me num cinema e pronto ou pago a uma mulher,

tanto faz, da maneira que a maca tem os eixos parece uma carroça, de onde veio esta lembrança, numa vereda de amoras e a que propósito amoras” (ANTUNES, 2010, p. 198).

Dentre as múltiplas possibilidades de interpretação da obra, fica a de que o discurso literário, a Palavra Poética, pode funcionar como um bálsamo, como um *phármakon*, sobre as doenças de toda ordem que corroem a humanidade. É por meio dela que o leitor descobre que as figuras que povoam a obra quase não são descritas e não possuem relevo, como nos romances tradicionais. Estas figuras são, na verdade, ele mesmo refletido nas páginas do romance, como se estas espelhos fossem.

Na escrita de Lobo Antunes tudo é angústia, incompletude. É sempre a linguagem do estranhamento, em sua promessa de dúvida, de incerteza. Escrever, para ele, é tentar vencer a si próprio, é tentar ultrapassar os limites de uma constante insatisfação com o que escreve e, em particular, com o como escreve. O ato de escrever é visto por ele como uma luta desigual, comparável à “tentativa de vencer Deus a toda largura do tabuleiro”. A observação é feita por Ana Paula Arnaut, no artigo intitulado *A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes*, apresentado no XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP. Para ela, a tentativa do autor gira em torno de despir a sua prosa ficcional de tudo o que vê como acessório, logo como desnecessário a uma escrita límpida. No entendimento do autor, a escrita é límpida quando reduzida ao osso, quando despojada de adereços que ele chama de “banha”, como o uso excessivo de adjetivos, advérbios de modo, metáforas etc.

Ainda para Ana Paula Arnaut, a recorrência dos aspectos mencionados e até largamente apontados como negativos por alguma crítica dos anos 80, na verdade, evidenciam um singular caminho de fuga ao romance de índole tradicional, ou àquilo que se designa(va) por literatura. Ela também considera que essas inusitadas alianças vocabulares podem apresentar duplamente um efeito de atração e de repulsa, provocadas por um sentido de estranhamento, logo de fuga ou de mudança, em relação à arte tradicional, de escrita lisa, clara, porque obediente aos canônicos preceitos da narratividade. Quanto à crítica feita à técnica de narração de Lobo Antunes, em que pese a imperfeita interligação da ação e da digressão, ela diz que de negativo se aponta é a dificuldade para encontrar o fio da meada das vozes, bem como outras indisciplinas formais. Mas isso, hoje, se constitui como um dos fascínios da prosa antuniana para o leitor que, na obra de arte literária procura não apenas um mero jogo de prazer, mas um jogo de fruição. Isto é, um desafio à consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas crenças; em suma, um desafio às suas habituais expectativas de leitura e também à sua relação com a linguagem. Esse jogo decorre, necessariamente, de um diferente entendimento do papel que cabe ao leitor na decifração dos

sentidos da obra. Essa aparente perda da narratividade é justamente um dos fatores que mais contribui para a mudança de rumo da arte do romance e para a instauração do peculiar e inquietante estilo de Lobo Antunes.

Todos esses detalhes suscitados na linguagem permitem dizer que em *Sôbolos rios que vão*, a narrativa fantástica deixa entranhada suas marcas, reafirmando o pensamento de Karin Volobuef de que no século XX, o fantástico transportou-se para a linguagem. Para exemplificar, valem novamente os registros de Maria Alzira Seixo, a respeito da pontuação, um dos traços marcantes da escrita antuniana. Ela observa que nos dois primeiros volumes da produção literária do autor, ainda existia um certo teor canônico, embora já as frases já fossem longa e veementemente torrenciais, rompendo os diques das fronteiras que os sinais de pontuação constituem. São essas fronteiras que muito cedo cedem lugar a uma escrita que adota o ritmo da fala. E essa fala, muitas vezes, é a fala interior, que tende a tornar-se ininterrupta, razão por que passa de uma voz a outra, como se fossem vasos comunicantes. Pelo menos duas razões justificam que os sinais de pontuação tenham lugar muito importante nos textos de Lobo Antunes: primeiro porque infringem o que está gramaticalmente normalizado; e por outro lado, e principalmente, porque a concepção do romance, neste autor os justifica porque a pontuação padronizada é substituída por um ritmo específico que, para ela, é uma espécie de respiração de escrita, como se fosse a respiração de um organismo que é o próprio corpo do texto literário, com sua vibração própria, que se tenta passar ao leitor. No que diz respeito à estilística, Maria Alzira Seixo destaca três aspectos: o da pontuação, com funções alteradas, o do progressivo despojamento da frase e o da ficção que se constrói em escassez, numa economia textual parcimoniosa. Destacando a questão da pontuação, ela diz que esta é de extrema importância na escrita de Lobo Antunes, pois sofre significativas mudanças. Seus primeiros livros se constroem sobre uma sintaxe de lógica cerrada, a arquitetura frásica é muito sólida, capaz de segurar os extensos débitos do discurso, que já nessa fase é impetuoso e jorrante. Nos livros posteriores, que ela considera de uma segunda fase, a sintaxe maleabiliza-se e, sem perder o rigor da arquitetura; aparecem as elipses de subordinação, a parataxe e a eliminação quase total dos conectores (agora mantidos implícitos) de frases e períodos, que deixam as razões e outros tipos de pressuposição hierárquica do raciocínio, como a flutuar num discurso que desligado, que se dá muito mais como sensibilidade e sentir que como uma articulação razoada. De um modo geral, suas obras buscam desprender-se das ligações formais do senso comum, que surgem como a soma aleatória das sem-razões da existência, num discurso que se torna cada vez mais fluido e de sentido imponderável. A pontuação em Lobo Antunes encontra-se desempregada e como já

disse o próprio escritor “vivendo do subsídio de desemprego”. A sua prosa, ancorada no ritmo da respiração do texto e não na pontuação (dita normal), não gosta de deixar “cair” a frase em pontos finais, preferindo a queda em simulacro ou a interrupção. Por isso, ele a suspende com frequência no entrecortado de breves falas, pensamentos, gestos, esboços vagos de discurso. Ou simplesmente deixa-a movimentar-se nos longos parágrafos de sua prosa. Seixo diz ainda que as vírgulas, que de vez em quando governam a escrita do autor, alisam cada vez mais a frase; e os espaços em branco tanto podem figurar como interrogações, impotências, interditos ou simplesmente como intervalos. As muitas ausências de sinais gráficos deixam tudo como que em suspenso. O texto mostra-se com “nuvens de verbos”, mas com “farrapos de significação”, restos de sentidos que se evaporam, ou que talvez nem tenham chegado a existir; ou se receie que existam. Um texto cujos sentidos são pressupostos, talvez desejados ou temidos e onde quase o só incessante vazio pontua a insistência de tentar ser (SEIXO 2010, p. 53, 54, 172, 175, 176).

É evidente que o leitor choca-se neste encontro com a rara pontuação existente. É ela um dos componentes que contribui para tornar a linguagem do romance insólita; e é na linguagem que abundam as imagens do insólito que despertam outra realidade, não vinculada à razão, mas à desrazão. As obras de Lobo Antunes, aí incluída *Sôbolos rios que vão*, são permeadas pelo insólito. E um dos traços marcantes de sua escrita, de sua linguagem, é o entrelaçamento entre o verossímil e o fantástico. As imagens insólitas de seus romances provocam um choque no leitor, que vê cair por terra as normas do discurso romanescos até então estabelecidas, restando quase na totalidade a transgressão, e por isso mesmo o deslocamento dos sentidos, a dissolução, a dessacralização.

Ao fim e ao cabo, não é apenas a vida como um combate, no interior dela mesma, que exhibe o lado darwiniano de *Sôbolos rios que vão*, cristalizado na figura do narrador que, em constantes reminiscências, trava uma árdua e contínua peleja para afastar a morte para longe de si. A escrita também é um combate feroz, cuja luta é justamente para se inscrever, para mostrar o lugar de fala do sujeito, ainda que por meio de um discurso fragmentado, disperso. Na contramão da concepção totalizante dos sistemas clássicos, o romance em questão, mobilizando exatamente a forma dispersiva e fragmentária em que se inscreve, exhibe a potência do discurso, da linguagem, da existência.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução de La Sainte Bible, edição de 1973, publicada sob a direção de “École Biblique de Jérusalem”. São Paulo: Paulus, 1973.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AMORIM, Alan Ricardo de. *A literatura em busca de um conceito*. Ano 1–Nº 2 - Julho de 2001 – Bimensal – Maringá-PR-Brasil - ISSN 1519.6178.

AMORIM, Silvana Vieira da Silva. *Guillaume Apollinaire: fábula e lírica*. São Paulo: UNESP, 2003.

ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com Lobo Antunes – 1979-2007: confissões do trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008.

_____. *Símbolos rios que vão de António Lobo Antunes: Quando as semelhanças não podem ser coincidências*. In SILVA, João Amadeu Carvalho da, MARTINS, José Cândido de Oliveira, GONÇALVES, Miguel (orgs). *Pensar a Literatura no século XXI*. Publicação da Faculdade de Filosofia – Universidade Católica Portuguesa, Braga, 2011. Disponível em: <http://ala.t15.org/livros/25SR_arnaut.pdf> Acesso em: 17 de abril de 2013.

ANDRADE, Rachel Gazolla de. 1º Curso Livre de Humanidades. DVD *A filosofia das coisas divinas e a filosofia das coisas humanas. A bela morte e a boa morte*. São Paulo: Abril - Disponível em: <www.culturamarcas.com.br>

ANTUNES, António Lobo. *Símbolos rios que vão*. Alfragide: Dom Quixote, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução de Antônio de Padua Danesi e revisão da tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, HABERMAS, HORKHEIMER, ADORNO. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BITTAR, Eduardo Carlos Bianca. *Curso de filosofia aristotélica: leitura e interpretação do pensamento aristotélico*. Barueri: Manole, 2003.

BYLAARDT, Cid Ottoni in DUARTE, Lélia Parreira. *As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas* (org.). Rio de Janeiro: Bruxedo; Belo Horizonte: Editora da PUC Minas, 2006.

BUZZI, Arcângelo R. *Introdução ao pensar: o Ser, o Conhecimento, a Linguagem*. 30. ed. Petrópolis: Vozes: 2003.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Redondilhas de Babel e Sião*. Disponível em: <http://pt.wikisource.org/wiki/S%c3%B4bolos_rios_que_v%C3%a3o>. Acesso em: 29 de março de 2011.

CATALÃO, Rui. *Fantasia de morte*. Público/Ípsilon, 15 de Outubro, 2010 p. 36.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Colaboração de André Barbault *et al*; coordenação de Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva *et al*. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte, de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas; Uninorte, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa. São Paulo: Nova Cultural, 1992.

D'ONÓFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 2000.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltenser Dutra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de Envelhecer e morrer*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

EPICURO. *Antologia de Textos*. Traduções e notas de Agostinho da Silva, Amador Cisneiros, Giulio Davide Leoni, Jaime Bruna. Estudos introdutórios de E. Joyau e G. Ribbeck. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Coleção Os Pensadores).

FERREIRA, A. B. H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GARCIA, Flávio; MOTA, Marcus Alexandre. *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.

_____; BATISTA, Angélica Maria Santana. *Dos Fantásticos ao Fantástico: Um Percorso por Teorias do Gênero*. SOLETRAS, Ano V nº 10. p. 107. São Gonçalo: UERJ, jul/dez 2005.

GIL, José. Sôbolos rios que vão, de António Lobo Antunes, apresentado por José Gil. Disponível em: <http://sol.sapo.pt/inicio/Cultura/Interior.aspx?content_id=3262>. Acesso em 30 de março de 2011.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco - configurações na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. *O que é morte*. São Paulo: Brasiliense, 1998 (Coleção Primeiros Passos).

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Tomo III (k-p), São Paulo: Edições Loyola, 2002.

NUNES, Benedito. *O tempo da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

PAES, José Paulo. *As dimensões do fantástico in Gregos e baianos: (ensaio)*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

JÚNIOR, Francisco Vicente de Paula. *A semântica das cores na Literatura Fantástica*. Entrepalavras, Fortaleza - ano 1, v.1. p. 129-138, ago/dez 2011.

PLATÃO. *O Timeu*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. rev. Belém: EDUFPA, 2001.

PESSANHA, José Américo. *DVD 1, Série Ética*. TV Cultura, Fundação Padre Anchieta – Disponível em <www.culturamarcas.com.br>.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

PRIPAS, Sérgio. *Cronos Ensandecido: sobre a agitação no mundo contemporâneo*. São Carlos, EDUSCAR, 2009.

REY PUENTE, Fernando. *O tempo*. – São Paulo: Editora WMF; Martins Fontes, 2010.

SARTRE, Jean Paul. *A imaginação*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1973.

SEIXO, Maria Alzira. *Os Romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

_____. ABREU, Graça. CABRAL, Eunice. VIEIRA, Agripina Carriço. *Memória Descritiva*. Alfragide: Dom Quixote, 2010.

_____. *Os rios de Lobo Antunes*. Lisboa – Portugal. *Jornal das Letras, Artes e Ideias*, 6 de Outubro, 2010 pp. 24 – 25.

TAVARES, Bráulio. *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Ilustração Romero Cavalcanti. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Introducion à La Littérature Fantastique*. Paris, Seuil, 1970.

ULMANN, Reinholdo Aloysio. *Epicuro: o filósofo da alegria*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

VERNANT, Jean-Pierre et al. *Repensando o mundo antigo, a morte heroica entre os gregos*. *Revista Textos Didáticos*, n. 47. Fev/2005. Organizada e revisada por Pedro Paulo A. Funari.

VOLOBUEF, Karin. *Uma leitura do fantástico: A invenção de Morel (A. B. Casares) e O processo (F. Kafka)*. *Revista Letras, Curitiba*, n. 53, p. 109-123. jan/jun. Editora da UFPR 2000.

XAVIER, Ismail. – Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema *in* PELLEGRINI, Tânia [et al] . *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003.