LUÍS FERNANDO PRADO TELLES

Narrativa sobre narrativas:
Uma interpretação sobre o romance e a modernidade
(com uma leitura da obra de António Lobo Antunes)

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor em Teoria e História Literária na área de Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Akcelrud Durão

UNICAMP
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

T238n	Telles, Luís Fernando Prado. Narrativa sobre narrativas : uma interpretação sobre o romance e a modernidade (com uma leitura da obra de António Lobo Antunes) / Luís Fernando Prado Telles. -- Campinas, SP : [s.n.], 2009. Orientador : Fábio Akcelrud Durão. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 1. Antunes, António Lobo, 1942- - Crítica e interpretação. 2. Ficção portuguesa - História e crítica. 3. Modernidade. 4. Pós-modernidade. 5. Teoria literária. I. Durão, Fábio Akcelrud. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título. oe/iel

Título em inglês: Narrative about narratives: An interpretation of the novel and modernity (with a reading of António Lobo Antunes' work).

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Antunes, António Lobo, 1942- - Criticism and interpretation; Portuguese literature - History and criticism; Modernity; Post-modernity; Literary theory.

Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Fábio Akcelrud Durão (orientador), Prof. Dr. Markus Volker Lasch, Profa. Dra. Rachel Price, Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira, Profa. Dra. Vilma Sant Anna Arêas. Suplentes: Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher, Profa. Dra. Danielle dos Santos Corpas e Profa. Dra. Flávia Trocoli Xavier da Silva.

Data da defesa: 29/06/2009.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Fabio Akcelrud Durão

Vilma Sant'Anna Arêas

Rachel Lee Price

Silvana Maria Pessoa de Oliveira

Markus Volker Lasch

Álvaro Luiz Hattnher

Danielle dos Santos Corpas

Flávia Trocoli Xavier da Silva

IEL/UNICAMP
2009

Este trabalho é dedicado à memória dos meus professores

Luiz Dantas, que, com a humildade proporcional à sua grande erudição, ensinou-me, pela famosa resposta "- Sim e não", que a provocação sincera da dúvida faz revelar a sabedoria do grande professor.

Haquira Osakabe, meu estimado mestre, a quem serei eternamente grato. Ofereço, em homenagem, o poema que, de alguma forma, deu origem a este trabalho e que invoco agora que está encerrado:

Do not go gentle into that good night,
Old age should burn and rave at close of day;
Rage, rage against the dying of the light.

Though wise men at their end know dark is right,
Because their words had forked no lightning they
Do not go gentle into that good night.

Good men, the last wave by, crying how bright
Their frail deeds might have danced in a green bay,
Rage, rage against the dying of the light.

Wild men who caught and sang the sun in flight,
And learn, too late, they grieved it on its way,
Do not go gentle into that good night.

Grave men, near death, who see with blinding sight
Blind eyes could blaze like meteors and be gay,
Rage, rage against the dying of the light.

And you, my father, there on the sad height,
Curse, bless me now with your fierce tears, I pray.
Do not go gentle into that good night.
Rage, rage against the dying of the light.

Dylan Thomas

AGRADECIMENTOS

Ao Haquira, por continuar iluminando mesmo depois de a luz ter se apagado.
Ao Fabio Durão, por ter aceitado me orientar no momento em que eu estava prestes a desistir. Sem a sua disponibilidade, seu modo dinâmico e ágil de trabalho, sua leitura atenta e compromissada, esta tese jamais teria sido concluída.
Aos meus professores Ivete e Zé Luís, por terem me proporcionado a descoberta da escrita e da literatura quando do tempo em que eu conjugava mais verbos no futuro.
À professora Vilma Arêas, exemplo desde a graduação, pelas contribuições fundamentais, por sua alegria em trabalhar, pelo exemplo de jovialidade.
Ao professor Alexandre Carneiro, por ter aceitado participar da banca de argüição da qualificação, pela paciência da leitura e pelas contribuições preciosas.
Aos professores Markus Lasch, Rachel Price, Silvana Pessôa de Oliveira, Álvaro Luiz Hattnher, Danielle Corpas e Flávia Trocoli que aceitaram participar da banca de defesa desta tese.
À Facamp, nas pessoas da professora Liana Aureliano e do professor João Manoel Cardoso de Mello, e aos colegas: Adriana, Célia, Cilza, Debora, Emerson, Erich, Luciana, Marina, Paula Parisi, Paula Senatore, Paulo e Rita. Especialmente ao Carlos Minchillo, por ter viabilizado um semestre de licença para que eu colocasse alguns pontos finais nesta tese.
Aos amigos e últimos orientandos do Haquira: Alexandre Caroli Rocha; Ana Maria Miranda; Caio Gagliardi; Marcelo Schincariol; Marcos Lopes e, em especial, a Simone Nacaguma, que teve a caridade de me permitir compartilhar os encalços deste longo e acidentado caminho.
Aos amigos, professores exemplares, que muito me ensinaram sobre a arte de ensinar: Luzimar, Revair e Zé Geraldo.
Aos amigos: Pedrinho e Cris; Gregório; Guilherme, Fabião e Li, porque a amizade resiste ao tempo e à distância.
Aos meus pais Neusa e Chicão, pelo amor eterno.
Aos meus irmãos Chico e Ana Letícia, meus espelhos de imagens melhoradas, e aos seus respectivos, também queridos, Silvana e Beto.
Aos meus sobrinhos, Eduardo e Mariana, pelos risos que brilham em minhas retinas mesmo quando a escuridão me acomete.
À Jô, por ter me acompanhado também nos dias mais áridos, por ter estado presente até mesmo quando ela própria julgava estar ausente; por tudo o que realizamos e por tudo o que sonhamos juntos. Aos seus, também meus, Adelino (*in memoriam*) e Dorli, James e Fá, Dani e Gé, Francisco e Catarina.
À Fluffy, pelo conforto que nenhum ser humano pode oferecer.

"It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing".
***Macbeth* - William Shakespeare**

"Até o som parecia sumir-se no ar, como se o ar estivesse gasto e cansado de transportar sons há tanto tempo."
***O Som e a Fúria* - William Faulkner**

"Um *é* se dá onde a palavra falha"
Martin Heidegger

"O ser nunca se pode dar todo em presença"
Gianni Vattimo

"... não existem nas minhas obras sentidos exclusivos nem conclusões definidas: são, somente, símbolos materiais de ilusões fantásticas, a racionalidade truncada que é a nossa."
António Lobo Antunes

"A experiência pós-moderna da verdade é uma experiência estética e retórica".
Gianni Vattimo

RESUMO:

Esta tese consiste numa interpretação sobre o discurso teórico e o ficcional. Num primeiro momento, são trabalhados os discursos constitutivos das teorias sobre a modernidade e sobre o romance; num segundo, aborda-se o discurso ficcional da obra do autor português António Lobo Antunes. O ponto em comum que orienta a interpretação nas diferentes frentes diz respeito ao interesse em investigar o estatuto da narrativa no âmbito desses discursos. Pretende-se demonstrar um fenômeno coincidente nos três campos de investigação, que diz respeito ao fato de a narrativa ser colocada em xeque, isto é, de o seu estatuto e a sua validade serem questionados e, concomitantemente, esse mesmo questionamento apontar para um retorno de sua validade e, conseqüentemente, para uma sua permanência. Isto é o que se procurou demonstrar pelo trabalho de interpretação de alguns discursos teóricos que buscaram pensar a passagem da modernidade à pós-modernidade, bem como daqueles que procuraram se constituir enquanto teorias do romance. O questionamento a respeito da possibilidade da morte da narrativa acabou demonstrando, paradoxalmente, um retorno ao narrativo; principalmente pelo fato de os próprios discursos que afirmaram isso acabarem se revelando, eles próprios, como construtos narrativos. Essa investigação de cunho teórico se mostra organizada na primeira parte do trabalho, intitulada *A modernidade e a narrativa sobre o romance*. Esta parte é composta por dois capítulos. No primeiro, procura-se construir um quadro compreensivo das principais questões pertinentes ao debate sobre a modernidade, o fim da modernidade e a pós-modernidade; em especial, dá-se relevância ao trabalho com as teorias de Gianni Vattimo e de Fredric Jameson. Este capítulo inicial intitula-se *Mais uma pequena narrativa sobre o fim das grandes narrativas*. O segundo capítulo, intitulado *Romance: ou sobre como narrar um "mundo abandonado por deus"*, configura-se como um desdobramento das discussões apresentadas no primeiro e constitui-se de uma interpretação que se faz a partir da articulação da leitura de alguns dos principais estudos pertinentes à teoria do romance. Esta interpretação deve ser entendida como resultado de um construto narrativo também, tal como o que foi realizado no primeiro capítulo. A segunda parte da tese, intitulada *A modernidade e a narrativa do romance*, é composta pelo terceiro capítulo, em que se pretende construir uma interpretação sobre as variações formais das narrativas de António Lobo Antunes. Por esta, procura-se demonstrar como o já referido fenômeno paradoxal da negação e afirmação da narrativa ocorre no âmbito do discurso ficcional das obras do autor português, de modos distintos e em diferentes níveis. Nas duas últimas seções desse terceiro capítulo, busca-se uma articulação entre essa interpretação da obra de Lobo Antunes e aquelas realizadas nos dois capítulos anteriores. Não há um capítulo conclusivo.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa; romance; modernidade; pós-modernidade; António Lobo Antunes; literatura portuguesa contemporânea; teoria literária.

ABSTRACT:

This thesis consists of an interpretation about theoretical and fictional speech. In a first part, they are worked out as through several theories of the modernity and novel; after this, the work of the Portuguese author António Lobo Antunes is approached. The common point that guides the interpretation in such different fronts concerns the interest in investigating the statute of narrative in the realm of those discourses. It intends to demonstrate a coincident phenomenon in the three investigation fields, that concerns the capacity of the narrative to keep in check, that is, its statute and its validity they be questioned and, concomitantly, this questionment points for a return of its validity and, consequently, for its permanence. That was she tried to demonstrate for the work of interpretation of some theoretic speeches that looked for think about the passage of modernity to post-modernity, as well as those that sought to constitute as novel theories. The questionment regarding the possibility of the death of the narrative ended up demonstrating, paradoxically, a return to the narrative; mainly for the fact of the speeches that affirmed that ended up revealing theyself, as narrative constructs. This investigation of theoretic stamp is shown organized in the first part of the work, entitled *The modernity and the narrative about the novel.* This part is composed by two chapters. In the first, it tries to build an understanding picture of the main pertinent subjects to discussion about the modernity, the end of modernity and the post-modernity; specially, it feels relevance to the work with Gianni Vattimo's and Fredric Jameson's theories. This initial chapter is entitled *One more little narrative about the end of the great narratives*. The second chapter, entitled *Novel: or about how to narrate an "abandoned world by god"*, it is configured as an unfolding of the discussions presented in the first and constituts of an interpretation that is done starting from the articulation of the reading of some of the main pertinent studies to the theory of the novel. This interpretation should be understood as a result of a narrative construct also, as what it was accomplished in the first chapter. The second part of theory, entitled *The modernity and the narrative of the novel,* is composed by the third chapter, which intends to build an interpretation about the formal variations of António Lobo Antunes' narratives. By this, it tries to demonstrate as the already referred paradoxical phenomenon of the denial and statement of the narrative happens in the extent of the fictional speech of the Portuguese author's works, of different ways and in different levels. In the last two sections of that third chapter, an articulation is looked between that interpretation of Lobo Antunes' work and those accomplished in the two previous chapters. There is no conclusive chapter.

KEY-WORDS: narrative; novel; modernity; post-modernity; António Lobo Antunes; contemporary portuguese literature; literary theory.

Sumário

Introdução 19

Primeira Parte
A modernidade e a narrativa sobre o romance

Capítulo 1

Mais uma pequena narrativa sobre o fim das grandes narrativas

(A modernidade, o fim da modernidade e a condição pós-moderna) 37

1.1. Pós-moderno? Sob qual condição?.....48
1.2. Narrar: o destino inelutável do humano.....86
1.3. Um salto possível?.....115

Capítulo 2

Romance: ou sobre como narrar um "mundo abandonado por deus" 121

2.1. Romance: um falso problema?.....121
2.2. Quando o romance começa a ser narrado.....137
2.3. A narrativa interrompida e a primeira retomada.....161
2.4. O romance colocado diante do fim da modernidade 179
2.5. O romance diante de sua morte: fim da modernidade, fim do romance?.....200
2.6. Uma salvação para o romance.....206
2.7. O romance depois de sua morte: rumo à textualização.....214
2.8. A crise do real: a derrocada da *mimese* e a sua retomada.....221
2.9. A recuperação do real: a mimese salva pela narrativa.....229
2.10. Romance pós-moderno? Sob qual condição?.....250
2.11. Epílogo-prólogo.....265

Segunda Parte
A modernidade e a narrativa do romance

Capítulo 3
Uma interpretação sobre as variações formais
das narrativas de António Lobo Antunes.....269

3.1. A trilogia inicial ou sobre como começar depois do fim.....269
3.2. A complicação da narrativa em *Explicação dos Pássaros* e *Fado Alexandrino*.....307
3.3. Ensaiando algumas possibilidades: *Auto dos Danados* e *As Naus* 357
3.4. Tensão e suspensão: a trilogia de "Benfica".....387
3.5. A "tetralogia do poder" e a narrativa em espelho.....433
3.6. Quando a narrativa se reconhece.....461
3.6.1. A forma informe.....479
3.6.2. Ritmo e sentido.....483
3.6.3. Uma outra perspectiva.....490
3.6.4. A experiência do ocaso.....496
3.7. A performance negativa.....500

Referências Bibliográficas 509

Introdução

O mais simples seria não começar.
Quer dizer que sou obrigado a continuar.
O inominável.
Samuel Beckett

Apesar de a obra de António Lobo Antunes ter sido o ponto de partida deste trabalho, devemos adiantar que não se constitui como o seu objeto principal, ou mesmo como um ponto de chegada. Esta tese não deve ser encarada, pois, como um estudo de cunho monográfico sobre o autor português, mas como uma reflexão sobre uma questão que surgiu a partir de nossa experiência de leitura de sua obra, a saber, a questão a respeito do estatuto epistemológico da narrativa, a qual passou a ser pensada em três frentes paralelamente: no âmbito do discurso teórico sobre a modernidade, no do discurso teórico sobre o romance e no do próprio discurso ficcional de António Lobo Antunes.

Curiosamente, o nosso primeiro contato com obra desse autor não se deu por meio de seus livros iniciais, mas pela leitura daquele cujo título, **Não entres tão depressa nessa noite escura**[1], é formado a partir do já aqui citado poema de Dylan Thomas "Do not go gentle into that good night". Este livro nos foi apresentado, tão logo após o seu lançamento, pelo professor Haquira Osakabe, quem nos sugeriu, à época, a redação de uma resenha a respeito. Devemos confessar que essa primeira experiência de leitura gerou certo desconforto, visto que parecia nunca ser completada, sempre nos provocava a inquietação de não termos apreendido de maneira correta ou segura o que a narrativa dispunha. Assim, o que era para ser uma resenha, inicialmente, acabou se transformando num pequeno artigo, em que acabamos por tentar uma organização de nossas primeiras hipóteses e sugestões de interpretação[2]. Este texto deu origem, por sua vez, ao projeto de pesquisa que apresentamos ao exame de seleção para o ingresso no curso de doutorado em Teoria e História Literária neste Instituto de Estudos da Linguagem, no ano de 2003. Grande parte do trabalho foi

[1] ANTUNES, António Lobo. **Não entres tão depressa nessa noite escura**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
[2] TELLES, Luís Fernando Prado. A criação do mundo em "Não entres tão depressa nessa noite escura", de António Lobo Antunes. In: **Revista de estudos portugueses e africanos**. Nº 41. Campinas- SP: IEL-UNICAMP, 2003. pp. 51-69.

desenvolvida sob a orientação do professor Haquira Osakabe. Contudo, não chegamos a ter a oportunidade de apresentar a contrapartida de nossos estudos desenvolvidos durante o curso de doutorado ao professor Haquira Oskabe, visto que a redação do trabalho foi realizada durante o período em que esteve afastado. Em seu afastamento, contamos, durante um breve tempo, com a orientação do professor Luiz Dantas, o qual, por razões semelhantes, logo teve de se afastar também. Infelizmente, o tempo não deixou que a redação desta tese fosse compartilhada de modo satisfatório com ambos.

Apesar de tudo, procuramos dar continuidade ao trabalho e à redação da tese, tentando seguir as linhas de orientação já trilhadas anteriormente. Ainda que contássemos com um longo caminho de pesquisa percorrido e já com uma produção escrita relativamente abundante, estivemos, nessa fase final de redação, muito próximos de desistir da sua conclusão. Não fosse pela benevolência do aceite do professor Fábio Durão em assumir a orientação, esta tese não teria sido levada a cabo. Graças à sua dedicação é que pudemos, mesmo que tardiamente, corrigir alguns rumos, reajustar algumas estratégias e retomar a direção do trabalho a fim de sua conclusão. Isto foi o que possibilitou a estruturação da tese tal como se mostra agora constituída. Se há algum saldo positivo deste trabalho, este se deve aos rumos iniciais dados pelo professor Haquira Osakabe, às intervenções pontuais do professor Luiz Dantas e, sobretudo, às orientações finais do professor Fábio Durão.

Voltando, então, ao ponto de partida, a saber, a nossa primeira leitura de **Não entres tão depressa nessa noite escura**, devemos dizer que esta, naquela altura, apresentou-nos uma dupla provocação. A primeira delas residia no fato curioso de esta ser a única obra de Lobo Antunes, daquelas entendidas como sendo romances, que o autor denominou de poema. Estava aí colocada, inevitavelmente, a questão sobre o gênero romance. Acompanhada a essa provocação veio outra, que tem a ver com o desconforto decorrente da primeira experiência de leitura acima aludida.

Em outros termos, essa primeira experiência de leitura da obra de Lobo Antunes levou-nos a perceber não apenas que a sua narrativa colocava em xeque certos padrões formais da narrativa; mas também nos levou a perceber que punha em questão, inclusive, alguns pressupostos de leitura. Assim, percebemos que tínhamos sido conduzidos, nesse

momento, a uma esfera mais ampla de discussão, aquela referente aos princípios e limites da narrativa no que se refere à possibilidade de se expressar enquanto uma forma organizadora e configuradora de um conhecimento e, assim, enquanto representação da expressão de uma subjetividade que se constitui nela própria. Podemos considerar, portanto, que, a partir daí, fomos conduzidos a um problema de dupla face, sendo uma face a causa da outra. A primeira, a que chamaríamos de interna, seria aquela referente à problematização do modo de conhecimento operado (ou representado) pela narrativa. A segunda face do problema, que poderíamos chamar de externa e que decorreria da primeira, seria aquela referente ao processo de leitura e de geração de um conhecimento sobre a narrativa de António Lobo Antunes. Em outros termos, a questão que se colocou foi a respeito do fenômeno paradoxal proporcionado pela narrativa de António Lobo Antunes de se negar ao mesmo tempo em que clama por ser completada pelo processo de leitura. Este, contudo, quando tenta operar essa complementação, vê-se jogado diante do mesmo paradoxo, de não poder completar-se.

Assim, estavam aí estabelecidas duas questões, a primeira, referente à provocação sobre a questão do gênero, e a segunda sobre a questão do estatuto epistemológico da narrativa. Pensando paralelamente as duas questões, ambas propunham uma espécie de subversão, a primeira a subversão do gênero romance e a segunda a da própria natureza da narrativa: em que medida a subversão desta significava também a subversão do gênero. Diante disso, conduzimos a pesquisa ao estudo da teoria do romance, não no sentido de buscarmos uma resposta sobre a essência do gênero ou sobre uma possível causa para a subversão, mas no sentido de se entender como essa questão sobre o estabelecimento do gênero e de sua subversão se colocava no âmbito do discurso teórico sobre o romance, principalmente no tocante ao estatuto da narrativa. O estudo da teoria do romance levou-nos, contudo, a outro questionamento: sobre o conceito de modernidade, visto que este se mostrava na base da maioria das teorias que propunham uma definição do gênero romance. Desse modo, da provocação inicial surgida da leitura da obra de Lobo Antunes, partimos para o estudo da teoria do romance e, em seguida, para o estudo das teorias sobre a modernidade. Este último conduziu-nos de volta à teoria do romance, uma vez que esta surgiu como horizonte de onde as questões colocadas pelas teorias da modernidade

poderiam ser respondidas. O fato curioso é que aquela experiência inicial de leitura da obra de Lobo Antunes, que se traduzia pela situação paradoxal de a narrativa negar-se e, ao mesmo tempo, clamar por sua afirmação, pareceu-nos refletida pelos próprios discursos teóricos sobre a modernidade, principalmente quando chegavam ao debate sobre a ruptura pós-moderna com a modernidade. Do mesmo modo, as teorias sobre a modernidade versavam sobre a ruptura pós-moderna a partir de um reconhecimento de uma negação sobre a narrativa totalizante; curiosamente, contudo, as histórias sobre o fim das narrativas mostraram-se vindo à tona justamente por meio de narrativas. Vimos, portanto, esse mesmo movimento paradoxal se desenvolver no âmbito da discussão teórica sobre o gênero romance: este é colocado diante do seu fim quando se vê diante da impossibilidade de narrar, apesar de não poder deixar de narrar. Em outros termos, nos três discursos, o ficcional do romance, o teórico sobre o romance e o teórico sobre a modernidade, há um movimento paradoxal que faz revelar uma dialética muito particular: a da negação da narrativa e, ao mesmo tempo, uma convocação da atitude narrativa. Ou melhor, nos três discursos, a percepção da morte da narrativa se faz enquanto apreensão narrativa e, portanto, exige uma compreensão narrativa.

A necessidade de reavaliação de certos pressupostos de leitura a que fomos conduzidos pela obra de Lobo Antunes acabou nos levando a uma discussão teórica mais ampla no sentido de buscarmos verificar em que medida a questão sobre o estatuto epistemológico da narrativa e sobre a noção de sujeito decorrente daí se colocava como central no debate teórico acerca da passagem da modernidade à pós-modernidade.

Assim, vimo-nos diante da tarefa de empreendermos uma discussão teórica acerca da questão do sujeito do conhecimento e sobre o lugar da narrativa no processo de constituição desse sujeito, principalmente no que se refere ao debate filosófico sobre a modernidade e a pós-modernidade. Diante dessa tarefa, acabamos por produzir um trabalho de cunho teórico que, se, por um lado, surgiu a partir de uma provocação proporcionada inicialmente pela obra de António Lobo Antunes, por outro, acabou extrapolando a função de se constituir como um trabalho preliminar de estabelecimento de pressupostos teóricos que se constituísse única e exclusivamente como uma preparação instrumental que se reservasse a ser aplicada à leitura da obra. Este trabalho teórico, apesar de embasar a nossa

perspectiva de abordagem da obra de Lobo Antunes, não deve ser visto apenas como uma preparação à sua leitura, mas como um trabalho que ganhou sua autonomia, podendo ser encardo, inclusive, de forma independente da leitura do autor em questão. Este trabalho teórico é o que se encontra organizado nos dois capítulos que constituem a primeira parte deste estudo e que denominamos de *A modernidade e a narrativa sobre o romance*.

Aquela dupla provocação ao sujeito do conhecimento, tanto daquele representado pela narrativa quanto daquele que pretende tomar a narrativa como objeto de seu conhecimento, levou-nos a formular a hipótese de que essa experiência de leitura da obra de Lobo Antunes nos teria lançado para dentro da problemática sobre a questão da noção de sujeito do conhecimento que está no centro do debate sobre a modernidade, sobre o fim da modernidade e sobre a passagem para a pós-modernidade. A tentativa de compreensão desse debate foi o que buscamos realizar ao longo do capítulo primeiro da primeira parte, intitulado *Mais uma pequena narrativa sobre o fim das grandes narrativas*. Neste primeiro capítulo, testemunhamos o processo de enfraquecimento da noção do sujeito do conhecimento que se opera na passagem da modernidade à pós-modernidade. Ao final do percurso teórico realizado nesse primeiro capítulo, vimos, com o teórico Gianni Vattimo, que, sob a condição pós-moderna, o paradigma da verdade deixa de ser o exclusivo da ciência, com a sua possibilidade de demonstração, ou o da filosofia, baseado na fundamentação metafísica do conhecimento, e passa a ser orientado pela retórica e pela estética.

Curiosamente, se aquela primeira experiência de leitura da obra de Lobo Antunes e os debates sobre a construção de sua narrativa ficcional nos conduziram à realização de todo o percurso teórico de leitura sobre a modernidade e a pós-modernidade realizado ao longo do primeiro capítulo desse estudo, este mesmo percurso acabou nos reenviando do debate teórico de volta ao problema da arte e da literatura; que foi, na verdade, de onde partimos. O postulado de Vattimo de que a experiência pós-moderna da verdade é uma experiência estética e retórica levou-nos a lançar um novo olhar sobre a narrativa de ficção, no sentido de enxergar nela um lugar privilegiado de investigação da representação da subjetividade na modernidade e de sua problematização que ocorre na passagem do fim da modernidade para o que se convencionou chamar de pós-modernidade. A hipótese da

narrativa ficcional como o lugar privilegiado da possibilidade de representação da subjetividade, e de sua problematização, acabou ganhando mais força ao final do capítulo primeiro a partir do postulado de Fredric Jameson de que a modernidade não poderia ser encarada como a história da consciência e da subjetividade visto que tanto consciência e subjetividade não poderiam ser representadas conceitualmente. Por isso, Jameson considera que as teorias sobre a modernidade narram situações de modernidade e não a história da consciência ou da subjetividade. É nesse sentido que, para Jameson, a modernidade é uma categoria narrativa e não um conceito. Diante disso, ao final do capítulo primeiro, colocamos a hipótese de a subjetividade poder ser representada pela narrativa ficcional, apesar de não poder ser representada conceitualmente fora da própria consciência ou subjetividade. Ainda assim, apesar de a subjetividade poder ser representada pela narrativa ficcional, a modernidade não seria um conceito, mas uma categoria narrativa. Desse modo, lançamos a hipótese de que o termo romance funcionaria como uma espécie de sinônimo de modernidade quando esta passa a poder contar com a representação da subjetividade e da consciência pela via ficcional. É nesse sentido que buscamos interpretar a teoria do romance como uma teoria extensiva sobre a modernidade. Isso foi o que procuramos realizar no segundo capítulo trabalhando o que entendemos como sendo a narrativa sobre o romance.

Neste segundo capítulo, intitulado *Romance: ou sobre como narrar um "mundo abandonado por deus"*, buscamos investigar a construção teórica da noção de romance enquanto gênero de afirmação dos princípios da modernidade, bem como o lugar desta noção diante do fim da metafísica e do fim das grandes narrativas que conduziram ao fim da modernidade e à chamada condição pós-moderna. Neste capítulo segundo, cujo título é formado a partir da citação da célebre afirmação de Georg Lukács, buscamos pensar em que medida as teorias sobre o gênero romance, tais como as sobre a modernidade, acabam por configurá-lo como uma categoria narrativa, categoria esta que sempre aparece associada de forma flutuante à idéia de modernidade. Em geral, a modernidade do romance aparece associada, metaforicamente, a uma tripla morte de "deus": seja para defini-lo enquanto forma narrativa da passagem do chamado período mítico grego ao período filosófico; seja para defini-lo como forma narrativa típica da modernidade, que seria

marcada, basicamente, pelo fortalecimento do *cogito* e da metafísica moderna; seja para pensá-lo inserido no contexto da chamada morte da metafísica, aquele que marcaria o fim da modernidade e o começo da pós-modernidade.

A história do romance, como procuramos demonstrar nesse segundo capítulo da primeira parte do estudo, nunca aparece dissociada de uma outra história, a da modernidade. Contudo, da constatação da própria dificuldade em conceituar estes dois termos nasceu outra forma de compreendê-los. Se colocarmos de lado a tarefa de conceituação da modernidade e, a reboque, do romance também, nos livramos de uma tarefa metafísica e passamos a adotar uma perspectiva pós-moderna. Essa perspectiva pós-moderna, segundo Fredric Jameson, deve apostar na idéia da modernidade não como um conceito, mas como uma categoria narrativa. Assim, se assumirmos que a modernidade é uma categoria narrativa e não um conceito, o mesmo se pode dizer do romance enquanto gênero, visto que as suas várias teorizações o postulam como sendo engendrado na, pela e para a modernidade. Desse modo, falar de romance significa falar de modernidade. Segundo Jameson, só as situações de modernidade podem ser narradas e a modernidade só pode ser pensada a partir de uma ruptura pós-moderna com o moderno. O romance, portanto, é mais uma situação de modernidade, pois, como vimos, é narrado. Logo, se pode ser narrado por ser uma situação de modernidade, também deve ser pensado a partir de uma ruptura pós-moderna com o moderno. A percepção da ruptura pós-moderna com o moderno na história do romance vem à tona por meio de uma narrativa que situa o momento em que o romance se vê impedido de narrar, já que ocorre uma dissolução da figura do narrador que acarretaria a dissolução da própria noção de um sujeito forte organizador da narrativa, mesmo quando funcionando no sentido de simular uma impessoalização. O problema inicial do qual partirmos, de dupla face, acreditamos mostrar-se na dissolução da figura do narrador do romance que oferece uma via de representação, sob nossa perspectiva, para o processo de enfraquecimento da noção de sujeito postulado pelas teorias da modernidade e pós-modernidade.

A segunda parte do trabalho, intitulada *A modernidade e a narrativa do romance*, constitui-se de uma leitura da obra de António Lobo Antunes, o que compreende o terceiro capítulo desta segunda parte. A leitura da obra de Lobo Antunes aposta na hipótese de se

constituir enquanto demonstração de como os problemas do enfraquecimento do sujeito e do fim das narrativas totalizantes propostos no debate teórico sobre a passagem da modernidade à pos-modernidade podem ser vistos representados na obra de António Lobo Antunes. Não se trata, portanto, de postularmos fases no sentido de estabelecer, no interior do conjunto da obra de Lobo Antunes, uma taxionomia de periodização. Devemos salientar, portanto, que nossa leitura deteve-se, principalmente, à tarefa de demonstrar uma mudança de paradigma epistemológico por que passa o seu processo de narrar. O que norteou a leitura, aqui, foi a hipótese aventada no final do primeiro capítulo da primeira parte sobre a possibilidade de a narrativa ficcional ser o lugar da representação da subjetividade e de sua problematização. Em se considerando essa hipótese, a noção de subjetividade que sustentamos para operarmos a leitura da obra de Lobo Antunes não é aquela que vem emprestada de uma teoria e que seria aplicada à leitura da obra como um reflexo de um postulado teórico; mas, sim, é aquela que se faz ver na própria linguagem. Neste âmbito, portanto, talvez faça mais sentido aquela conhecida noção estabelecida já desde Benveniste, e que alimenta grande parte da teoria contemporânea, de que a subjetividade se constitui na linguagem.[3] A narrativa ficcional, por meio de suas simulações de enunciação, seria um

[3] É a partir de Benveniste que a narratologia vê colocada a questão da representação da subjetividade na narrativa ficcional; vejamos o verbete Subjetividade: "1. Termo freqüentemente utilizado para caracterizar, de forma por vezes difusa, tipos de textos marcados pela presença explícita do sujeito de enunciação. O facto de não se tratar de um termo pertencente a uma metalinguagem específica torna fluidos os seus contornos nocionais. É com Benveniste que se assiste a uma primeira tentativa de fundamentação lingüística do conceito. Diz este autor: ´É na e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito, porque só a linguagem funda realmente na sua realidade, que é a do ser, o conceito de ´ego`. A ´subjetividade` de que tratamos aqui é a capacidade do locutor se colocar como ´sujeito` (..) É ´ego`quem diz ego (1966: 259-269). Nesta perspectiva, a subjetividade prende-se com a emergência, no discurso, do sujeito da enunciação. São diversas as modalidades de inscrição do sujeito no discurso que produz: na enunciação discursiva ou experiencial (v. enunciação), (...). Numa tentativa de circunscrever a sua eventual operacionalidade no âmbito da narratologia, vejamos quais são as incidências mais relevantes da noção de subjetividade no texto narrativo. Enquanto sujeito da narração, o narrador pode marcar de forma patente ou indelével a sua presença ao nível do enunciado narrativo. As chamadas intrusões do narrador são sempre afloramentos de uma subjetividade, sustentados linguisticamente pela seleção de um determinado registro discursivo (v. registros do discurso). Por outro lado, o tipo de focalização escolhido condiciona o grau de saliência da voz do narrador. Com efeito, ao optar pela focalização omnisciente, o narrador, colocado numa posição de transcendência em relação à diegese, outorga-se prerrogativas selectivas e judicativas que estariam excluídas se a perspectiva narrativa instaurada fosse a focalização externa. Já ao privilegiar o ponto de vista de uma personagem, através da focalização interna, o narrador esbate a sua presença no enunciado narrativo, dando lugar à emergência da subjetividade dessa personagem que passa a funcionar como filtro qualitativo no plano da representação diegética." Cf. REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.

veículo de representação dessa constituição da noção de sujeito e de subjetividade na linguagem. Para tanto, o trabalho com a categoria do narrador foi de suma importância nas análises das obras de António Lobo Antunes. Buscamos verificar em que medida esta noção foi problematizada no sentido de indicar uma crise na representação do sujeito da narrativa, crise esta que levaria a uma crise da própria narrativa e que, desse modo, serviria para representar a crise do romance e da modernidade imanentes à obra de Lobo Antunes.

Segundo nossa hipótese de análise, ocorreria, ao longo das obras de Lobo Antunes, um enfraquecimento gradual da noção de sujeito da narrativa que apontaria para uma mudança de paradigma epistemológico no que se refere ao processo de configuração da narrativa. Nesse sentido, diante do interesse de se trabalhar a noção de narrador, o aspecto formal ao qual demos enfoque em nossas análises foi, basicamente, aquele referido pela teoria da narrativa como sendo o do foco narrativo, incluindo-se aí as categorias narrativas estratégicas da voz e perspectiva, bem como a da relação destas com outra estratégia de representação da enunciação operada na narrativa ficcional que diz respeito às técnicas de inserção dos discursos das personagens (o chamado discurso citado dentro da narrativa ou aquilo que Gérard Genette entende de um modo mais genérico como sendo o *récit de paroles*, seja pronunciado ou interior). A partir da análise desses aspectos formais é que buscamos atacar o problema do estatuto epistemológico das narrativas de Lobo Antunes, problema este que está na base da questão da passagem da modernidade à pós-modernidade.

Ao trabalharmos o problema do foco narrativo[4] por meio de uma leitura transversal da obra de Lobo Antunes, acreditamos estar trabalhado o problema da representação da subjetividade que pode ser oferecida pela narrativa ficcional e que está no cerne do debate sobre o gênero romanesco. A partir dessa estratégia de abordagem, acreditamos poder entender como se encontram representados os problemas do romance e da modernidade

[4] Quando dizemos que pretendemos trabalhar o aspecto foco narrativo, em especial, a categoria do narrador, devemos adiantar que não partimos de uma identificação entre narrador e autor. Levamos em conta, inclusive, não apenas a questão da representação de um autor-implícito nas obras de Lobo Antunes, como meio de se pensar o narrador como mais um aspecto da criação ficcional, mas, ainda, procuramos verificar em que medida a narrativa de Lobo Antunes, a certa altura, coloca em questão até a própria formulação do conceito de autor-implícito forjado por Wayne C. Booth. Cf. BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.

refletidos ao longo das obras de António Lobo Antunes. Não se trata, portanto, de aplicar a teoria ao discurso ficcional, mas de investigar como o problema do estatuto da narrativa constitui-se com fenômeno no discurso teórico (sobre a modernidade e sobre o romance) e no discurso ficcional.

Para tanto, a estratégia que se nos apresentou mais adequada foi a de assumir a análise das variações formais como um constructo narrativo também. Se o modo de narrar de António Lobo Antunes varia ao longo do tempo, então há uma espécie de ação, de movimento: essa ação, ao ser apresentada, necessariamente converte-se em narrativa. Assim, a nossa análise comparativa das variações formais das narrativas de António Lobo Antunes permitiu-se ser chamada, também, de narrativa. A nossa tese se constituiria, então, numa tentativa de construir um sentido por meio dessa nossa narrativa, a qual seria, portanto, a própria interpretação. Acreditamos ter chegado, assim, à perspectiva de abordagem da obra de Lobo Antunes a que aspirávamos de início. Essa perspectiva se construiu aliando Jameson a Vattimo. Adotando o discurso narrativo em nosso trabalho, acreditamos estar buscando um método que visa pensar historicamente um tempo que esqueceu como é pensar desta forma; por outro lado, ao buscarmos estabelecer um sentido por meio de uma narrativa, estamos perspectivando um outro paradigma de verdade, o paradigma da pós-modernidade, visto que a verdade pós-moderna, segundo Vattimo, está na hermenêutica.

Não devemos esconder o fato de que nosso estudo tenha assumido como estratégia o discurso narrativo: o primeiro capítulo da primeira parte procurou constituir-se como uma pequena narrativa sobre o que se entende como sendo o fim das grandes narrativas e que significaria a passagem da modernidade à pós-modernidade; o segundo capítulo da primeira parte seria uma outra narrativa também sobre outras narrativas, aquelas sobre o romance. O trabalho que segue no terceiro capítulo não é diferente, visto que se constitui como uma narrativa sobre as variações nos modos de narrar de António Lobo Antunes. Em certo sentido, portanto, quando encaramos a obra de António Lobo Antunes em seu conjunto e passamos a compará-las quanto ao seu modo de construção da narrativa, somos levados a nos perguntar não apenas pelo que vai acontecer no desenvolvimento da "intriga da formas narrativas" de Lobo Antunes, mas também pelo que significa a história do desenrolar dessa

"intriga das formas". Fazer essa pergunta significa perguntarmos pela sua condição histórica.

Por mais independente que se pretenda uma análise estética, formal ou estrutural da obra literária, ela não se completará se prescindir de uma compreensão dessa obra no tempo, e pensar a obra em progresso significa pensá-la inserida no tempo. Isso revela o pressuposto de que a análise literária deve ser inevitavelmente histórica. A partir daí, podemos considerar que toda consciência literária, aquela que é passível de ser depreendida de uma obra específica, é, *a priori*, uma consciência histórica. Tomando isto como dado, qual seria, então, o modo de esta consciência literária agir historicamente? Um caminho possível para se investigar o modo de agir desta consciência literária estaria na causa, ou razão, de sua existência, na matéria literária que dá forma à obra.[5] O trabalho com a forma literária seria, portanto, um meio pelo qual a consciência literária interpreta a sua herança cultural e se impõe perante o seu curso histórico, reafirmando o seu caminho, contrariando-o ou indicando alternativas. Nesse sentido, uma análise que se pretende puramente estética, formal, não deixaria de ser histórica. O puramente formal seria, assim, uma ilusão. Seria tanto ilusão quanto aquela promovida pela visão que considera mais a arte por aquilo que pretende representar do que pela forma assumida por tal representação. Cabe ressaltar, contudo, que quando nos referimos à forma não estamos pretendendo voltar, aqui, à velha distinção entre forma e conteúdo.

[5] Essa idéia da compreensão da obra em progresso (como reveladora de seu tempo) pode ser aproximada, em certo sentido, da compreensão de Adorno sobre o caráter processual da obra de arte e daquilo que entende por seu conteúdo de verdade. Segundo Adorno, o "caráter processual das obras de arte não é mais do que o seu cerne temporal. (...) O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma da sua época; o que não é o último fator da sua mediação relativamente ao conhecimento. É isso precisamente que as torna incomensuráveis ao historismo que, em vez de seguir o seu próprio conteúdo histórico, as reduz à história que lhes é exterior. (...) O conteúdo de verdade das obras de arte, de que depende finalmente a sua qualidade, é histórico até ao mais profundo de si mesmo. A sua relação à história não é relativa de tal modo que ele próprio e a qualidade das obras de arte variariam apenas em função do tempo. Sem dúvida, uma tal variação tem lugar e as obras de arte de qualidade podem, por exemplo, tornar-se caducas ao longo da história. No entanto, o conteúdo de verdade e a qualidade não cabem ao historismo. A história é imanente às obras, não é nenhum destino exterior, nenhuma avaliação flutuante. ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1970. pp.199-217.

Conforme atenta Terry Eagleton,

> para aqueles que repliquem irritadamente que, de qualquer modo, forma e conteúdo são inseparáveis, que a distinção é artificial, convém dizer sem demora que isto é, evidentemente, verdadeiro na prática. O próprio Hegel o reconheceu: ´o conteúdo, escreveu ele, ´não é senão a transformação da forma em conteúdo e a forma não é senão a transformação do conteúdo em forma`. Mas se a forma e o conteúdo são inseparáveis na prática, eles são teoricamente distintos. É por isso que podemos falar de relações variáveis entre ambos.[6]

A referência à forma, aqui, deve ser tomada, antes de tudo, como uma estratégia puramente teórica de se referir aos modos de construção da narrativa de António Lobo Antunes, modos estes responsáveis pela geração de sentidos de suas narrativas. Como já dito anteriormente, nosso estudo constitui-se enquanto tentativa de interpretação de alguns aspectos relativos à forma narrativa da obra de António Lobo Antunes, da forma em movimento, da forma que se modifica e, por isso, circunscreve-se temporalmente denunciando uma consciência literária que se faz histórica na medida em que cria, interpreta e recria a sua própria forma no decurso do tempo. Não se trata, contudo, de reconhecer a tradição cultural cultivada e modificada pela obra de Lobo Antunes. Dependendo da estratégia adotada e da finalidade a ser assumida, este poderia ser um trabalho muito interessante e válido.[7] O que buscamos realizar foi uma construção interpretativa de alguns aspectos das variações dos modos de narrar que ocorrem ao longo

---

[6]Cf. EAGLETON,Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução António Souza Ribeiro. Porto: Edições Afrontamento, 1978. pp. 36-37.

[7] Segundo nosso ponto de vista, seriam muito produtivos e reveladores trabalhos que apostassem numa comparação mais sistemática das técnicas de construção narrativa de António Lobo Antunes com aquelas utilizadas por certos autores como Proust, Joyce e, principalmente, William Faulkner. Sobre este último, vale anotar o que disse Lobo Antunes na apresentação de uma tradução portuguesa de **O som e a fúria**: "O Som e a Fúria`, dado à estampa em 1929, é o seu trabalho mais audacioso e, sem dúvida, uma das obras mais importantes deste século. (...) ´O Som e a Fúria` possui a qualidade de ser um romance que, tal como a grande poesia, se relê no maravilhoso da descoberta: a todo o passo damos com pormenores que nos haviam passado despercebidos, em cada página nos emocionamos. Já visitei este livro mais de 30 vezes, e continuarei de certo a fazê-lo com o mesmo deslumbramento e o mesmo entusiasmo." Cf. FAULKNER, William. **O som e a fúria**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994. Uma investigação sobre as principais influências que podem ser depreendidas das obras de António Lobo Antunes constitui-se, sem dúvida, como um de nossos projetos futuros de prosseguimento de estudo, em especial a investigação da relação entre Lobo Antunes e William Faulkner. Deve haver outros, mas até o momento temos conhecimento de, pelo menos, dois trabalhos que procuraram desenvolver tal investigação. Eis as referências: GATO, Margarida Vale de. **(Dis) cursos da ausência. William Faulkner: variações e repercussões no escritor português António Lobo Antunes**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 1999. LARSEN, Svend Erik. Between the Novels of Modernism: Antunes, Faulkner and Lowry. In: CABRAL, Eunice. et. alli. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes. Actas do colóquio internacional da Universidade de Évora.** Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004.

das obras de António Lobo Antunes. A tarefa realizada no terceiro capítulo foi, então, a de apresentar tais variações por meio de uma leitura transversal da obra do autor ainda em progresso, não tivemos a pretensão, é óbvio, de dar conta de cada título, de construir uma exegese sobre cada um deles[8].

Apenas por meio de um esforço interpretativo, que passa pela tarefa de uma análise comparativa dos modos de narrar de Antonio Lobo Antunes, é que entendemos ser possível elaborarmos um sentido (ou sentidos) para tais variações. Tal esforço interpretativo não se faz possível, no entanto, sem uma hipótese inicial, que oriente a criação desse sentido. Devemos ser conscientes de que toda atividade interpretativa advém de hipóteses e de pressupostos. Acreditamos, pois, que a maneira mais honesta de construção de uma interpretação seria a de apresentar os pressupostos constitutivos de nossa interpretação.

Trata-se, como demonstra Heidegger[9], de assumirmos a inevitabilidade do "círculo hermenêutico" a que toda interpretação vê-se circunscrita. Ainda segundo Heidegger, diante da inevitabilidade do círculo hermenêutico, o decisivo, então, não será sair dele, "mas sim nele entrar de modo justo"[10]. Entrar nele de modo justo, acreditamos, é exatamente tentar estabelecer quais são os pressupostos interpretativos, ou seja, declarar previamente o que pretendemos demonstrar com a leitura. O que devemos adiantar, portanto, é que o que se pretende demonstrar constitui-se já, então, numa interpretação; pois, conforme diz Heidegger, uma tentativa de compreensão é já uma interpretação, visto que é, em si, a concretização de uma escolha. Como já salientado anteriormente, o que orientou essa nossa escolha na leitura da obra de António Lobo Antunes é a demonstração de um fenômeno gradual de dissolução da figura de um narrador totalizante, que representaria a contrapartida ficcional do que a teoria da modernidade entendeu como

[8] Este tipo de trabalho, por exemplo, é o que foi realizado por Maria Alzira Seixo em estudo que se tornou referência obrigatória no estudo de António Lobo Antunes e o qual se constituirá no nosso principal "interlocutor" ao longo de nossas análises. Cf. SEIXO, Maria Alzira. **Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

[9] Luiz Costa Lima, em seu ensaio intitulado "Hermenêutica e abordagem literária", comenta a seguinte passagem de Heidegger acerca da hemenêutica: "Uma interpretação nunca é uma apreensão de algo dado, realizada sem pressupostos. Toda interpretação que haja de acarretar compreensão tem de haver compreendido o que trata de interpretar" (Heidegger, M. : ibidem). Eis formulada a inevitabilidade do círculo hermenêutico, do qual ainda dirá, no fundamental §32 do **Sein und zeit**, que o decisivo não é sair dele, ´mas sim nele entrar de modo justo`." Cf. LIMA, Luiz Costa. Hermenêutica e abordagem literária. In: **Teoria da literatura em suas fontes**. (Vol. 1). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 68

[10] Ibid., p. 68.

sendo o enfraquecimento do sujeito decorrente da crise da modernidade. Dessa dissolução resultaria, tanto no plano macro-estrutural, da *diegese*, quanto no micro-estrutural do discurso, um outro fenômeno paradoxal que constitui uma certa dialética da narrativa, a qual consiste no fato de esta encontrar a sua solução de continuidade justamente no momento em que se interrompe ou que se nega a se completar. O nosso intuito foi o de demonstrar como isso ocorre de diferentes modos nos vários momentos das obras de António Lobo Antunes até a sua décima quarta, que é aquela que funcionou como uma espécie de ponto de partida desse nosso trabalho.

O próprio Lobo Antunes reconhece haver pelo menos quatro ciclos em seu conjunto de obras. O primeiro considera ser o de sua aprendizagem como escritor e é composto pelos títulos **Memória de elefante** (1979), **Os cus de Judas** (1979) e **Conhecimento do inferno** (1980). A leitura desse primeiro conjunto de obras, que constitui a primeira seção do terceiro capítulo constituinte da segunda parte de nosso estudo, procurará demonstrar, principalmente, em que medida há uma complicação da categoria do narrador que leva ao caminho de uma dissolução dessa noção e, conseqüentemente, da noção de subjetividade que está nela ancorada e que propõe ainda uma noção de totalização. O segundo ciclo seria aquele em que o país se torna a personagem principal, é o ciclo das anti-epopéias, como afirma. A este momento pertencem as quatro obras subseqüentes: **Explicação dos pássaros** (1981), **Fado alexandrino** (1983), **Auto dos danados** (1985) e **As naus** (1988). Dividimos a abordagem desse ciclo em duas seções, a segunda procura apresentar uma leitura das duas primeiras obras e a terceira das duas seguintes. O terceiro ciclo seria uma mistura dos anteriores e é chamado pelo escritor de "trilogia de Benfica", já que nos três romances desta fase retrata-se o bairro de Lisboa em que o escritor passou a sua infância; são eles: **Tratado das paixões da alma** (1990), **A ordem natural das coisas** (1992) e **A morte de Carlos Gardel** (1994)[11]. Este terceiro ciclo é abordado na quarta seção do capítulo. Já o quarto ciclo seria composto por aquilo que o autor denominou como sendo uma tetralogia, e que é designada como sendo o ciclo do poder. Trata-se de "quatro histórias sobre o poder, as

[11] Sobre esta divisão em ciclos, ver, por exemplo, a entrevista do autor a Rodrigues da Silva. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 13/04/10994, pp. 16-19. In: ARNAUT, Ana Paula. **Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007: confissões do trapeiro**. Coimbra: Almedina, 2008, pp. 3305-323.

relações dentro do poder e, sobretudo, o poder visto pela direita reacionária"[12]. Os títulos que fazem parte desse ciclo são **O manual dos inquisidores** (1996), **O esplendor de Portugal** (1997), **Exortação aos crocodilos** (1999) e **Não entres tão depressa nessa noite escura** (2000). Depois dessa tetralogia, Lobo Antunes ainda completou o seu conjunto de obras com mais seis títulos: **Que farei quando tudo arde?** (2001); **Boa tarde às coisas aqui em baixo** (2003); **Eu hei-de amar uma pedra** (2004); **Ontem não te vi em Babilônia** (2006); **Meu nome é legião** (2007) e **O arquipélago da insônia** (2008). Estes títulos, contudo, não serão aqui abordados.

O presente estudo sobre Lobo Antunes termina justamente com uma leitura da obra que provocou o seu início. Desse modo, o terceiro capítulo da tese se completa com mais três seções. As três primeiras obras da tetralogia são abordadas na quinta seção do capítulo e a quarta é abordada na sexta. Há, ainda, uma sétima e última seção, em que procuramos demonstrar em que medida nossa leitura de Lobo Antunes responde a alguns pontos do debate teórico desenvolvido na primeira parte do trabalho. Esta última seção encerra a tese, mas não a conclui.

[12] Cf. Entrevista concedida a António Tavares Teles. Record, 8/12/1996. pp. 7-10. In: ARNAUT, Ana Paula. op.cit. p. 260.

PRIMEIRA PARTE
A modernidade e a narrativa sobre o romance

Capítulo 1

Mais uma pequena narrativa sobre o fim das grandes narrativas
A modernidade, o fim da modernidade e a condição pós-moderna

> *A modernidade não é um conceito, mas sim uma categoria narrativa.*
> *Nenhuma "teoria" da modernidade tem sentido hoje, se não for capaz de chegar a bons termos com a hipótese de uma ruptura pós-moderna com o moderno.*
>
> Fredric Jameson

> *Enquanto o homem e o ser forem pensados metafisicamente, platonicamente, em termos de estruturas estáveis que impõem ao pensamento e à existência a tarefa de "fundar-se", de estabelecer-se (com a lógica, com a ética) no domínio do não-evidente, refletindo-se em toda uma mitificação das estruturas fortes em qualquer campo da experiência, não será possível ao pensamento viver positivamente aquela verdadeira idade pós-metafísica que é a pós-modernidade. Não que nela tudo seja aceito como uma via de promoção do humano; mas a capacidade de escolher e discriminar entre as possibilidades que a condição pós-moderna nos coloca só se constrói com base numa análise dessa condição que a apreenda em suas características próprias, que a reconheça como campo de possibilidade e não a pense apenas como o inferno da negação do humano.*
>
> Gianni Vattimo

Assumir o caráter paradoxal desse estudo é condição primeira para não desistirmos antes mesmo de iniciá-lo. Isto porque o trabalho de entendimento das teorias que propõem a formulação de uma "condição pós-moderna" depende de uma compreensão prévia da construção de certas categorias que serão problematizadas pelo chamado pensamento pós-moderno. Nesse sentido, ao procurar apresentar uma perspectiva pós-moderna, nosso trabalho pode soar contraditório, ou até irônico, visto que, de certa maneira, mostra-se impelido a se basear em princípios que serão apresentados como dissolvidos pela "condição pós-moderna". Não surpreendente é, portanto, a sensação de desconforto quando nos vemos conduzidos a tratar, por exemplo, do final das grandes narrativas tendo que construir uma nossa "pequena narrativa". Ou ainda, racionalizar e sistematizar o fenômeno da chamada "crise da razão" que dará origem, como veremos em muitos pensadores, ao fim da modernidade. Não rara será a impressão de incoerência quando procurarmos apresentar a problemática da crise do "fundamento" e do "fim da metafísica", bem como as crises daí decorrentes tais como a da técnica, do progresso, da verdade, da unidade, da totalidade. O nosso estudo será cobrado quanto a um posicionamento frente aos problemas nele apresentados. Em outras palavras, o questionamento a ser feito será: o próprio modo como se organiza e estrutura o discurso que dá corpo ao trabalho não seria a prova viva do desmentido daquilo que procura demonstrar? Assim, ao buscarmos retraçar o problema do

fundamento, da verdade, da unidade, do absoluto, da razão, até a derrocada destes conceitos na chamada "condição pós-moderna", não estaríamos, ao mesmo tempo, reafirmando-os, visto que estaríamos sendo conduzidos à busca por uma verdade por meio de uma organização sistematizada do conhecimento, visando conferir uma organicidade coerente e coesa ao nosso trabalho e, portanto, uma unidade orientada pelos parâmetros da produção científico-metodológica, parâmetros estes que devem amparar um trabalho acadêmico, uma tese de doutorado, como a que aqui se pretende construir?

Talvez, contudo, esta aparente contradição inerente ao trabalho não seja propriamente um desmentido, mas antes a expressão da própria condição pós-moderna que procuraremos apresentar. Esse desmascarar de estratégias e discursos talvez nos indique o lugar de uma "tese" quando esta vê e é vista sob a ótica da "condição pós-moderna". O impasse acima exposto talvez queira demonstrar que uma "tese" deva, aqui, deixar de ser vista como expressão da demonstração da verdade no sentido de uma opinião que se tornou forte, demonstrável e verificável universalmente; mas, antes, como aquela que se constrói justamente pela sua fraqueza, que se legitima justamente porque desconfia de si mesma. É desse modo que este trabalho assume a condição pós-moderna, não no sentido de aceitar simplesmente uma crise da razão e abdicar da idéia de verdade, de unidade, de totalidade, etc. Mas sim de assumir tais princípios como horizonte de um caminho longo de "enfraquecimento do sujeito" da razão, tal como o descrito pelo filósofo italiano Gianni Vattimo[13], ao qual retornaremos no mais adiantado desta nossa "pequena narrativa". Na verdade, procuraremos demonstrar como a idéia de crise já está no bojo da própria idéia de "razão". Não acreditamos que esta crise seja específica de nossa contemporaneidade; ao contrário, acreditamos que a razão nasce como a percepção de uma crise. A diferença entre os tempos reside no modo como se apresenta tal crise, bem como nas respostas dadas a essa crise; o que não significa a solução da crise ou o seu desaparecimento. Nesse sentido, compartilhamos da idéia de Francis Wolf[14] quando, para pensar o problema da "crise da

[13] VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
[14] WOLF, Francis. Nascimento da razão, origem da crise. In: **A crise da razão**. (org. Adauto Novaes). São Paulo: Companhia das Letras, Brasília, DF: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996. pp. 67-83.

razão", remete-se à questão do seu nascimento. Pensando o período histórico convencionalmente conhecido como o da "passagem do mito à razão"[15], o período do séc. V a. C. na Grécia, Wolf se nega a simplesmente aceitar esse momento como sendo o do nascimento da razão, antes procura entendê-lo como o momento da crise de uma "razão" em função do surgimento de outras. Wolf se nega a aceitar a hipótese de delimitação do nascimento da razão já que considera ser este contíguo ao surgimento do homem; no entanto, em se considerando "possível efetivamente atribuir uma data de nascimento à razão, com a condição de fazer dela o determinante não do Homem mas dos sistemas de pensamento, então se verifica que, desde seu nascimento, a razão foi plural."[16] Nesse sentido, continua Wolf :

> uma interrogação sobre o Homem ou sobre a história dificilmente conseguirá datar a idade da razão - nome de uma faculdade mais ou menos misteriosa mas necessariamente una, indivisível e atemporal. No entanto, assim que interrogamos a constituição de modos de conhecimento ou a gênese de práticas discursivas, podemos certamente falar de ´nascimento da razão`, mas com a condição de ver na razão apenas o caráter do que é pensado ou realizado racionalmente. O substantivo razão é substituído pelo adjetivo ou pelo advérbio. Sendo assim, temos condições de perceber que não foi a razão que veio substituir de maneira inteiramente uniforme o mito, mas racionalidades diversas e conflituais. Tão logo se admite que os modos de pensamento não flutuam no céu das idéias mas estão encarnados em instituições sociais, determinados por práticas políticas e solidários de técnicas discursivas, então pode ficar claro que o pensamento racional se desenvolveu desde o início de modos antitéticos. Jamais houve uma nova ordem do saber - racional - substituindo a ordem antiga - mítica. O que ocorreu foi inclusive o contrário: a ordem antiga foi substituída por diversos sistemas igualmente racionais, mas rivais e antagonistas - e é talvez nisso que eles eram racionais! Dito de outro modo, o nascimento da razão foi ao mesmo tempo, e necessariamente, sua crise. O que nos obrigaria a romper com a idéia, ela própria mítica, de uma razão unificadora.[17]

Do mesmo modo como Wolf pensa que devamos buscar o nascimento da razão em sua crise, também deveremos buscar o entendimento do chamado "mundo moderno"

---

[15] Este período Wolf resume da seguinte maneira: “Designa-se assim o aparecimento de uma nova ordem do saber que organiza conjuntamente novos campos de conhecimento dos discursos verdadeiros, entre os quais se contam a demonstração matemática, que se formaliza com Tales por volta de 600 a. C. , a investigação física e cosmológica, que na mesma época se afasta do mito entre os físicos da Jônia, a investigação histórica, que rompe com a lenda e adquire um caráter sistemático com Heródoto. É também a época em que se elabora um sistema de direito civil e penal que nada mais deve aos valores religiosos, como a pureza, ou às práticas rituais, como o ordálio, e em que se constitui igualmente uma nova economia da prova judiciária, fundada na argumentação e na investigação dos fatos. Para o coroamento de tudo, nascem, como sabemos, os primeiros grandes sistemas filosóficos.” Ibid., p. 68.

[16] Ibid., p. 69.

[17] Idem Ibidem.

juntamente a sua crise. De antemão, podemos considerar que a "modernidade" nasce já em crise; ou melhor, o próprio conceito de "modernidade" pode ser entendido como problemático. Talvez, o que esteja no bojo da discussão sobre a diferenciação entre o "moderno" e o "pós-moderno" estivesse dado já no momento mesmo da discussão sobre a diferenciação entre o mundo "moderno" e o "medieval", ou até o mundo "antigo".

Em certo sentido, se considerarmos o próprio termo "modo" que dá origem à palavra "moderno" e seus derivados, veremos que significa, a princípio, enquanto advérbio latino[18], o "agora", o "neste instante", o "momento"; assim, falar em modernidade seria uma forma de ser referir a um contínuo "agora" que é intrinsecamente o "novo", diferente do passado. Assim, de acordo com essa relativização do termo, poderíamos dizer que qualquer época histórica teve a sua modernidade se considerarmos esta como uma consciência da novidade de um presente, de um agora, em relação a um passado. Poderíamos dizer que, em geral, as várias modernidades seriam marcadas pelas idéias de que o "tempo do agora" seria o tempo do "novo", "do progresso", "do melhor". Em termos gerais, estes seriam os traços comuns de qualquer modernidade, em qualquer tempo.[19] Já nos primeiros séculos do cristianismo se fazia a oposição entre *antiqui* e *moderni*; sendo que o primeiro termo adjetivaria o povo cristão que vivera antes de Cristo, ao passo que o segundo seria usado para distinguir o povo contemporâneo e posterior a Cristo. No período medieval esta distinção entre antigo e moderno também pode ser vista, por exemplo, no campo da filosofia no século XIV, com Guilherme de Ockham, o defensor da chamada *via moderna* na lógica e na metafísica. Contudo, apesar dessa recorrência do uso do termo "moderno", este será apenas encarado como um problema de ordem conceitual no final do século XVII com a conhecida querela entre antigos e modernos[20] no que se refere aos problemas

---

[18] JÚNIOR, José Cretella & CINTRA, Geraldo de Ulhôa. **Dicionário latino-português**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1953. Cf. verbete MODO p. 747.

[19] Uma importante referência sobre a discussão a respeito das várias acepções do termo "modernidade" é a obra de Fredric Jameson (datada de 2002), a qual será trabalhada com mais cuidado ao final desse capítulo, em que propõe não propriamente uma análise do conceito de modernidade, mas sim "uma análise formal dos usos da palavra ´modernidade`, que explicitamente rejeitam qualquer pressuposto de que haja um correto uso da palavra, ainda a ser descoberto, conceitualizado e proposto." p. 22-23. A referência é a seguinte: **JAMESON**, Fredric. **Modernidade singular. Ensaio sobre a ontologia do presente**. Tradução Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

[20] "Esta disputa entre antigos e modernos opôs escritores como Boileau, que defendiam o classicismo greco-romano, e os auto-denominados modernos como Fontenelle (Bernard le Bovier de). Este foi o autor da obra

literários. Veremos adiante, com Vattimo e com Jameson, por exemplo, que pensar o "pós-moderno" depende de um deslocamento, de uma saída dessa discussão que está na base da conceituação do "moderno".

Nossa "pequena narrativa", que deverá nos conduzir à construção de um quadro do que seria a chamada "condição pós-moderna", deve ter seu início, portanto, no ponto em que o chamado "fim da modernidade" delimitou como sendo o início da modernidade.[21] É nesse sentido que acreditamos que o chamado início do mundo moderno se torna mais claro quando visto sob a perspectiva de seu fim. Este fim deve ser considerado como sendo aquele mais precisamente identificado por Vattimo como o da "morte de deus" proclamada por Nietzsche; tal morte deve ser lida como a morte do "fundamento" metafísico e, mais genericamente, da própria metafísica com todos os seus princípios.

Se o fim da modernidade encontra-se na "morte de deus" enquanto sinônimo de "morte da metafísica"; em contrapartida, tal metafísica pode ser vista nascendo, já com as características que terá no momento de sua morte, desde o pensamento de Descartes. No entanto, devemos atentar para o fato de que esta metafísica é construída por Descartes em face já de uma crise, como resposta a uma certa ameaça contra a possibilidade de fundamentar o conhecimento. Com Descartes nos encontramos no centro de uma crise da "razão", em que esta se vê ameaçada por si própria a ponto de se ver impedida de conhecer. A esta crise, Descartes oferece o *cogito* como o fundamento de sua filosofia primeira.

Com Nietzsche, podemos dizer que há uma ruptura em relação ao caminho trilhado pelos principais pensadores propositores do que se pode chamar de “projeto filosófico da

---

intitulada *Digression sur les anciens et les moderns* (1688) que pretendia trazer para o âmbito das artes e, em específico da literatura, a questão dada como pacífica no meio científico de então, a de que a ciência caminha em progresso. Assim, desde essa obra até, por exemplo, a *Battle of the Books* de Jonathan Swift, as duas questões que se colocavam para os modernos eram: haverá, na literatura, progresso tal como na ciência?; se sim, este progresso seria dado de maneira contínua desde a Antiguidade ou em forma de ciclos de alternância? Os modernos, neste contexto literário do século XVII, são aqueles que defendem a idéia de progresso nas artes e enfatizam a superioridade do ´novo` na medida em que rejeitam a autoridade da tradição." Cf. BROOKS, Cleanth & WIMSATT, William K. **Crítica literária. Breve história**. Tradução de Ivete Centeno e Armando de Morais; prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

[21] Devemos salientar que, para a construção dessa nossa "pequena narrativa", procuramos percorrer o roteiro de leitura sugerido por Lawrence Cahoone em seu compêndio dos textos basilares sobre a modernidade e a pós-modernidade, cuja referência é a seguinte: CAHOONE, Lawrence. **From modernism to postmodernism: an anthology**. Massachusetts – USA: Blackwell Publishers, 2000. Cabe anotar, contudo, que os textos sugeridos por Cahoone foram trabalhados, na maioria das vezes, quando possível, a partir de traduções brasileiras e/ou portuguesas, as quais seguem sempre indicadas em nota e na bibliografia final.

modernidade", caminho este iniciado desde Descartes e que poderíamos identificar a um projeto único de emancipação do homem pela autonomia do pensamento e pela "razão"; dentro do qual podem ser inseridos, por exemplo, o racionalismo kantiano, o idealismo hegeliano e até o materialismo histórico de Marx. No entanto, essa autonomia do homem é denunciada por Nietzsche como uma farsa, como uma ilusão; Nietzsche anuncia a morte do deus da tradição judaico-cristã, mas também enterra juntamente com este o deus da "razão" iluminista, a qual julgara já ter matado anteriormente aquele deus. Nietzsche, por sua vez, identifica estes dois deuses a um mesmo movimento de decadência do "homem", o homem fraco, ressentido, que, em vez de ter a coragem de assumir a "força ativa" da "vontade de potência" preferiu a "força reativa", que garantia a ele a ilusão da "verdade", da "totalidade", da "unidade", do deus.

A partir de Nietzsche, o "projeto do mundo moderno" perde a sua ingenuidade e o homem vê-se obrigado a pensar-se num mundo sem deus. Seja o deus mítico, próprio ainda do chamado período pré-filosófico grego, seja o deus da tradição judaico-cristã, seja o deus da razão metafísica proposta a partir de Descartes. Nesse sentido, Nietzsche constitui-se como um ponto de partida para essa "nossa pequena narrativa".

A modernidade encontra o seu fim no momento em que a "razão" passa a pairar solitária, sem a "metafísica" que a legitime *a priori* e que lhe imponha um limite que é ao mesmo tempo o seu objetivo, a promoção do humanismo. O fim da modernidade, contudo, não aponta para uma destruição da "razão", apesar da crítica demolidora de Nietzsche, mas para o paradoxo ao qual aponta o momento paroxístico da "razão", que é o fato de a "razão" não poder mais ser legitimada em termos metafísicos. Assim, tanto a "ciência" quanto a "técnica" passam a carecer do sentido e do limite antes conferidos pela metafísica. O problema ao qual a filosofia moderna tinha se debruçado desde Descartes, o da legitimação, parece tornar-se diluído. O homem vê-se, agora, diante da "razão" incapaz de um sentido totalizante. A "ciência" e a "técnica" passam a guiar-se pela lógica da superação, mas são incapazes de gerarem sentido à vida. Assim, o homem vê-se jogado a uma posição ambígua: contingente ao projeto da modernidade, não encontra mais nesse projeto as possibilidades de resolução para os problemas que esta mesma modernidade lhe apresenta.

Com Nietzsche o "projeto da modernidade" chega ao fim no sentido de que a possibilidade de fundamentação do conhecimento em bases subjetivas vê-se apagada e a força dos grandes sistemas, tais como o kantiano e o hegeliano, passa a ser relativizada. Diante do enfraquecimento da tradição metafísica, a linguagem passa a ser o principal ponto de investigação dos pensadores contemporâneos.

De certo modo, a contemporaneidade passa a considerar aquilo que Nietzsche havia já denunciado, principalmente em **Sobre a verdade e a mentira num sentido extra-moral**, como sendo os "jogos de linguagem" dos filósofos, mais precisamente quando denuncia a arbitrariedade da "verdade" dos conceitos dos filósofos chamando a atenção justamente para o problema da referencialidade da linguagem e para a "diferença" entre a "palavra" e a verdade do "mundo objetivo". Quando chama a atenção para as "metáforas" construídas pelos filósofos, Nietzsche está, de certo modo, adiantando a percepção formulada mais tardiamente pela lingüística sobre a "arbitrariedade" dos signos, bem como sobre a idéia da língua baseada no jogo solidário da "diferença". O que Nietzsche denunciara como sendo um problema para o estabelecimento da verdade para o pensamento metafísico transforma-se, para o pensamento contemporâneo, no ponto de partida para a reflexão filosófica.

Quando Nietzsche chama a atenção para o caráter “fabular” das elaborações filosóficas de compreensão do real, de certo modo está adiantando o problema central da contemporaneidade que é o da possibilidade de o pensamento ter acesso ao real quando este real pode ser entendido como a própria elaboração do pensamento. Na contemporaneidade, a racionalidade passa a desconfiar de si própria enquanto possibilidade de servir de acesso ao real. Em outros termos, o "eu" cognoscente, ou o "sujeito" do "objeto" do conhecimento, vê-se enfraquecido. O que antes era o ponto de partida do projeto filosófico da modernidade, o "sujeito do conhecimento", torna-se o problema do pensamento contemporâneo, o entrave para a continuidade desse mesmo projeto. O pensamento contemporâneo passa a dirigir seu olhar para a evidência que não está no "sujeito" do conhecimento nem no "objeto" do conhecimento, mas que permitiu, ao longo da história da filosofia, a formulação da problemática entre o "sujeito" e o "objeto", bem como os questionamentos sobre as possibilidades do conhecimento.

Em outras palavras, a filosofia passa a olhar para a linguagem como possibilidade de saída para o problema do conhecimento. O pensamento contemporâneo passa a levar mais a sério o alerta dado por Nietzsche a respeito da prevalência dos "jogos de linguagens". Estes deixarão, ao longo do século vinte, de ser encarados como dificuldades que devem ser superadas pelo pensamento e passarão a ser vistos como alternativa para se pensar a relação "sujeito-objeto". A análise dos processos de construção dos significados e de simbolização mostra-se como um novo caminho de fundamentação do conhecimento. A linguagem torna-se o ponto de partida comum do pensamento contemporâneo.

Se a linguagem apresenta-se à contemporaneidade como saída para o pensamento filosófico, por um outro lado, certas questões que se apresentavam ao projeto filosófico da modernidade ainda permanecem na contemporaneidade, tal como a questão sobre o sentido da ciência e o papel da filosofia diante desta.

É justamente no âmbito de uma discussão sobre a relação entre ciência e filosofia que surgirá a discussão acerca do conceito de "pós-modernidade". Quem propõe essa discussão utilizando-se desta denominação é justamente um teórico vinculado ao mesmo contexto dos pensadores chamados genericamente de pós-estruturalistas, tais como Derrida, Foucault, Lacan e Althusser. O nome em questão é o de Jean Francois-Lyotard (1924-1998), filósofo francês que fora participante do grupo *Socialisme ou barbarie*. Seu pensamento ficou marcado por inserir em sua crítica ao capitalismo contemporâneo as questões pertinentes ao problema da "vontade" e do "desejo" advindas de Nietzsche e de Freud, essa é a direção das formulações teóricas que propõe em vários de seus trabalhos, principalmente em sua obra de 1974 intitulada **Economie libidinale** (*Economia Libidinal*)[22].

Na esteira da discussão sobre o papel da filosofia frente a ciência e recuperando o debate sobre a possibilidade da legitimação da ciência, problema este que praticamente nasce com Descartes e marca o projeto filosófico da modernidade, Lyotard recoloca em discussão questões que haviam sido abordadas já por outros teóricos do século vinte, tais

[22] LYOTARD, Jean-Francois. **Economie libidinale**. France: Minuit, 1974.

como Edmund Husserl em **A crise das ciências européias e a filosofia transcendental** e Thomas Kuhn em **A estrutura das revoluções científicas**.[23]

Em sua **A condição pós-moderna** (1979)[24], texto produzido a pedido do *Conseil des Universités* do governo de Quebec em forma de um "relatório sobre o conhecimento", Lyotard toma como objeto de investigação o "saber" nas sociedades que considera "mais desenvolvidas", as quais chama de "pós-modernas", oriundas das grandes transformações por que passaram desde o final do século XIX. Lyotard analisa tais transformações para compreender as mutações na forma de legitimação do "saber". A hipótese do texto de Lyotard é o de que o "saber" se modifica ao mesmo tempo em que as sociedades mudam e entram no que se conhece como sendo a era pós-industrial[25] e que Lyotard reconhece como sendo a sociedade de "informação".

Lyotard faz uma diferenciação entre o "saber" moderno e o "saber" da condição "pós-moderna". Para Lyotard, o primeiro se caracteriza pelo fato de a ciência ser inseparável das "narrativas legitimadoras", tais como aquelas que se perfilaram na esteira

---

[23] Husserl, na obra que ficou conhecida pela rubrica *Krisis*, chama a atenção para o fato de a ciência ter afastado o homem do que denomina de mundo-da-vida (*Lebenswelt*) em nome de um objetivismo cientificista baseado em idealidades matemáticas que tornaram a razão instrumental esvaziada de sentido. Thomas Kuhn, por sua vez, ao traçar um panorama das "revoluções científicas", chama a atenção para o fato de a ciência fundar-se em paradigmas que se esforçam por se perpetuar. A ciência só progride, no entanto, quando tais paradigmas são derrubados e substituídos por outros. Kuhn entende que a ciência progride pelo princípio da sedimentação e do acúmulo de teorias destinadas a reforçar as bases do paradigma aceito em determinado momento histórico. Segundo Kuhn, a idéia de que a ciência procede por acumulação das descobertas e do conhecimento adquirido não deve ser aceita com parcimônia, pois que o estabelecimento dos paradigmas científicos depende de uma espécie de acordo entre os discursos científicos. As traduções brasileiras encontradas por nós destes textos estão sob as seguintes referências: HUSSEL, Edmund. **A crise da humanidade européia e a filosofia.** Tradução Urbano Zilles. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. Tradução Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 1996.

[24]LYOTARD, Jean-Francois. **A condição pós-moderna**. Tradução Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

[25] Aqui a referência óbvia é à obra **O advento da sociedade pós-industrial**, de Daniel Bell. (1919). Bell marcou a sociologia por buscar dar linhas mais claras ao termo "pós-industrial". Bell atenta para a mudança da economia do pós-guerra e, juntamente com ela, suas estruturas sociais, sua cultura e sua política. Bell aponta para uma ruptura histórica, para a passagem da sociedade industrial para a pós- industrial. A primeira seria caracterizada pela produção de bens materiais e baseada na energia, na organização hierárquica da empresa e na força de trabalho ainda não especializada ou qualificada; já a segunda seria baseada na produção de serviços e o seu maior bem, ou produto, seria a informação. Essa formulação de Bell serviu de base para muitos outros pensadores, incluindo Lyotard. Na introdução de seu livro em questão, Bell explica que em uma sociedade pós-industrial o conhecimento se coloca como bem material e como o mais importante meio de produção e de troca. **BELL**, Daniel. **O advento da sociedade pós-industrial: uma tentativa de previsão social.** Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

do "projeto filosófico da modernidade": o iluminismo, a "fenomenologia do espírito" de Hegel e até mesmo o marxismo. A "ciência" moderna estaria presa a uma *episteme*, para usar o termo de Foucault, baseada nas "grandes narrativas" totalizantes compromissadas, em termos gerais, com o projeto emancipatório do homem. Já o saber "pós-moderno" caracteriza-se, segundo Lyotard, pela impossibilidade de a ciência encontrar sua legitimação nas grandes narrativas, visto que estas já não se efetivam mais na condição pós-moderna, pois foram substituídas por uma multiplicidade de narrativas. A nova forma de legitimação da ciência passa a ser baseada na pragmática do próprio discurso científico. Esta pragmática, por sua vez, não objetiva mais o consenso, mas o dissenso, a invenção, o contra-exemplo. O discurso científico pós-moderno passa a se legitimar pela possibilidade de criar a diferença em relação ao que num outro momento era dado como "saber" científico. Assim, o enunciado científico passa a ser aceito como legítimo pela comunidade científica quando é argumentável e verificável no sentido de demarcar uma diferença em relação ao que já era conhecido e dar origem a novos paradigmas. Desse modo, se a ciência moderna se legitimava por fazer parte das grandes sínteses homogeneizadoras das "grandes narrativas" políticas e filosóficas, também chamadas "metanarrativas", a ciência pós-moderna se legitima pelo heterogêneo e pela diferença. Ao reconhecer a afirmação do heterogêneo, da diferença e das multiplicidades de narrativas, que minam as grandes, é que Lyotard é visto como mais um dos herdeiros de Heidegger e de Nietzsche, tal como Derrida, Foucault, Deleuze e Althusser foram cada um a seu modo.[26]

[26] Sobre a crítica da ciência realizada por tais pensadores freqüentemente rotulados de pós-modernos e sobre a apropriação dos conceitos das ciências naturais por parte das ciências humanas é imprescindível a citação da polêmica instaurada por Alan Sokal. Em 1996, o físico americano fez uma armadilha para os pensadores ditos pós-modernos da revista *Social Text* enviando um artigo falacioso que acabou sendo aceito e publicado num número da revista que fora montado com artigos que defendiam a vertente de pensamento dos intelectuais que se alinhavam a ela e que vinham sendo alvo de constantes críticas. Com isso, Sokal pretendia provar que obras como as de Deleuze, Guattari, Kristeva e Baudrillard eram displicentes em relação ao uso dos conceitos científicos, apesar de serem escritas em linguagem supostamente acadêmica e técnica. O artigo, com título "Atravessando as fronteiras: em direção a uma hermenêutica transformativa de gravidade quântica", viria a ser desmentido posteriormente por Sokal e a polêmica viria a ser desenvolvida em livro redigido em parceria com o também físico Jean Bricmont. Neste livro, intitulado **Impostures intelectuelles** (Paris, Éditions Odile Jacob, 1997), Sokal e Bricmont criticam a apropriação dos conceitos da física e da matemática realizada por pensadores como Jacques Lacan, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Bruno Latour, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Paul Virilio, dentre outros. Além de capítulos específicos sobre cada autor, há, também, a reprodução, ao final, do artigo inicial, causador de toda a polêmica. No Brasil, a referência a tal texto é a seguinte: SOKAL, Alan. & BRICMONT, Jean. **Imposturas intelectuais**. Tradução: Max Altman.

Apoiado na noção de "diferença", Lyotard identifica na forma de legitimação da ciência pós-moderna não uma "lógica", mas uma "paralogia". Com a perda do caráter de legitimação das grandes narrativas, os próprios paradigmas da ciência entram em colapso na medida em que esta descobre os limites dos seus pressupostos, encerrando-se em paradoxos e em questões irrespondíveis. Lyotard entende por "paralogia" o processo de legitimação da ciência a partir dos "jogos de linguagem". Estes jogos constitutivos das diversas áreas da ciência seriam, então, incomunicáveis entre si, além de nunca precisarem recorrer a princípios de justiça e de autoridade externos a eles. Ao contrário do princípio moderno, a ciência da condição pós-moderna não seria mais pautada pelo princípio da busca pela "verdade", mas pelo princípio da "performatividade"[27]. Por este princípio a pesquisa científica passa a ser validada pelo caráter funcional, pela possibilidade de garantir a manutenção de um saber que é constituído pelo próprio poder; poder este que, por sua vez, é constitutivo do próprio princípio de dominação de uma sociedade capitalista avançada identificada por Lyotard como sociedade de "informação". Assim, segundo essa perspectiva, a sociedade pós-moderna vê-se composta difusamente por uma multiplicidade de "jogos de linguagem" diferentes e incompatíveis, dotados de princípios intransferíveis de auto-legitimação.

Rio de Janeiro: Editora Record, 1999. Inúmeras polêmicas surgiram depois da publicação deste livro, uma boa crítica sobre a obra de Sokal e Bricmont pode ser lida no artigo do professor da Universidade Federal do Espírito Santo, Maurício Abdalla Guerrieri, cuja referência é a seguinte: GUERRIERI, Maurício Abdalla. "Alan Sokal: demolidor de barracas... inclusive a própria". *Episteme*. Porto Alegre, no. 12, jan/jun 2001. pp. 113-138.

[27] Cf. LYOTARD, Jean-Francois. op. cit. p. 77.

1.1. Pós-moderno? Sob qual condição?

Incontáveis e diversos são os desdobramentos da discussão acerca da pós-modernidade colocada em pauta por Jean-Francois Lyotard já no caminhar para o final do século vinte. Tarefa quase impossível seria a de catalogar todos os manuais, introduções ou ensaios críticos sobre o conceito de pós-modernidade. Em termos estratégicos, para reduzirmos bastante tal debate, recorreremos a uma simplificação esquemática das questões cruciais que delineiam a discussão nos estudos mais divulgados, ou conhecidos, a que tivemos acesso. Surgido no interior já do pensamento crítico de esquerda de Lyotard como uma forma de reavaliação do capitalismo no mundo contemporâneo, bem como uma forma de crítica ao marxismo enquanto via de solução para os problemas desse mundo; o debate sobre a pós-modernidade tornou-se indissociável da discussão sobre a própria herança marxista. Em termos gerais, essa discussão procura investigar a delimitação do conceito de pós-modernidade a partir ainda dos princípios marxistas da definição dos aspectos estruturais, no que concerne às modificações das condições materiais de vida (aspectos econômicos, políticos, tecnológicos), e dos aspectos ditos supra-estruturais, ideológicos e culturais (entram aí, em geral, as discussões sobre a mídia e as artes). Sob o prisma dessa discussão, a pergunta que se coloca tácita ou declaradamente advém de uma possível provocação que a leitura de Lyotard pode apresentar: o projeto marxista teria já fracassado? Não teríamos mais esperanças diante da realidade absoluta do capitalismo? Aceitar a existência da condição pós-moderna seria já, portanto, resignar-se ao fim do projeto marxista e à ditadura capitalista? Ou reconhecer a "condição pós-moderna" seria condição necessária para escaparmos dessa realidade absoluta que se mostra sorrateiramente pela fragmentação e na dissolução. Em última instância, a questão que se coloca é a de se saber se aceitar a existência de uma condição pós-moderna significa resignação ou o reconhecimento de um novo ponto de partida para novas estratégias de mudança. A pergunta que antecede a todas estas, no entanto, é a mais óbvia e está na base de toda discussão derivada sobre a formulação do termo "pós-moderno": devemos aceitar que estamos realmente numa idade que possamos chamar de pós-moderna? Esta questão está na base de todos os estudos sobre o "pós-moderno" e, em geral, redunda numa outra discussão que é a de se saber não apenas se o marxismo exauriu-se, mas se este se exauriu juntamente

com o "projeto filosófico da modernidade". Portanto, a questão que se coloca, de saída, é se a modernidade teve ou não um fim e se o seu projeto está ou não acabado. Passa por essa questão o cerne da discussão proposta por Lyotard sobre a impossibilidade da fundamentação das ciências e sobre o fim das "metanarrativas". Enfim, em outros termos, poderíamos considerar que Lyotard, ao proclamar o fim das "grandes narrativas" na contemporaneidade, está reatualizando o "fim da modernidade" outrora proclamado por Nietzsche e completado por Heidegger no que se refere à "destruição" da "tradição metafísica" da filosofia ocidental.

Conforme salientamos anteriormente, impossível se faz um inventário completo de todas as teorizações sobre a "pós-modernidade"; no entanto, a partir do esquema simplificado que acima apresentamos, seria possível traçar duas linhas de encaminhamento do debate; apesar, é bom que se saliente, do traçado de tais linhas indicar mais um cunho estratégico de abordagem do tema do que uma divisão estanque, visto que tais linhas são, obviamente, inter-comunicantes.

Uma primeira linha seria aquela mais ligada à investigação histórica e sociológica que estaria interessada, principalmente, em identificar e/ou promover uma resposta marxista nova à "pós-modernidade", seja aceitando-a ou negando-a. No âmbito desta linha interpretativa, delineia-se também a tarefa de defesa da história, da consciência histórica, diante de uma possível dissolução da noção de história que a "pós-modernidade" poderia apresentar. Pertinente a essa primeira linha poderíamos considerar as investigações e críticas sobre a cultura pós-moderna. Já uma segunda linha distancia-se do mérito da questão do marxismo exclusivamente, bem como se desprende de uma análise aplicada das questões sociais e culturais específicas. Essa segunda linha aborda a "pós-modernidade" a partir da discussão que remete ao problema do "projeto filosófico da modernidade"; em geral inserem o debate no plano da crítica da metafísica e encaram os temas pertinentes ao marxismo e seus decorrentes como estando já inseridos no âmbito dessa problemática maior que seria a do projeto filosófico. Alinhadas aqui, estariam, por exemplo, a obra de Richard Rorty, de um lado, e a de Jürgen Habermas de outro. Rorty, principalmente em sua

mais conhecida obra **A filosofia e o espelho da natureza** [28] (1979), pretende dar prosseguimento à crítica da tradição metafísica proposta por Nietzsche e Heidegger questionando a concepção imposta pela filosofia da consciência, iniciada com Descartes, de que a mente seria capaz de representar a realidade no *cogito*. Rorty desacredita dos princípios norteadores do projeto "filosófico da modernidade" e propõe que a filosofia deva abandonar a pretensão de fundamentar o conhecimento e de legitimar as práticas humanas. Já Habermas, por seu turno, enxerga a condição "pós-moderna" não como um fracasso do "projeto filosófico da modernidade", mas como uma espécie de sintoma do fato de ainda não ter sido completado. Esta resposta de Habermas, considerado um frankfurtiano da segunda geração, à provocação pós-moderna se dá, primeiramente, no famoso texto "Modernidade: um projeto inacabado" (1980) e, posteriormente, de uma maneira mais programática em **O discurso filosófico da modernidade** (1985)[29], obra em que apresenta uma saída para a continuidade do "projeto filosófico da modernidade": o que estabelece como sendo uma "razão comunicativa", em oposição à "razão centrada no sujeito". No Brasil, clara é a influência de Habermas sobre o pensamento de Sérgio Paulo Rouanet em seus textos sobre a "pós-modernidade", principalmente no ensaio intitulado "A verdade e a ilusão do pós-modernismo"[30], em que retoma a idéia do inacabamento do "projeto filosófico da modernidade" e recusa a formulação do "pós-moderno" em nome de um resgate do projeto iluminista, resgate este a que prefere dar o nome de "neomoderno". Ainda no que se refere a essa segunda linha de discussão sobre a "pós-modernidade", um outro nome pode ser citado, o de Gianni Vatttimo. Diferentemente de Habermas, Vattimo assume a impossibilidade de continuidade do "projeto filosófico da modernidade" em **O fim da modernidade** (1985)[31]. Apesar de partir, tal como Rorty, da crítica à metafísica operada por Nietzsche e Heidegger, Vattimo distancia-se do pensamento do filósofo

[28] RORTY, Richard. **A filosofia e o espelho da natureza**. Tradução de Antonio Transito. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1995.
[29] HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Luiz Sérgio Repa; Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
[30] ROUANET, Sérgio Paulo. A verdade e a ilusão do pós-modernismo. In: **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Além deste texto, vale destacar as seguintes referências: ROUANET, Sérgio Paulo. **Modernidade e pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro,1986. ROUANET, Sérgio Paulo. **Mal-estar na modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
[31] VATTIMO, Gianni. **O Fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

americano também, visto que irá apresentar uma outra via de saída para o pensamento pós-moderno, uma via não propriamente pela negação dos princípios da modernidade em nome de uma adesão a um pragmatismo, mas pela suplantação de tais princípios, principalmente pela formulação, construída ao longo de suas obras, sobre o "enfraquecimento do sujeito" e sobre o "pensamento débil". Em obras mais recentes, Vattimo apresentará, inclusive, uma saída que passa por uma nova reflexão sobre a religiosidade.[32] Voltaremos a Vattimo e a essas questões mais a frente; tratemos, agora, de apresentar a primeira linha a que nos referimos acima.

No que se refere à primeira linha, a voz marxista que se apresentou ao debate sobre o "pós-moderno" depois de Lyotard e que poderíamos entender como sendo o carro chefe dessa linha interpretativa seria a do crítico literário norte-americano Frederic Jameson (1934)[33]. Este pensador delineia sua compreensão sobre a "condição pós-moderna" primeiramente num estudo intitulado **Postmodernism and consumer society** (*Pós-modernismo e sociedade de consumo*)[34], que foi posteriormente ampliado e que veio a se constituir no seu conhecido ensaio intitulado **Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio**[35], datado de 1984. Neste estudo, que pretendemos abordar com maior cuidado mais a frente, Jameson demonstra ser inevitável a aceitação de que nos encontramos numa época pós-moderna, no entanto, não aceita que esta representaria propriamente uma ruptura com os moldes do mundo moderno organizado sob as bases do capitalismo. Ao contrário, o teórico identifica a condição "pós-moderna" a um estágio avançado, mais desenvolvido do capitalismo. Para a formulação de sua teorização, parte de uma sua interpretação da obra **O capitalismo tardio** de Ernest Mandel (1923-1995)[36].

---

[32] Sobre esta vertente da produção do intelectual italiano, vale destacar, aqui, duas referências: VATTIMO, Gianni. **Acreditar em acreditar**. Lisboa: Relógio d`Água, 1998. VATTIMO, Gianni. **Depois da cristandade: por um cristianismo não religioso**. Tradução Cynthia Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004.

[33] Uma boa e sucinta apresentação do percurso intelectual de Fredric Jameson é feita por Ana Lúcia Almeida Gazzola na introdução à edição brasileira de uma coletânea de ensaios do autor, cuja referência é a seguinte: JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004. pp.7-29.

[34] JAMESON, Fredric. Pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, Ann. **O mal-estar no pós-modernismo. (Teorias e práticas)**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

[35] JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2002.

[36] MANDEL, Ernest. **O Capitalismo tardio**. (Os Economistas). Tradução Carlos Eduardo Silveira Matos; Regis de Castro Andrade; Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

Mandel considera haver três fases, ou espécies de capitalismo: o de mercado; o imperialista e o multinacional. Este último, apesar de escapar aos limites teóricos do marxismo clássico, não significa, contudo, um desvio em relação à definição do capitalismo no modelo marxista original, corresponderia, segundo Mandel, ao capitalismo em sua forma pura, visto que surgido diante da extinção das formas pré-capitalistas que resistiam ao capital na época em que Marx teorizara. Alinhadas a estas três fases do capitalismo, Mandel identifica três fases de desenvolvimento tecnológico: a dos motores a vapor que impulsionaram a primeira revolução industrial; a dos motores elétricos e de combustão que propugnaram a chamada segunda revolução industrial; e a dos motores eletrônicos e nucleares, surgidos a partir da década de quarenta no século vinte. Poderíamos entender como uma continuidade desta terceira fase a era da informação digital, que marca principalmente o final do século vinte e começo do vinte e um.

Ao apresentar essa divisão do capitalismo em três fases, Mandel distancia-se da idéia de um corte ou ruptura em relação ao sistema capitalista que a tese de Daniel Bell sobre a sociedade pós-industrial, de certo modo, sugere. Esta terceira fase do capitalismo não seria, pois, uma ruptura em relação aos princípios do capitalismo, mas o capitalismo em sua fase tardia. Jameson, por seu turno, estende a relação feita por Mandel entre o terceiro estágio do capital e o terceiro estágio das máquinas a uma interpretação da cultura. Considera, pois, que se o realismo nas artes correspondeu ao primeiro estágio do capital e o "modernismo" ao segundo; então o terceiro deve corresponder ao que entende por cultura "pós-moderna" ou "pós-modernismo". A principal questão abordada por Jameson, que difere das outras críticas marxistas ao capitalismo, é o reconhecimento da supremacia do aspecto cultural nesta terceira fase do capitalismo. Nele, a "superestrutura", a cultura, passa a ser condicionante, já que a fase do "capitalismo tardio" corresponde à era da informação. Agora, a "infraestrutura" passa a ser contingenciada pela "superestrutura", pela cultura. Na sociedade de informação da era do capitalismo tardio a única "natureza" existente é a "cultura". Jameson não vê com bons olhos a entrada na "pós-modernidade", no entanto, não pretende negá-la a partir de fora. Sugere que a única saída é aceitá-la para que, podendo compreendê-la, seja possível construir uma crítica que brote de seu interior, que saiba se utilizar dos princípios constitutivos da própria "pós-modernidade". Jameson aposta na

tarefa da "historicização" como possibilidade crítica do mundo "pós-moderno" já que a principal característica que identifica na análise da "cultura pós-moderna" é justamente a perda da consciência histórica.

Vários autores retomarão o debate iniciado por Jameson sobre a identificação da "pós-modernidade" ao "capitalismo tardio". Alguns teóricos privilegiarão a discussão sobre os problemas relativos às caracterizações das fases do capitalismo pautadas nos aspectos infraestruturais, e preocupar-se-ão com as bases materiais, datáveis, das condições que proporcionaram o que pode ser identificado como sendo "pós-moderno". Tais teóricos circunscrevem-se nas zonas de investigação da economia, da sociologia e da história, mais do que propriamente ao campo da crítica cultural e em geral retomam a discussão a partir de Bell e Mandel. Como exemplo dessa linha de continuadores do debate sobre o pós-moderno, podemos citar David Harvey, com a sua **A Condição pós-moderna**[37], e Krishan Kumar, com o seu mais recente **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna** (1995)[38]. Ao lado desses autores poderíamos alinhar Barry Smart, com a sua **A Pós-modernidade** (1993)[39], em que pretende, como mesmo esclarece, investigar o sentido relacional da pós-modernidade com a modernidade e a sua possível contribuição para o entendimento da sociologia contemporânea e para as análises da vida social, em especial no que se refere ao aspecto religioso e político.

No que se refere ao debate sobre a possibilidade de recuperação e reestruturação de uma crítica marxista frente ao "pós-moderno", indispensável se faz a citação do enérgico repúdio à "pós-modernidade" apresentado por Alex Callinicos em seu **Against Postmodernism** (1989)[40], e da crítica sempre irônica de Terry Eagleton em **As ilusões do**

---

[37] HARVEY, David. **Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Tradução Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

[38] KUMAR, Krishan. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo.** Tradução Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

[39] SMART, Barry. **A pós-modernidade**. Tradução Ana Paula Curado. Portugal: Publicações Europa América, 1993.

[40] CALLINICOS, Alex. **Against postmodernism. A marxist critique**. New York: S. Martin`s Press, 1980. Utilizamo-nos, aqui, também da edição espanhola: CALLINICOS, Alex. **Contra o postmodernismo. Unha crítica marxista**. Tradução Estrella e Antonia Toto Fontaina. Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 1995.

pós-modernismo (1996)[41], obra em que procura esclarecer a distinção entre os termos "pós-modernidade" e "pós-modernismo", sendo este segundo termo restrito ao campo das manifestações culturais e artísticas. Ainda no que se refere à crítica marxista ao pós-modernismo, em especial ao papel da história no contexto pós-moderno, importante se faz ressaltar aqui o volume organizado por Wood e Foster, intitulado **Em defesa da história- Marxismo e pós-modernismo** (1997)[42], bem como o papel de Perry Anderson, não apenas pela organização do volume intitulado **O Fim da história - de Hegel a Fukuyama** (1992)[43], sobre o tema combatido pela coletânea de ensaios organizados por Wood e Foster, mas principalmente por sua didática interpretação do "pós-moderno" em **As Origens da pós-modernidade** (1999)[44], texto a ser abordado com mais vagar adiante.

Como já dissemos anteriormente, os ensaios interpretativos sobre a "pós-modernidade" não podem ser divididos em linhas estanques de investigação, uma vez que todos procuram, cada um a seu modo, dar conta dos vários aspectos circundantes ao debate. No entanto, alguns temas ganham maior relevância em alguns trabalhos e menos em outros. No que se refere ao campo de investigação dos aspectos sócio-culturais, ou mundo da vida (*Lebenswelt*), para utilizarmos aqui um termo usado por Edmund Husserl para alertar a filosofia sobre os problemas da cotidianidade, indispensável se faz a referência a um autor que está na base da maioria das interpretações sobre o "pós-moderno", inclusive na de Jameson, que é Jean Baudrillard (1929-2007). Jean Baudrillard produziu uma análise da cultura contemporânea a partir das influências de Marx, do estruturalismo e do trabalho

[41] EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. De Terry Eagleton, cabe ainda a citação dos seguintes ensaios referentes ao pós-modernismo: EAGLETON, Terry. Da polis ao pós-modernismo. In: **A ideologia da estética**. Tradução Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. EAGLETON, Terry. De onde vêm os pós-modernistas? In: WOOD, Ellen Meiksins & FOSTER, John Bellamy. **Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo**. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999. pp. 23-32. EAGLETON, Terry. Capitalismo, modernismo e pós-modernismo. [Tradução João Roberto Martins Filho] In: **Crítica Marxista.** São Paulo: Brasiliense, 1995.

[42] WOOD, Ellen Meiksins & FOSTER, John Bellamy. **Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo**. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

[43] ANDERSON, Perry. **O fim da história: de Hegel a Fukuyama**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

[44] ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999.

sobre mídia eletrônica de Marshall McLuhan (1911-1980)[45]. Tendo sido um dos primeiros a aplicar uma análise marxista ao uso dos símbolos na cultura capitalista de massa, Baudrillard voltou a olhar para o marxismo como sendo este próprio um símbolo, ou ideologia, produto da cultura moderna. A moderna imagem da representação como enraizada na produção é evidente na distinção marxista entre o epifenômeno da "super-estrutura" (cultura, ideologia e simbólico) e a realidade fundamental da "infra-estrutura" (economia, ou produção material). Mas uma análise mais profunda desse ponto de vista revela que na contemporaneidade a representação cultural ou o simbólico é primário. Baudrillard investiga em suas obras principalmente a "sociedade de massas"[46], guiada pelo ritmo do consumo[47] e controlada por uma força libidinal[48] que orienta a manutenção de tal consumo num mundo estetizado, construído para seduzir consumidores. Baudrillard analisa principalmente o processo de construção simbólica[49] neste mundo estetizado que passa a enxergar o homem como pertencente a um mundo forjado por um jogo de sedução em que o objeto alvo do desejo de consumo seduz o homem de modo a inseri-lo no mundo também como um objeto estetizado que pode ser mais um objeto de desejo dentre vários. Dessa forma, para Baudrillard, o mundo social contemporâneo do capitalismo tardio teria perdido o estatuto de realidade, para se constituir pelo que entende por "hiper-realidade", ou seja, por um jogo de signos; constitutivo do que define com sendo a "sociedade do simulacro"[50].

---

[45] O pensador Marshall McLuhan foi um dos pioneiros do que se entende como midiologia. McLuhan é o responsável pela elaboração de uma série de conceitos que se tornarão referências freqüentes para os estudiosos da cultura na contemporaneidade, dentre os vários conceitos destacam-se, por exemplo, o de "implosão", criado para designar o colapso da diferenciação entre os planos político, econômico e artístico. Segundo McLuhan, na sociedade contemporânea não seria mais possível uma diferenciação entre a vida "real" e os simulacros, tudo seria permeado pela mídia e pela lógica do desejo. Além desse conceito de implosão, deve-se a McLuhan a criação de um outro conceito freqüentemente utilizado para designar a atual globalização, o conceito de "aldeia global". Dentre as principais obras do autor editadas no Brasil, destacam-se duas referências: MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Guttenberg: a formação do homem tipográfico**. Tradução Leonidas Gontigo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1972. e MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** Tradução Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

[46] BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. Tradução Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1994.

[47] BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2007.

[48] BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução.** Tradução Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 2004.

[49]BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Tradução Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1993.

[50] BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d`Água, 1991.

A base da interpretação de Fredric Jameson sobre a lógica cultural do capitalismo tardio, fundamentada na tese da conversão da "natureza" em "cultura", parte desta interpretação de Baudrillard sobre o "mundo vivido" contemporâneo. Além desse ponto de partida comum, seria possível considerar também que a proposta de Jameson de construir uma crítica a partir de dentro da "lógica do capitalismo tardio" coincide, em certo sentido, com a saída apontada por Baudrillard em **A troca simbólica e a morte** (1976)[51] para se escapar da dominação hiper-realista, a qual residiria na estratégia que denomina de "patafísica": fazer de uma tautologia do sistema a própria arma de luta contra esse sistema totalitário.

Ainda no que se refere às interpretações sobre o "mundo vivido" contemporâneo, indispensável se faz a referência a uma reatualização do debate postulado por Freud sobre "o mal-estar na civilização". Dois livros, pelo menos, que apresentam um debate sobre a condição pós-moderna trazem em seus títulos a referência a esse texto de Freud. Um deles constitui-se de uma coletânea de ensaios organizados por Ann Kaplan e que leva o título de **O mal-estar no pós-modernismo**. O outro é o do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, intitulado **O mal-estar da pós-modernidade** (1997)[52]. Basicamente, Bauman constata, nesta obra, que a sociedade "pós-moderna" não deve mais ser pensada a partir de traços característicos da civilização que foram definidos por Freud, tais como os princípios da repressão dos instintos e da manutenção da ordem, mas sim a partir do que entende por princípio de "vontade de liberdade". Claramente de inspiração nietzscheana, Bauman procura identificar nesta "vontade" a razão para a quebra dos parâmetros do mundo moderno por parte do "pós-moderno", o que resultou na fragmentação, ou dissolução, do sujeito, da cultura e até dos limites geográficos e econômicos no caso da globalização, por exemplo. Bauman discute o "mal-estar" do homem pós-moderno desamparado pelos antigos parâmetros modernos e que se vê, agora, a sós com a "vontade de liberdade".

Além das preocupações sobre história, economia, sociologia e política que marcam a maioria dos ensaios sobre a "pós-modernidade", necessário se faz anotarmos alguns títulos em que o principal foco de interesse é a crítica da cultura, incluindo-se aí as manifestações artísticas. Neste aspecto, um bom manual sobre a discussão pertinente à

[51] BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. Tradução Joço Gama. Lisboa: Edições 70, 1996.
[52] BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

cultura e às artes é apresentado por Steven Connor em seu **Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo**[53]. Connor inicia seu estudo pensando o lugar da "academia" (lê-se universidade) diante do pós-modernismo e, em seguida, organiza seu ensaio a partir de uma leitura crítica das teorizações de Lyotard, Jameson e Baudrillard, respectivamente. A partir daí investiga as repercussões dos problemas sobre a "pós-modernidade" apresentados sobre tais teorias nos vários campos da cultura e das artes, dedicando, por exemplo, capítulos à análise da arquitetura e das artes visuais, da literatura, da tv, do vídeo, do filme, da cultura popular, da crítica de arte e literária e, ainda, das políticas culturais.

Ainda sob o prisma da crítica da cultura, num sentido mais genérico e menos ligado propriamente à análise das diversas manifestações artísticas, importante se faz ressaltar o trabalho de Mike Featherstone, principalmente no que se refere à análise das condições materiais condicionantes da cultura. De Featherstone dois títulos há que merecem destaque: **Cultura de consumo e pós-modernismo** (1995)[54] e **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade** (1995)[55]. Ainda no que se refere ao campo da investigação socio-cultural do "pós-modernismo", também ganharam espaço as discussões sobre a moral e a religião. Uma análise sobre a moral na contemporaneidade não poderá deixar de levar em conta a polêmica discussão proposta por Alasdair MacIntyre em **Depois da virtude: um estudo em teoria moral** (1981)[56]. Já no campo do debate sobre a religião na "pós-modernidade", uma citação inevitável é a da obra de Ernest Gellner, intitulada **Pós-modernismo, razão e religião**. (1992)[57]. Ao lado das questões mais gerais sobre a crítica sócio-cultural da "pós-modernidade" poderia ser alinhada a discussão sobre as artes, de uma forma geral, tal como nos apresenta Steven Connor. Manuais introdutórios sobre a arte dita "pós-moderna" são também infinitos; assim, caberia aqui a indicação de

---

[53] CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. Tradução Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
[54] FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. Tradução Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
[55]FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio Nobel & Sesc, 1997.
[56] MACINTYRE, Alasdair. **Depois da virtude: um estudo em teoria moral**. Jussara Simões. Bauru, SP: Edusc, 2001.
[57] GELLNER, Ernest. **Pós-modernismo, razão e religião.** Tradução Susana Sousa e Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

alguns destes, tais como, por exemplo, a obra de Matei Calinescu, intitulada **Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism** (1987)[58]. Além das obras mais introdutórias ou panorâmicas, há, também, aquelas que tentam postular os traços que seriam definidores de uma arte "pós-moderna": o "pós-modernismo". No campo da teoria literária, por exemplo, quem se propôs a realizar tal tarefa foi Linda Hutcheon, com a sua **Poética do pós-modernismo** (1987)[59]. A discussão sobre a arte é de crucial importância para o entendimento da problemática do mundo "pós-moderno", visto que, segundo Perry Anderson, o termo "pós-modernismo" teria sido formulado inicialmente no âmbito de uma polêmica literária. Reservamos, contudo, ao capítulo seguinte desse nosso estudo uma discussão mais detalhada sobre a arte e a literatura no contexto "pós-moderno".

Não nos cabe, aqui, a tarefa de inventariar o nascimento, bem como os momentos de aparição do termo "pós-moderno" ao longo da história, mesmo porque esta foi uma tarefa já realizada por vários pensadores e teóricos, um deles foi justamente Perry Anderson em sua já citada obra **As origens da pós-modernidade**. O mapeamento realizado por Anderson é interessante visto que procura aliar uma compreensão histórica, temporal, a uma compreensão espacial, geográfica, sobre a "pós-modernidade". Além disso, consegue, de uma maneira bastante concisa, apresentar um balanço das perspectivas negativas e positivas das interpretações sobre a "pós-modernidade".

Anderson divide o seu estudo em quatro seções. Na primeira, intitulada "Primórdios", o historiador procura realizar uma espécie de "arqueologia" do termo pós-modernismo, fazendo um mapeamento quase que geográfico, pois subdivide esta parte utilizando-se dos nomes das cidades e/ou países em que os pensadores utilizaram tal termo pela primeira vez. A segunda parte Anderson denomina de "Cristalização", termo referente ao momento em que o conceito de "Pós-Modernismo" começou a ganhar um estatuto privilegiado no rol de debates de vários intelectuais em várias partes do mundo. A exemplo

[58]CALINESCU, Matei. **Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism**. Durham: Duke University Press, 1987. Versão espanhola: CALINESCU, Matei. **Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo.** Tradução Maria Teresa Beguiristain. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.

[59] HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

da primeira parte, Anderson também operará uma subdivisão pautada por nomes de cidades. Justamente nesta segunda parte é que se insere a análise da obra considerada o marco fundador do conceito de "pós-modernidade". Anderson apresenta a obra de Lyotard e, na seqüência, a recepção desta por parte de Jurgen Habermas. A terceira parte de seu livro, intitulada "compreensão" é toda ela dedicada à apresentação das coordenadas teóricas e argumentativas de Fredric Jameson em sua obra já mencionada. A quarta parte, intitulada "Efeitos Posteriores", é dedicada à apresentação da recepção à obra de Jameson, em especial, dedica-se à descrição de três já citadas anteriormente; a saber, **Against postmodernism**, de Alex Callinicos, **A condição pós-moderna** de David Harvey e *As* **Ilusões do pós-modernismo** de Terry Eagleton.

Conforme dito acima, Perry Anderson identifica no debate literário o surgimento do termo "pós-modernismo", mais especificamente no mundo de língua espanhola.[60] Assim, considera que se foi Rubén Dário, em 1890, em Lima, quem liderou a corrente literária que levou o nome de "modernismo" e tinha por objetivo declarar independência cultural face à Espanha, foi justamente neste país que Federico de Onís utilizou-se, pela primeira vez, do termo "pos-modernismo", na década de 1930, bem antes de seu aparecimento na Inglaterra ou Estados Unidos. Usado pela primeira vez no mundo hispânico, ainda para designar um movimento conservador dentro do próprio modernismo, o termo "pós-modernismo" só viria a ser usado no mundo de língua inglesa depois de vinte anos, mas agora fora da esfera estética e sim mais aplicado como uma categoria de época. A menção a tal conceito é feita pelo historiador Arnold Toynbee no oitavo volume de seu **Styudy of history**[61], obra constituída por doze volumes e que foi publicada entre os anos de 1934-1961. Toynbee

[60] Cabe, aqui, atentar para o fato de que a identificação da origem do termo não parece ser um ponto pacífico no debate sobre o "pós-moderno". Lawrence Cahoone, na introdução de sua antologia de textos pertinentes ao modernismo e ao pós-modernismo, diferentemente de Anderson, entende que o termo "pós-moderno" tenha sido usado pela primeira vez em 1917 por um filósofo alemão, Rudolf Pannwitz, para se referir ao "niilismo" do século vinte herdado de Nietzsche. No entanto, afirma Cahoone que o próprio filósofo alemão teria sugerido que o termo teria sido usado pela primeira vez pelo pintor britânico John Watkins Chapman, em 1870, para designar algo além do moderno. Só em 1934 é que o termo viria a aparecer novamente no trabalho do crítico literário espanhol Federico de Onis para se referir ao ataque contra a literatura modernista. O termo recebeu duas acepções diferentes em 1939. A partir daí Cahoone segue apresentando as mesmas referências indicadas por Perry Anderson. Cf. CAHOONE, Lawrence. **From modernism to postmodernism -an anthology**. Massachusetts –USA: Blackwell Publishers, 2000.

[61] A referência da edição brasileira desta obra de Toynbee é a seguinte: TOYNBEE, Arnold. **Um estudo da história.** Tradução Isa Silveira Leal e Miroel Silveira. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: UNB, 1987.

propõe já uma visão negativa e de certo modo até apocalíptica da contemporaneidade. Entende a época iniciada com a guerra franco-prussiana como sendo o início da "idade pós-moderna". Passadas quatro décadas da primeira grande guerra, Toynbee nutria uma visão essencialmente negativa do industrialismo e do nacionalismo e via na própria categoria de "civilização" uma impertinência no mundo moderno e no desenvolvimento desenfreado da tecnologia, primado máximo da civilização, o caminho para a ruína total. Toynbee vivia na tensão irresoluta da guerra fria, para a qual só via duas saídas, a primeira, mais perniciosa, a quebra da guerra pela hegemonia de uma potência e a outra, a longo prazo, seria uma "religião universal", uma fé sincrética. Só esta poderia, segundo Toynbee, garantir o futuro da humanidade.

Perry Anderson segue o seu percurso sobre os primórdios da "pós-modernidade" mostrando o desenvolvimento da recepção deste conceito na cultura de língua inglesa. Antes de abordar os teóricos americanos que primeiro se ocuparam da polêmica, apresenta uma breve leitura das teorias surgidas em Shansi, Angkor e Yucatán; em especial, dá destaque aos prosadores Charles Olson e a Oskar Lange, este último teria proposto uma teoria estética ligada a uma compreensão histórica pautada por uma proposta de revolução política.

Na seqüência, Anderson situa a compreensão americana da pós-modernidade em Nova York, Harvard e Chicago. Em Nova York, a discussão sobre a "pós-modernidade" teria ocorrido num ambiente de esquerda e ganhado contornos negativos. Conforme Anderson, ao final dos anos 50, por exemplo, C. Wright Mills, em sua obra **The *s*ociological imagination** (1959)[62], usaria o termo "pós-modernidade" para se referir a um período histórico em que "os ideais modernos do liberalismo e do socialismo tinham simplesmente falido, quando a razão e a liberdade se separaram numa sociedade pós-moderna de impulso cego e conformidade vazia".[63] Esta visão mais pessimista da contemporaneidade expressa pelo termo "pós-modernismo", visão à esquerda, tal como a de Wright Mills, transporta-se para a compreensão da literatura nos Estados Unidos. Em Harvard, Harry Levin, por exemplo, inspirado na visão de Toynbee, dará à idéia de "pós-

[62] MILLS, C. Wright. **A imaginação sociológica**. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1972.
[63] ANDERSON, Perry. op. cit. p.18-19.

modernismo" um contorno mais agudo, que resultaria numa compreensão pejorativa, segundo a qual a literatura teria "renunciado aos rígidos padrões intelectuais do modernismo em prol de uma relaxada meia síntese - sinal de uma nova cumplicidade entre o artista e o burguês numa suspeita encruzilhada de cultura e comércio".[64]

Em contrapartida, Perry Anderson situa em Chicago a tentativa de resgate da cultura do "pós-modernismo", a qual seria vista por Leslie Fiedler como uma categoria de arte característica por abarcar a literatura dos excluídos. A literatura pós-modernista, segundo Fiedler, "produziria um cruzamento de classes e uma mistura de gêneros, repudiando as ironias e formalismos modernistas, para não falar nas distinções entre elevado e inferior, numa volta desinibida ao sentimental e burlesco.[65]

Ao apresentar estas diferentes concepções sobre o termo "pós-moderno" surgidas nos Estados Unidos, Anderson atenta para o fato de que todas elas seriam caracterizadas pela "improvisação terminológica ou posição casual", e lembra que o desenvolvimento teórico do termo enquanto conceito só viria a ganhar contornos mais definidos a partir dos anos setenta do século vinte. Diante disso, passa a abordar, na segunda parte de seu trabalho, aquele momento que entende como sendo o da "cristalização" do conceito de "pós-modernismo". O tripé inicial da cristalização seria situado em Atenas, Cairo e Las Vegas. O termo pós-moderno teria se tornado uma referência coletiva que marcaria uma época e mentalidades apenas com a publicação, em 1972, da intitulada "Revista de Literatura e Cultura Pós-Moderna". O responsável pela edição da revista foi William Spanos, quando era professor em Atenas.

Já a obra do egípcio Ihab Hassan[66] seria a primeira formulação teórica mais consistente. Hassan teria lançado sua concepção de "pós-modernismo" a partir de uma extensa enumeração de tendências e artistas, dentre os quais três nomes figuravam como centrais: John Cage, Robert Rauschenber e Buckminster Fuller. A partir daí, Hassan situaria o ponto forte de sua concepção de "pós-modernismo" na argumentação de que a

[64] Ibid., p. 19.
[65] Ibid., p. 19.
[66] Cf. HASSAN, Ihab. "POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography". In: **Paracriticisms: Seven speculations of the times**. Urbana: University of Illinois Press, 1975. Apud. CAHOONE, Lawrence E. op. cit. pp. 382-400

unidade subjacente do "pós-moderno" estaria no "jogo entre indefinição e imanência", do qual Marcel Duchamp seria o fundador. Em 1980, Hassan buscaria estabelecer "uma elaborada taxonomia da diferença entre os paradigmas modernos e pós-modernos", a partir da qual se perguntaria se o pós-moderno seria apenas uma tendência artística ou também um fenômeno social. A esse questionamento, contudo, Hassan não daria resposta:

> a concepção de Hassan para o pós-modernismo, embora pioneira em muitas de suas percepções - ele foi o primeiro a estendê-la a todas as artes e a notar características mais tarde amplamente aceitas - tinha assim um limite embutido: barrava a passagem ao social.[67]

A partir desse entendimento, Perry Anderson justifica que este limite foi, sem dúvida, a principal razão para Ihab Hassan sair do cenário das discussões ao final dos anos oitenta. Essa saída de cena não deveria ser vista apenas como recusa à discussão ou como desistência, mas sim como uma tomada de posição de Hassan contra aquilo que definira como sendo a arte expressiva do "pós-modernismo". Anderson depreende isso do texto de Hassan que serviu de introdução ao volume de coletâneas de seus ensaios intitulado **A guinada pós-moderna**, datada de 1987.[68] Dessa forma, Anderson pensa o último Hassan como sendo um crítico do "pós-moderno", entendendo que "encurralado entre a truculência ideológica e a ineficácia desmistificadora, preso no seu próprio Kitsch, o pós-modernismo tornou-se uma espécie de pilhéria estética, refinada lascívia de nossos prazeres roubados e descrenças fúteis.[69]

Ironicamente, seria justamente a arte à qual Hassan tinha dado menos atenção em seus estudos, a arquitetura, que seria a responsável por projetar o termo "pós-modernismo" para o domínio público em geral. Esta projeção Perry Anderson situa em Las Vegas, onde se encontravam os seus principais vetores, os arquitetos Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour. Os três, em 1972, publicaram o manifesto arquitetônico intitulado *Lerning from Las Vegas*, nele

> o programa de Venturi, destinado expressamente a suplantar o moderno, ainda não tinha nome. Mas não ia demorar a ter. Em 1974 o termo pós-moderno (...)

---

[67] ANDERSON, Perry. op. cit. p. 27
[68] HASSAN, Ihab. **The postmodern turn: essays in the postmodern theory and culture**. Columbus: Ohio State University Press, 1987.
[69] Ibid., p. 28.

> entrou para o mundo da arte em Nova York, onde talvez o primeiro arquiteto a usá-lo tenha sido Robert Stern, um aluno de Venturi.[70]

Contudo, argumenta Anderson que, na verdade, quem construiria uma teorização mais específica sobre o "pós-modernismo" na arquitetura seria Charles Jencks, que lançaria em 1977 a obra intitulada *Language of post-modern architecture*. O papel do entendimento do "pós-modernismo" operado pela arquitetura seria de fundamental importância para uma sua teorização mais genérica que faria a ponte com a questão social que se mostrara enquanto barreira para Ihab Hassan. Será a partir da análise da arquitetura que Friedric Jameson construirá a sua base de argumentação para a proposição de uma compreensão do conceito de "pós-modernismo", compreensão esta que se constrói em diálogo com a obra que primeiro procurou postular os princípios de definição filosófico-científica do conceito de "pós-modernismo": **A condição pós-moderna** de Lyotard.

Este texto, publicado em Paris no ano de 1979, teria sido encomendo a Lyotard a fim de se constituir como um relatório sobre o estado do "conhecimento contemporâneo". A crítica que faz Lyotard à "sociedade de informação" residiria no fato de esta não poder mais ser compreendida nem como um todo orgânico nem como um conflito dualista, mas como uma rede de comunicações lingüísticas. Tal rede seria organizada enquanto um jogo cujas regras não se pode medir. A partir dessa perspectiva, Lyotard entende a ciência apenas como um jogo de linguagem dentre vários outros, por isso a ciência "já não podia reivindicar o privilégio imperial sobre outras formas de conhecimento, que pretendera nos tempos modernos".[71] Nesse sentido, explica Anderson que Lyotard via nessa pretensão da ciência à superioridade como uma forma de esconder as bases de sua própria legitimação. Tais bases legitimadoras da verdade da ciência estariam sedimentadas em duas formas grandiosas de narrativa. A primeira seria aquela derivada da Revolução Francesa, o iluminismo, na qual a humanidade se coloca enquanto agente heróico de sua própria liberdade por meio do avanço do conhecimento. A segunda grande forma de narrativa seria aquela originária do idealismo alemão, a qual via no "espírito" a progressiva revelação da

[70] Ibid., p. 29.
[71] Ibid., p. 32.

verdade. Estas duas vertentes narrativas seriam os grandes mitos justificadores da modernidade.

Em contrapartida, de acordo com Lyotard, o traço definidor da condição pós-moderna seria justamente a perda da credibilidade dessas duas grandes metanarrativas. Tais metanarrativas teriam sido desfeitas pela "evolução imanente das próprias ciências", a qual teria se originado, por um lado, pela "pluralização de argumentos", cujos desembocadouros seriam o paradoxo e o paralogismo; por outro lado, a outra causa de tal evolução seria a "tecnificação da prova", por meio da qual "aparatos dispendiosos comandados pelo capital ou pelo Estado reduzem a 'verdade' ao 'desempenho".[72] Dessa forma, na sociedade pós-industrial, ou de informação, a ciência, que estaria a serviço do poder, encontra a sua legitimação na eficiência. Contudo, esse pragmatismo da ciência pós-moderna não estaria na busca do performático, mas na produção de um paralogismo por meio do qual a ciência estaria teorizando a sua própria evolução como sendo descontínua, catastrófica, incorrigível e paradoxal. Dessa forma, o mundo pós-moderno varre do universo do conhecimento o sonho do consenso, “a relíquia da nostalgia da emancipação" da inteligência humana.

No entanto, se as grandes narrativas desapareceram, outras menores passaram a ser criadas, são as narrativas em miniatura e competitivas entre si. Tais narrativas em miniatura seriam os frutos de um modo de conhecimento fragmentário, em que não é mais possível a busca de uma verdade pela ciência, mas de verdades, verdades estas que quando contrapostas podem, inclusive, se desmentir. Assim, para Lyotard, o análogo social do que ocorre na ciência seria a tendência para "o contrato temporário em todas as áreas da existência humana: a ocupacional, a emocional, a sexual, a política, - laços mais econômicos, flexíveis e criativos que os da modernidade.[73]

Alerta Anderson, contudo, que não seria possível cobrar da obra de Lyotard mais do que ela se propôs a oferecer, já que lembra que **A condição pós-moderna**, escrita sob encomenda oficial, buscou constituir-se, essencialmente, como uma interpretação sobre o destino epistemológico das ciências naturais. Nesse sentido, resume que "o que Lyotard via nas ciências era um plurilingüismo cognitivo baseado na noção de jogos lingüísticos

[72] Idem ibidem.
[73] Ibid., p. 33.

diversos e não mensuráveis".[74] Fazendo, então, uma crítica à recepção desse texto, Anderson considera que a sua influência subseqüente "foi em proporção inversa ao seu interesse intelectual, pois se tornou a inspiração de um relativismo vulgar que muitas vezes, tanto aos olhos de amigos quanto dos inimigos, passa por ser a marca do pós-modernismo."[75]

O que procura fazer Perry Anderson, em sua apresentação, é justamente isolar o essencial da teoria de Lyotard sobre a "condição pós-moderna" pensada a partir da ciência, bem como deixar claro que não é pertinente cobrar de tal obra considerações sobre a arte e a política, as quais não são tratadas nesta obra de 1979. O fato é que Lyotard deixou em aberto, em sua **A condição pós-moderna**, a questão a respeito de quais seriam as implicações da "pós-modernidade" para a arte e para a política e lembra que, quando a escreveu, Lyotard não tinha conhecimento do uso do termo pós-modernismo em arquitetura. Apenas em 1982 Lyotard veio a conhecer a elaboração do conceito de "pós-moderno" no âmbito da arquitetura, conceito este trabalhado por Jencks em obra já anteriormente citada. A esta concepção de pós-modernismo, declara Anderson, a recepção de Lyotard foi cáustica:

> Esse pós-modernismo era uma restauração sub-reptícia de um realismo degradado outrora patrocinado pelo nazismo e o stalinismo e agora reciclado como elemento cínico pelo capital contemporâneo: em suma, tudo contra o que lutaram as vanguardas.[76]

Diferentemente da questão sobre as artes, Anderson nos mostra que Lyotard procurou encarar o problema da política em relação à condição pós-moderna em escritos posteriores e atenta para o fato de que procurou ampliar a lista das grandes narrativas, então extintas, para além do socialismo clássico. Lyotard teria professado também a extinção da "redenção cristã", do "progresso iluminista", do "espírito hegeliano", da "unidade romântica", do "racismo nazista" e do "equilíbrio Keynesiano". Contudo, com a mudança de conjuntura nos anos oitenta "e a triunfante ofensiva ideológica da direita que culminou

[74] Ibid., pp. 33-34.
[75] Ibid., p. 34.
[76] Ibid., p. 38.

com o colapso do bloco soviético no final da década -, essa posição de Lyotard perdeu toda a credibilidade.[77]

Nesse sentido, a teoria de Lyotard sobre a condição pós-moderna parece ter sido construída para ficar em suspenso, equilibrando-se num estado de indecisão, estado este que foi quebrado com as modificações iniciadas no final dos anos oitenta, conforme dito acima. Assim, argumenta Anderson que "longe de terem desaparecido as grandes narrativas, parecia que pela primeira vez na história o mundo caía sob o domínio da mais grandiosa de todas - a vitória global do mercado.[78]

Diante dessa guinada inesperada, Anderson se pergunta a respeito de como Lyotard se adaptaria a essa evolução inesperada e considera que ao final dos anos noventa o pensador tentaria apresentar uma saída para a sinuca teórica em que se encontrava: repensar a própria definição de capitalismo. Lyotard passa a defender que o capitalismo não deve ser pensado apenas como um fenômeno sócio-econômico em essência, mas encarado dessa forma é, na verdade, uma representação. Entende que, como sistema, a fonte de calor do capitalismo não é a força de trabalho, mas a própria energia, a física. Enquanto representação, o capitalismo tiraria sua força da idéia de infinitude. Esta poderia aparecer na experiência humana de várias formas, como desejo por dinheiro, por poder ou pela novidade. Todos estes fenômenos seriam a "instanciação" da infinitude na vontade. Nesse sentido, nada seria capaz de deter o desenvolvimento desse sistema, a não ser, brinca ironicamente Anderson, a extinção do sol. Para Lyotard, o motor último do capitalismo não seria a sede de lucro ou qualquer desejo humano, mas o desenvolvimento como "neguentropia". Dessa forma, conclui Anderson, o desenvolvimento, para Lyotard, não seria uma invenção dos seres humanos, mas sim estes é que seriam uma invenção do desenvolvimento.

Para finalizar o capítulo dedicado à "cristalização" do conceito de "pós-modernismo", Anderson aborda ainda a posição de Jürgen Habermas, mais especificamente a apresentada em seu já citado texto **Modernidade- um projeto inacabado**.[79] Anderson

[77] Ibid., p. 39.
[78] Ibid., p. 39.
[79] Vale anotar que Habermas desenvolverá a discussão apresentada neste texto de 1980, de maneira mais sistemática, em **O discurso filosófico da modernidade**, obra de 1985. No prefácio desta obra, inclusive, faz

destaca o fato de tal obra ser freqüentemente entendida como reação à teoria proposta por Lyotard, apesar de considerar improvável que Habermas tenha produzido tal obra como resposta direta a Lyotard: afirma, inclusive, que Habermas tinha escrito a sua provavelmente sem conhecimento de **A condição pós-moderna**, de Lyotard. Apesar dessa não comunicação direta entre uma obra e outra, Anderson mostra que as concepções de ambas são conflitantes no que se refere ao entendimento da contemporaneidade. Se Lyotard propusera o fim das metanarrativas e, como vimos, deixara em suspenso uma possível opção a esse fim, Habermas, por seu turno, não apostaria no fim de tais grandes narrativas, mas sim numa sua não realização, ou seja, procura pensar a modernidade como um projeto iluminista ainda não acabado, mas que deveria ser repensado, pois teria se tornado envelhecido diante da nova situação contemporânea. Habermas entenderia que a saída para a situação contemporânea, objeto de análise de Lyotard, seria a reafirmação do impulso da tradição modernista, do qual deveriam ser resgatados o poder crítico, utópico e de emancipação da ciência e do sujeito, todos presentes no projeto inicial iluminista. Nesse sentido, para Habermas, considerar a pós-modernidade como o momento da morte de tal projeto seria assumir uma postura denotativa de um conservadorismo político e cultural.[80]

---

referência a Lyotard e ao conceito de "pós-modernidade" por ele apresentado. No parágrafo de abertura da introdução, Habermas considera o seguinte: "Modernidade- um projeto inacabado" era o título de um discurso que pronunciei em setembro de 1980, quando recebi o Prêmio Adorno. Esse tema, controvertido e multifacetado, não mais me deixou. Seus aspectos filosóficos têm penetrado mais fortemente na consciêcia pública, na esteira da recepção do neo-estruturalismo francês - assim como o slogan ´pós-modernidade`, na seqüência de uma publicação de F. Lyotard. O desafio proposto pela crítica neo-estruturalista da razão constitui, assim, a perspectiva a partir da qual procuro reconstruir passo a passo o discurso filosófico da modernidade. Nesse discurso, a modernidade foi elevada, desde os fins do século XVIII, a tema filosófico. Cf. HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Tradução Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 1.

[80] Sobre o caráter ambivalente dos julgamentos sobre a pós-modernidade, ora tomando-a como revolucionária, ora como expressão de um neoconservadorismo, é interessante notar a avaliação que faz Andreas Huyssen sobre os vários posicionamentos a respeito do tema em seu texto intitulado "Mapeando o pós-moderno". Especificamente sobre Habermas, Huyssen considera o seguinte: "Decerto foi a intervenção de Jürgen Habermas que pela primeira vez levantou a questão da relação entre pós-modernismo e neoconservadorismo de uma forma teórica e historicamente complexa. Ironicamente, contudo, a argumentação de Habermas, que identificou o pós-modernismo com várias formas de conservadorismo, reforçou os esteriótipos culturais esquerdistas em vez de questioná-los. Em sua conferência de 1980, pronunciada por ocasião da entrega do Prêmio Adorno, considerada ponto focal do debate, Habermas criticou tanto o conservadorismo (velho, neo e jovem) quanto o pós-modernismo, por não satisfazerem nem as exigências da cultura no capitalismo tardio, nem os sucessos e fracassos do próprio modernismo. Significativamente, a noção de modernidade de Habermas - a modernidade que ele deseja ver continuada e levada a termo - está isenta dos traços niilistas e anárquicos do modernismo, assim como a idéia de uma estética (pós) modernista de seus oponentes, p. ex. a de Lyotard, está determinada a liquidar qualquer traço da

Além de todo o debate sobre as posições expressas pelas teorias de Lyotard e de Habermas, Anderson atenta para o curioso fato de tanto um como outro, apesar de suas formações originais serem marxistas, não terem trazido elementos próprios da visão marxista para suas análises da pós-modernidade. Anderson afirma que ambos não buscaram uma "interpretação histórica do pós-modernismo que fosse capaz de defini-lo no tempo e no espaço".[81]

Essa tarefa não assumida por estes teóricos viria a ser empreendida, posteriormente, por Fredric Jameson em sua obra já citada **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Na introdução do capítulo intitulado "compreensão", Anderson faz uma breve apresentação da trajetória intelectual de Fredric Jameson e lembra que, anteriormente a sua primeira apresentação de concepções sobre o "pós-modernismo", Jameson já poderia ser considerado o maior crítico literário marxista do mundo graças às obras **Marxismo e forma**[82] e **The prison-house of language**[83], respectivamente datadas de 1971 e 1972. Na primeira obra, Jameson operou uma reconstituição original de todo o cânone marxista ocidental, desde Lukács a Sartre. Na segunda, procurou explicar o modelo lingüístico de Saussure e verificar as suas implicações no formalismo russo e no estruturalismo francês, sempre com uma perspectiva crítica de um teórico que cobra a historicização.

Traçados alguns marcos basilares do pensamento do teórico norte-americano, Anderson procura delimitar, na seqüência, quais seriam as fontes que constituíram o ponto de partida do pensador americano em sua teorização sobre o pós-modernismo. O que estaria em jogo no debate sobre o pós-modernismo seria justamente aquilo que estaria no centro já da discussão ocorrida entre os marxistas ocidentais, Lukács, Brecht, Bloch, Benjamin e Adorno. A questão de fundo seria, na verdade, a do conflito estético entre realismo e modernismo. Entendendo Jameson que tanto o realismo como o modernismo mantinham a

---

modernidade esclarecida herdada do século XVIII, que fundamenta a noção de cultura moderna de Habermas." Cf. HUYSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pós-modernismo e política.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 15-80.

[81] ANDERSON, Perry. op. cit. p. 52.

[82] JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX**. Tradução Iumna Maria Simon, Ismail Xavier, Fernando Oliboni. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

[83] JAMESON, Fredric. **The prison-house of language: a critical account of structuralism and russian formalism.** Princeton: Princeton University Press, 1972.

sua verdade, embora nenhuma delas pudesse ser aceita como tal no presente, Jameson buscaria opor um terceiro termo a essa dualidade. Dessa forma, se as alternativas do realismo e do modernismo mostraram-se inviáveis, abriu-se a porta para o surgimento de um terceiro termo, o "pós-modernismo". Segundo Anderson, então, a "visão inicial que Jameson teve do pós-modernismo tendia assim a encará-lo como sinal da degenerescência interna do modernismo, para a qual o remédio era um novo realismo a ser ideado".[84] Essa degenerescência do modernismo consistiria no fato de as artes modernistas, originárias das vanguardas, terem sido padronizadas e convencionadas a fim do consumo cultural, o que redundaria num envelhecimento da forma modernista, a qual, na verdade, teria sofrido um processo de involução.

Este debate sobre a tensão entre realismo e modernismo Anderson entende ser mais bem organizado por Jameson em seu ensaio intitulado "A ideologia do texto".[85] Neste ensaio, Jameson estaria preocupado em diferenciar o seu tempo presente do modernismo, visto que reconhece no mundo transformações que distanciariam o presente de um passado imediato, além das mudanças nas ciências (computadores, genética), havia também a mudança cultural e artística a qual já entende pelo nome de pós-modernismo. Jameson reclamará, neste ensaio, de uma teoria capaz de conectar a "grande transformação" atual ao "destino a longo prazo do sistema socioeconômico".[86] Tais fenômenos de mudança, no entanto, não geraram teorias, segundo Jameson, mas ideologias de mudança, tal como a que reside na idéia de "textualidade". Analisando um estudo de Barthes sobre a novela *Sarrasine*, Jameson entende que tal estudo, ao apresentar a oposição entre o legível e o descritível, estaria inserido na antiga controvérsia entre realismo e modernismo. Nesse sentido, segundo Jameson, Barthes conseguiria sair dessa oposição quando a pensou a partir de um momento anterior ao próprio realismo, nesse sentido

> o realismo e o modernismo devem ser vistos como expressões históricas específicas determinadas do tipo de estruturas socioeconômicas às quais correspondem, a saber o capitalismo clássico e o capitalismo de consumo.[87]

[84] ANDERSON, Perry. op. cit. p. 60.
[85] Anderson apresenta a referência bibliográfica deste texto na nota 3 do terceiro capítulo. Cf. ANDERSON, Perry. op. cit. p. 90.
[86] Ibid., p. 61.
[87] Ibid., p. 61.

No entanto, essa estratégia de buscar a dissolução da oposição binária entre realismo e modernismo em um termo anterior não solucionaria o problema de Jameson de precisar criar uma teoria capaz de conectar as transformações de mundo a um atual destino do sistema socioeconômico. É por isso que Jameson procurará pensar o pós-modernismo como uma tentativa de teorização dessa conexão, teorização esta que buscaria se estabelecer com base na compreensão do caráter de novidade do capitalismo do pós-guerra. Novidade esta que seria tema já de seu **Marxismo e forma**, no qual Jameson ressalta a ruptura de continuidade com o passado nos novos modos de organização do capital.

Para pensar a sociedade sem precedentes surgida a partir do pós-guerra, conforme explica Anderson, Jameson se valeria de cinco influências básicas. A primeira e mais marcante delas, a qual Jameson cita como ponto de partida, seria a já citada obra de Ernest Mandel intitulada **Capitalismo tardio**, datada de 1979. A segunda influência, mais tênue, seria a análise de Jean Baudrillard a respeito "do papel do simulacro no imaginário cultural do capitalismo contemporâneo".[88] A terceira zona de influência da teoria sobre o "pós-modernismo" de Jameson dar-se-ia em razão de seu contato com a arquitetura pós-modernista, já anteriormente citada, proposta por Venturi, Suilly e Moore em Las Vegas. Este contato com a arquitetura, nos anos oitenta, abriria o espectro de análise de Jameson para as artes visuais, deixando de se restringir à literatura em sua abordagem crítica das artes. A quarta influência que agiria sobre Jameson seria a obra de Henri Lefebvre[89], a qual se mostrou como importante recurso para organizar a compreensão do legado do marxismo ocidental. A quinta e última influência tem um tom de provocação, segundo Anderson, pois se trata, justamente, de **A condição pós-moderna** de Lyotard.

Perry Anderson sugere que o ataque de François Lyotard às metanarrativas poderia ter sido direcionado a Jameson, visto que este, em **The political unconscious**[90], propõe uma espécie de apresentação do marxismo com uma grande narrativa. Afirma Anderson que "quando Lyotard lançou seu ataque, nenhum marxista tinha efetivamente apresentado o

[88] Ibid., p. 63.
[89] LEFEBVRE, Henri. **Introdução à modernidade**. Tradução Jenovanira Chrysostomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
[90] JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**.Tradução Valter Lellis Siqueira e Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1992.

marxismo como sendo em essência uma narrativa - era mais comumente entendido como uma análise". [91] Apesar de a obra de Jameson sobre o pós-modernismo poder ser entendida como uma resposta à morte das grandes narrativas sugerida por Lyotard, Anderson nota que teóricos coincidem quanto à compreensão da importância da narrativa, visto que a premissa de ambos os pensadores era a de que a "narrativa é uma instância fundamental da mente humana".[92]

Apesar de a argumentação de Lyotard ser notável e muito provocativa, restringir-se-ia à abordagem da ciência, deixando de lado a questão que, como vimos, mais interessava Jameson, o problema das manifestações culturais e sua relação com a política. Nesse sentido, se é possível dizer que Jameson deu uma resposta a Lyotard, diremos que esta resposta não foi direta, mas sim pelo caminho que o teórico de **A condição pós-moderna** não percorrera ou se aventurara.

Perry Anderson detecta cinco lances estratégicos na argumentação de Fredric Jameson. O primeiro diz respeito à estratégia de delimitação dos traços de uma nova forma de organização social que seria a responsável pelos seus sintomas nas artes e nas ciências. Para tanto, Jameson buscará uma "ancoragem do pós-modernismo em alterações objetivas da ordem econômica do próprio capital".[93]

Para tal tarefa, o teórico parte de sua primeira influência, Ernest Mandel, para tentar definir as características do que entende por "novo momento do capitalismo multinacional", as quais já foram apresentadas quando da referência à obra de Mandel. Diante da nova configuração de mundo postulada a partir de Mandel, Jameson argumenta que a mudança mais fundamental está no "horizonte existencial dessas sociedades". Entende que essa nova fase do capitalismo seria marcada pelo apagamento de qualquer vestígio de uma sociedade com caracteres ainda pré-capitalista, nessa nova fase o capitalismo não encontraria adversário. Nesse sentido, o resultado disso seria o fato de a concepção de natureza ser apagada, enquanto a cultura passa a expandir-se de modo a tornar-se coextensiva à própria economia, de modo que "todo objeto material ou serviço imaterial vira, de forma

[91] ANDERSON, Perry. op. cit. p. 65.
[92] Ibid., p. 65.
[93] Ibid., p. 66.

inseparável, uma marca trabalhável ou produto vendável".[94] Assim, na visão de Jameson, a cultura seria a nossa "segunda natureza", pois se configuraria enquanto "inevitável tecido da vida no capitalismo tardio". A diferença entre o pós-modernismo e o modernismo estaria no fato de que “este extraía seu propósito e energias da persistência do que ainda não era moderno, do legado de um passado ainda pré-industrial", ao passo que o pós-modernismo seria a "superação dessa distância, a saturação de cada poro do mundo com o soro do capital.[95]

Estabelecidas as bases para o entendimento dessa nova fase do capitalismo denominado tardio, Jameson passa, então, à investigação das conseqüências disso no que ser refere ao que entende por "experiência do sujeito". Tal investigação constitui o segundo lance teórico de Jameson detectado por Perry Anderson.

Para Jameson, as referidas mudanças do mundo objetivo gerariam transformações na psiquê individual que conduziriam a uma espécie de "morte do sujeito" enquanto consciência histórica. Entre os traços da nova subjetividade gerada no "capitalismo tardio" estaria "a perda de qualquer senso crítico de história, seja como esperança, seja como memória".[96] Em outros termos, o carregado senso de passado aliado à expectativa de futuro, características do modernismo, deixaram de existir. Há, portanto, uma inserção da temporalidade na simultaneidade, resultante esta de uma ascendência do espaço sobre o tempo. Assim, as distinções entre velho e novo, alto e baixo, são atenuadas e perdem suas fronteiras, passando o contraditório a conviver em simultaneidade espacial.

Nesse sentido, entende Jameson que a "vida psíquica torna-se debilitantemente acidentada e espasmódica, marcada por súbitas depressões e mudanças de humor que lembram algo da fragmentação esquizofrênica".[97] Assim, conclui Anderson, a respeito do segundo lance teórico de Jameson, que essa "fragmentação esquizofrênica", da qual seria originário um "fluxo oscilante e hesitante", impediria tanto a catexia do sujeito quanto a sua consciência histórica.

---

[94] Ibid., p. 67.
[95] Ibid., p. 67.
[96] Ibid., p. 68.
[97] Ibid., p. 68.

Se Jameson, no primeiro lance, procurou abordar as modificações objetivas, de ordem sócio-econômica, ocasionadas na nova fase do capitalismo e se, na seqüência, procurou entender as conseqüências de tais mudanças na experiência do sujeito, agora, no terceiro lance passará à elaboração da compreensão da cultura pós-moderna, ou da "lógica cultural do capitalismo tardio". Neste terceiro lance, preparará o arcabouço de análise para todas as manifestações artísticas e culturais e seu ponto de partida, o que estará no centro de sua visão, será a arquitetura.

Apesar do enfoque específico dado à arquitetura, o pensador buscará entender o fenômeno pós-moderno no âmbito cultural a partir de uma visão mais abrangente, no sentido de entender quais seriam os princípios comuns que permitiriam encarar as diferentes manifestações artísticas sob o mesmo rótulo do pós-moderno.

Jameson procura ultrapassar a, até então, visão setorial sobre tais manifestações artísticas. A partir da análise de uma obra arquitetônica, particularmente, o Hotel Bonaventure localizado em Los Angeles, proporá uma perspectiva de compreensão para as várias artes. Segundo Jameson, o lugar de destaque a ser dado à arquitetura no que se refere à compreensão da cultura se deve à supremacia do espaço no quadro de categorias da compreensão pós-moderna. A partir desse escopo, abordará também o cinema e o vídeo, este último assinalado como sendo o meio tipicamente pós-moderno. Jameson chama a atenção, no que se refere à análise das obras pós-modernas, para a característica da falta de profundidade, a qual é exemplificada pela análise das obras de Andy Warhol, o principal representante da arte pós-moderna, influenciador da propaganda e do design.

O caráter típico da cultura pós-moderna seria o predomínio do visual sobre o verbal, traço este que marcaria a principal diferença entre cultura pós-moderna e a moderna. Além do predomínio do espacial sobre o temporal, do visual sobre o verbal, destaca-se outra característica da cultura pós-moderna, em especial no que se refere à literatura; trata-se do que entende por "paródia vazia", uma imitação inerme de estilos do passado, sem ímpeto satírico, o que resultaria no simples "pastiche". O "pastiche" seria o sintoma mais evidente da falta de "profundidade" da arte "pós-moderna", o qual encontraria seu campo mais

fecundo na esfera da ficção, principalmente naquela conhecida comumente como sendo o "romance histórico".[98]

Paralelamente a estas características gerais da arte pós-modernista, Jameson enxerga também uma modificação no próprio discurso teórico que se ocupa da compreensão dos fenômenos culturais. Segundo Anderson, Jameson considera que tais discursos tenham sofrido uma implosão própria que resultou numa quebra de fronteira entre as disciplinas que se ocupavam da análise das obras artísticas e culturais. O que veio a substituir essa quebra de fronteiras foi uma interdiscursividade teórica que passaria a ser entendida pela rubrica americana de "teoria". Exemplos deste novo tipo de discurso, entendido genericamente sob o título de "teoria", seriam as obras do filósofo Michel Foucault e a crítica literária "desconstrutivista" de Paul Deman. Sob o olhar da "teoria", as obras deixam de ser encaradas como obras e passam a ser entendidas como "textos"; a esse fenômeno deu-se o nome de "textualização". Esse fenômeno seria o marco da "pós-modernidade" visto que ele quebra com um princípio da modernidade, segundo observa Anderson em Jameson, que seria o da ruptura das divisões teóricas e conceituais estabelecidas pelo mundo moderno. Segundo Jameson, essa ruptura teria se disseminado das artes para as humanidades e ciências sociais.

Estabelecido o terceiro lance de entendimento do mundo "pós-moderno", Jameson procurará delinear quais seriam as bases sociais e o "padrão geo-político" do pós-modernismo: este será o seu quarto lance teórico. A conclusão a que chega nessa fase de sua argumentação é a de que no "capitalismo tardio" a sociedade de classes perdeu a sua caracterização própria do mundo moderno, ficou mais difícil a separação entre classes. Dada a morte do sujeito em decorrência da perda da consciência histórica, a via de definição das classes sociais ficou mais complicada, pois tal definição depende de uma auto-consciência coletiva. Esse estado social Jameson entende como sendo o de uma "indefinição vertical", em que a idéia de coletividade ou de pertencimento a uma classe

[98] Vale lembrar que o "romance histórico" constituiu-se como um ponto de um recente debate entre Fredric Jameson e Perry Anderson. O presente debate encontra-se publicado, em português, sob a seguinte referência: JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? In: **Novos Estudos Nº 77**, São Paulo: CEBRAP, Março de 2007. pp. 185- 203. ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. In: **Novos Estudos** op. cit. pp. 205-220.

ficou cada vez mais relativizada e fragmentada. Quanto ao aspecto econômico, chama a atenção para o fato de, neste campo, a situação pós-moderna apontar para uma "hegemonia": o "pós-modernismo" seria o primeiro estilo global especificamente norte-americano.

Apontadas as bases da compreensão do pós-modernismo em quatro lances, Anderson apresenta o quinto como sendo o momento em que Jameson procura responder ao questionamento a respeito de qual seria a atitude adequada a ser assumida diante do pós-modernismo.

O teórico norte-americano assumiria uma posição diferenciada diante do "pós-modernismo" pelo fato de declarar ser necessária uma atitude que não fosse valorativa *a priori*, nem no sentido positivo, nem no negativo. Apesar de sua perspectiva marxista sobre o "pós-modernismo", Jameson descarta a hipótese de um simples ataque ou condenação da condição pós-moderna e chama a atenção para o perigo de se cair numa moralização fútil ao se buscar simplesmente a condenação da ascensão do pós-moderno, ou, por outro lado, uma salvação por ele ao ser entendido como o momento pleno da emancipação prometida pelo mundo moderno. Como outra via,

> uma crítica autêntica do pós-modernismo não podia ser uma recusa ideológica dele. Ao contrário, a tarefa dialética era abrir caminho através dele de forma tão completa que nosso entendimento da época emergisse transformado. Uma compreensão totalizante do novo capitalismo ilimitado - teoria adequada à escala global de suas conexões e disjunções - continuava sendo o irrenunciável projeto marxista. Isso vedava respostas maniqueístas ao pós-moderno. Aos críticos de esquerda que tendiam a olhá-lo com suspeita de acomodação, Jameson replicou com equanimidade. O agente coletivo necessário para confrontar essa desordem ainda não existia, mas uma condição para o seu surgimento era a capacidade de compreedê-la por dentro, como um sistema.[99]

Uma vez apresentados os cinco lances do pensamento de Jameson para a definição da "lógica cultural do capitalismo tardio", Anderson passa a examinar as conseqüências das definições de Jameson sobre o pós-modernismo, bem como de seu posicionamento frente a ele. Para tanto, passa a pensar o papel da obra de Jameson no curso da herança do "marxismo ocidental".[100] A principal característica do "marxismo ocidental" seria a de ser

[99] Ibid., p. 78.

[100] A designação "marxismo ocidental" veio a se sedimentar na década de setenta, principalmente a partir da publicação do conhecido texto de Perry Anderson intitulado: "Considerações sobre o marxismo ocidental". A referência da tradução brasileira é a seguinte: ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo**

marcado por uma severa ruptura em relação ao clássico materialismo histórico no sentido de sua teorização não possuir em seu horizonte uma "prática para a derrubada do capital", ou seja, trata-se de uma teorização marxista menos voltada à pragmática da vida social, política e econômica. Segundo Anderson, o "marxismo ocidental" foi, acima de tudo, um conjunto de investigações teóricas da cultura do capitalismo avançado que, em certa medida, não tinha a consciência de si enquanto movimento. Desse modo, o mérito de Jameson está em reconhecer, pela primeira vez, os ganhos e as deficiências desse conjunto de teorizações enquanto um movimento único. Jameson faz isso em sua obra intitulada **Marxismo e forma**. Nesta, identifica o veio dominante de investigação do marxismo ocidental como sendo a "estética". Conforme Anderson, nesta obra, pela primeira vez o marxismo ocidental foi tacitamente confrontado com a sua "verdade", que era a "estética"; daí o título do livro de Jameson expor o binômio marxismo e forma.

Anderson entende que a obra de Jameson sobre o pós-modernismo representa o ponto culminante do pensamento do "marxismo ocidental", o ponto em que tal pensamento se completa. Assim, Jameson, bebendo das fontes do "marxismo ocidental", teria conseguido realizar o passo irrealizado por seus antecessores que foi o de saltar da compreensão estética para a compreensão da esfera social, política e econômica. Dessa forma, entende Anderson que "a abordagem do pós-moderno por Jameson, ao contrário, desenvolve pela primeira vez uma teoria da 'lógica cultural' do capital que simultaneamente oferece um retrato das transformações dessa forma social como um todo"[101], por isso, o pensamento de Jameson representaria uma espécie de consumação do pensamento do "marxismo ocidental"; uma consumação que resultou otimista no sentido de que pretende oferecer uma abertura para a inserção do pensamento marxista no plano da pós-modernidade.

Quanto aos "efeitos posteriores" à obra de Jameson no âmbito do pensamento marxista, Anderson trabalha três obras específicas, já citadas anteriormente, que procurariam suplementar ou corrigir alguns aspectos da obra do teórico americano. A primeira delas é de Alex Callinicos, intitulada **Against postmodernism**, que procura

---

ocidental. Nas trilhas do materialismo histórico. Tradução de Isa Tavares. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

[101] ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. p. 85.

resituar o pós-modernismo no que se refere aos aspectos políticos. A segunda é a obra de David Harvey, **Condição pós-moderna**, que pretende complementar os pressupostos econômicos do pós-modernismo. A terceira, de Terry Eagleton, intitulada **As ilusões do pós-modernismo**, aborda a questão da difusão ideológica no âmbito do pós-modernismo.

Os "efeitos posteriores" são medidos por Anderson a partir da análise de cinco aspectos: o tempo, as polaridades, as inflexões, o alcance e a política. Ao trabalhar cada aspecto dos efeitos do pós-modernismo, apresenta a sua interpretação das três obras referidas acima no que se refere ao tema pertinente.

No tocante ao aspecto do tempo, Anderson se atém ao problema mais objetivo da delimitação cronológica do início do pós-modernismo. Atenta para o fato do surgimento de uma polêmica a respeito de uma certa incoerência percebida pelos teóricos que se ocuparam da obra de Jameson no sentido da identificação de uma indecisão quanto ao marco inicial do pós-modernismo. Este seria originário do período do pós-guerra, juntamente com o capitalismo tardio assinalado por Mandel, ou teria sua consolidação marcada na década de setenta, conforme argumenta Jameson?

A essa questão, Anderson entende que Callinicos e Harvey deram respostas opostas quanto à delimitação temporal, mas coincidentes quanto à interpretação das modificações sociais e econômicas do período em questão. Segundo Anderson, Harvey considera a década de setenta como um período de ruptura em relação ao modelo de desenvolvimento capitalista do pós-guerra. Assim, apesar de dever ser entendido como decorrente do capitalismo tardio descrito por Mandel, o pós-modernismo não deve ser visto apenas como um seu desenvolvimento, mas como um seu remodelamento. Segundo Harvey, o modelo de desenvolvimento capitalista do pós-guerra, cujo representante emblemático é o "fordismo", entra em crise e passa a ceder espaço a uma outra configuração do capitalismo, a qual se caracteriza pela "acumulação flexível", que pode ser traduzida pela flexibilização nos mercados de trabalho, nos processos de fabricação, nas produções de mercadorias e nas operações financeiras desregulamentadas. Assim, a conclusão de Anderson sobre o ponto de vista de Harvey é a de que a mudança crítica que se cristaliza na década de setenta diz respeito à autonomia dos mercados financeiros dentro do capitalismo em detrimento dos governos nacionais.

Diferentemente de David Harvey, Alex Callinicos defende, em sua obra já de título bastante significativo - **Against postmodernism** -, não uma ruptura na história do capitalismo nos moldes descritos por Harvey, mas uma espécie de continuidade, apesar de diferenciada em certos aspectos. Assim, se no plano econômico, político e social Callinicos não enxerga propriamente uma ruptura; também não o fará em relação ao plano artístico cultural. Nesse plano, Callinicos entende as manifestações pós-modernistas como sendo desdobramentos decadentes do modernismo. Desse modo, se o modernismo artístico representava, em certo sentido, uma crítica ou resistência ao mundo configurado pelo capitalismo, a arte pós-modernista, por sua vez, seria o resultado de uma derrocada desta resistência.

A partir do confronto entre as interpretações de Harvey e Callinicos sobre o pós-modernismo, Anderson apresenta, na seqüência, a sua própria interpretação, propondo uma síntese das visões apresentadas no sentido de estabelecer os pontos específicos que marcam a passagem do mundo considerado moderno ao mundo pós-moderno. Para uma compreensão do pós-moderno, lança mão de uma sua definição anterior das principais características do mundo moderno. Este seria delimitável por três coordenadas específicas:

> uma economia e uma sociedade apenas semi-industriais ainda, nas quais a ordem dominante continuava em larga medida agrária ou aristocrática; uma tecnologia de grandes invenções cujo impacto era ainda recente ou incipiente; e um horizonte político aberto no qual levantes revolucionários de um ou de outro tipo contra a ordem dominante eram amplamente esperados ou temidos.[102]

Diante deste quadro, Anderson situa a arte modernista como uma arte antiburguesa por excelência: não acomodada ao mercado como princípio organizador. Anderson acompanha Jameson no que se refere ao entendimento da década de setenta como sendo o ponto de passagem para a configuração do mundo pós-moderno e, para uma compreensão deste, considera ser necessário verificar o que teria substituído os principais determinantes do modernismo. Para tanto, a obra de Jameson constitui-se como um excelente guia, pois estão ali presentes os principais indicadores de tais determinantes. Assim, em se considerando o pensamento de Jameson, "o pós-modernismo pode ser visto como um

[102] Ibid., p. 96.

campo cultural triangulado, por sua vez, em três novas coordenadas históricas".[103] A primeira destas três novas coordenadas consiste no desaparecimento da burguesia enquanto classe delimitada. No mundo pós-moderno a classe burguesa deixa de existir enquanto classe autoconsciente, pois perde o seu paradigma de contraste, o que seria próprio do modernismo. Neste, o capitalismo se distinguia, ou seria definido, justamente pela coexistência de um mundo pré-capitalista. No mundo pós-moderno, o mundo pré-capitalista já não se faz mais notado e a burguesia já não se enxerga enquanto classe, pois já não há mais outra classe que se apresente diferentemente. Isso não significa, contudo, alerta Anderson, que a mobilidade sócio-econômica tenha aumentado ou que as sociedades não sejam estratificadas objetivamente, mas sim que "os balizamentos culturais e psicológicos se desgastaram" no sentido de uma uniformização ideológica das diferentes classes econômicas. No plano das artes, essa primeira coordenada significou a perda de um aspecto caracterizador do modernismo que era a existência de um contraste estético entre a obra modernista, transgressora, e o *establishment* acadêmico. Assim, entende Anderson que o pós-modernismo é o que ocorre quando o adversário do mundo moderno desaparece.

A segunda condição demarcada por Anderson diz respeito à evolução da tecnologia. O ponto chave para o entendimento do papel da tecnologia no mundo pós-moderno situa-se nos desdobramentos da Segunda Guerra Mundial. A partir desta, o progresso científico e tecnológico passou a assumir a forma de aniquilamento da humanidade. Essa nova percepção, segundo Anderson, mudou a configuração da produção e da utilização da técnica no sentido da sua banalização. A descoberta técnica e científica deixa de ser encarada como sinônimo de progresso e de novidade.

No que se refere à influência da tecnologia no plano do comportamento, Anderson dá destaque ao aparecimento da televisão, sobretudo a tv em cores, que se generalizou justamente na década de setenta, como marco principal da configuração da dita sociedade de informação. Anderson considera a tv em cores o divisor de águas tecnológico do pós-moderno, o fator que possibilitou a abertura para o mundo da informação, como diz, pelo mundo dominado por "máquina de imagens", em contraposição ao modernismo enquanto representado por "imagens de máquinas", em referência clara às expressões vanguardistas

[103] Ibid., p. 100.

tais como o futurismo. Anderson faz referência, aqui, mesmo que indiretamente, ao mundo dos "simulacros" e comenta as implicações ideológicas do bombardeio de imagens do mundo pós-moderno no sentido da configuração de um quadro poderoso de unificação da ideologia.

A terceira coordenada estabelecida por Anderson como necessária à diferenciação do pós-modernismo em relação ao modernismo diz respeito às mudanças na esfera política. Anderson faz um breve retrospecto do quadro político a partir do pós-guerra, salientando, sobretudo, os movimentos revolucionários e de reforma político-cultural que culminaram nos anos sessenta e tiveram nesta mesma década suas derrocadas. Faz, ainda, referência ao período de calmaria política dos anos setenta, apesar da vigência da guerra fria, e dá principal destaque ao novo quadro político que se instaurou a partir da década de oitenta, em que as portas se abrem para um novo estágio econômico e político, o estágio da supremacia do capital. Conclui, então, que o

> triunfo universal do capital significa mais do que simplesmente uma derrota para todas aquelas forças outrora dispostas contra ele, embora seja isso também. Seu sentido mais profundo está no cancelamento das alternativas políticas. A modernidade chega ao fim, como observa Jameson, ao perder todo contrário. A possibilidade de outras ordens sociais era um horizonte essencial do modernismo. Uma vez desaparecido esse horizonte, surge em seu lugar algo como o pós-modernismo. Este é o momento não declarado da verdade, na interpretação original de Lyotard. Como, então, pode ser resumida a conjuntura pós-moderna? Uma comparação capsular com o modernismo poderia ser a seguinte: o pós-modernismo surgiu da combinação de uma ordem dominante desclassificada, uma tecnologia mediatizada e uma política sem nuances. Mas, é claro, essas coordenadas eram apenas dimensões de uma mudança mais ampla que sobreveio com os anos 70.[104]

O segundo tema assinalado por Anderson refere-se ao que entende por contornos das condições da pós-modernidade. Tais contornos dizem respeito ao lugar das manifestações artísticas frente às modificações econômicas, sociais e políticas que condicionaram o surgimento do que entende por pós-modernismo. Diferentemente do termo modernismo, surgido *a posteriori* a partir das manifestações culturais que poderiam ser englobadas por este conceito, o pós-modernismo constitui-se enquanto categoria que antecede as manifestações artísticas que viria a abarcar conceitualmente.

[104] Ibid., p. 108.

A partir dessa consideração, passa a pensar a arte pós-modernista. A primeira e mais marcante de suas características, diferenciadoras do modernismo, seria a de colocar em suspeita a idéia do gênio artístico. De certo modo, Anderson anota o desaparecimento da arte forte, que tinha como princípio uma sua autodefinição, tal como os "ismos" das vanguardas. A primeira formulação pós-modernista, diz Anderson, teria sido literária, ao passo que a sua consolidação enquanto estilo evidente seria proporcionada pela arquitetura. No entanto, seria nas artes plásticas, mais especificamente na pintura, que as características pós-modernas puderam ser delineadas de maneira mais nítida. No que se refere ao âmbito da pintura, Anderson ressalta o papel da *pop art*, em especial o trabalho de representação de imagens por imagens operado por Andy Warhol, e a abertura de caminho para o surgimento da chamada arte conceitual. Seria o "conceitualismo" o responsável por situar o problema filosófico da arte pós-moderna que se baseia no questionamento radical da própria natureza da arte. Seria esse movimento, segundo Anderson, que teria aberto as portas para as discussões sobre o destino da estética, principalmente as propostas por Hans Belting em **O fim da história da arte?** [105] e por Arthur Danto em **The after death of art**[106]. Essa dupla percepção dos "fins" tanto da arte quanto de sua história resultou numa abertura ilimitada de possibilidades do "ser" da arte de modo que a

> condição de ´perfeita liberdade artística´, na qual ´tudo é permitido´, não contradizia, porém, a *Estética* de Hegel; ao contrário, era a sua materialização. Pois o ´fim da arte consiste na conscientização da verdadeira natureza filosófica da arte´- ou seja, a arte se transfere para a filosofia (como Hegel disse que deveria) no momento em que somente uma decisão intelectual pode determinar o que é ou não arte.[107]

Estaria justamente neste ponto a definição dada por Arthur Danto do ser da arte. Se qualquer objeto pode ser tomado enquanto arte, o que determinaria o ser da arte seria justamente o *fiat* do artista. Isto representaria, portanto, o paroxismo de um "idealismo subjetivo". Considera Anderson que tais mudanças na pintura sugeririam uma tensão que seria constitutiva do próprio pós-modernismo, tensão esta para a qual seria necessária uma conceitualização.

---

[105] BELTING, Hans. **O fim da história da arte?** São Paulo: Cosacnaify, 2006.
[106] DANTO, Arthur. **After the end of art: contemporary art and the pale of history**. Princeton: Princeton University Press, 1997.
[107] ANDERSON, Perry. op. cit. p. 117.

Anderson pensará tal tensão explorando a polaridade do pós-moderno expressa pelas noções ambivalentes de "infra" e "ultra" aplicadas ao modernismo. O primeiro prefixo corresponderia a uma atitude artística de rompimento em relação ao alto modernismo no sentido da integração da arte a um tom menos elevado, de caráter mais ornamental e de fácil acesso. Este momento de inflexão seria mais bem representado justamente pela *pop art*. Já o segundo prefixo representaria um desenvolvimento do modernismo no sentido da radicalização de suas "negações de inteligibilidade imediata ou gratificação sensual". Esta segunda atitude seria mais bem representada pela arte conceitual. Anderson segue argumentando que esta dicotomia que se faz presente nas artes visuais pode ser estendida às outras artes no âmbito do pós-modernismo. A partir da compreensão dessa polaridade simbiótica das atitudes artísticas do pós-modernismo, Anderson considerará que há um aspecto do mundo pós-moderno que garante a ligação entre as duas atitudes, trata-se da "ubiqüidade do espetáculo" como princípio organizador da indústria cultural. Estaria neste ponto a sutura entre o formal e o social, sendo que o "inframoderno pode virtualmente ser definido como aquilo que se ajusta ou faz apelo ao espetacular; o ultramoderno, como aquilo que busca iludi-lo ou recusá-lo".[108] A argumentação de Anderson, no entanto, aponta para o fato de que no mundo pós-moderno o "infra" predomina sobre o "ultra".

O terceiro subtítulo do capítulo, *inflexões*, recoloca o questionamento a respeito do fato de se considerar o pensamento de Jameson sobre o pós-modernismo como uma real alternativa de desenvolvimento para o pensamento do "marxismo ocidental". Anderson procura demonstrar como Jameson, em outros escritos surgidos à mesma época de **Pós-modernismo e a lógica cultural do capitalismo tardio**, desenvolve uma nova abordagem da estética que permite lançar novas luzes à compreensão do pós-moderno em outros aspectos. Anderson dá destaque à interpretação feita por Jameson do papel da imagem enquanto funcionando como a principal mercadoria do mundo pós-moderno, tal interpretação retira das análises do cinema, principalmente o Holywoodiano. A partir disso, passa a trabalhar uma analogia entre o movimento renascentista, propugnado pela reforma, e o movimento modernista; ambos pensados paralelamente em relação ao papel das imagens e ao papel do que se entendeu por rebaixamento da cultura ao popular. Anderson

[108] Ibid., p. 123.

anota que o espírito de época do pós-modernismo é o inverso do espírito da renascença, visto que o movimento da reforma, responsável pelo humanismo renascentista, começou com um ataque às imagens, ao passo que o pós-modernismo instaurou o domínio das imagens. Este domínio das imagens gerou, por sua vez, a cultura do espetáculo; a qual, por conseguinte, gerou a sua própria ideologia.

Para pensar a ideologia pós-modernista, Anderson apresenta uma sua leitura da discussão proposta por Terry Eagleton acerca deste tema em seu livro **As ilusões do pós-modernismo**, e considera que, ao isolar o problema da ideologia no campo pós-modernista, Eagleton produziu uma dissecação singular, eficaz e abrangente do que se poderia entender como sendo o *nonsense* comum da época contemporânea. Conforme salienta elogiosamente, Anderson considera que Eagleton apresenta o exame de uma "retórica antiessencialista, antifundamentalista" correspondente à "rejeição de qualquer idéia de natureza humana, concepção da história como processo aleatório, equiparação de classe e raça ou sexo, renúncia à totalidade e à identidade, especulações de um sujeito indeterminado."[109]

Apesar da crítica bem sucedida a uma retórica antiessencialista do pós-modernismo, Anderson pondera sobre o fato de Eagleton não conseguir responder satisfatoriamente ao questionamento a respeito das razões da ambivalência do pós-modernismo que ele próprio identifica. Entende que a obra de Eagleton falha nesse ponto, pois, apesar de ser de início constituída como "a mais sólida leitura tentada até hoje do pós-modernismo como produto da derrota política da esquerda", é apresentada como uma "parábola brincalhona e não como uma efetiva reinterpretação". Do ponto de vista de Anderson, Eagleton não consegue explicar as razões da derrocada política da esquerda, a razão para o surgimento do pós-modernismo, apesar de apresentar todas as conseqüências de tal derrocada. Ao final, considera Anderson que Eagleton tira com uma mão o que ofereceu com a outra ao sugerir que a derrota da esquerda possa nunca ter ocorrido.

Segundo Anderson, o valor da obra de Eagleton reside justamente no fato de, apesar de separar a análise ideológica da cultural, chegou à mesma conclusão sobre a ideologia a que chegara Jameson sobre a cultura. Em ambas o que prevalece é o predomínio do "infra",

[109] Ibid., p. 133.

em que o ditame é imposto pela lógica do mercado. Nesse sentido, o que representa a obra de Jameson diante dessa configuração ideológica é a posição de resistência ao "infra" da cultura pós-moderna. Assim, conclui Anderson, inspirado em Jameson, que o "pós-modernismo é a lógica cultural de um capitalismo não disposto para o combate, mas de uma complacência sem precedentes", sendo que a resistência a tal complacência "só pode começar encarando esta ordem tal como ela é".[110]

Depois de procurar demonstrar a relevância da obra de Jameson quanto ao papel a ser desempenhado dentro da cultura pós-moderna, Anderson procurará ponderar a respeito do alcance das teorizações do filósofo americano de maneira a, de certo modo, testar o projeto de totalização operado por Jameson em sua obra. Considera que a principal acusação que se apresenta à teorização deste é a de que "ignora ou omite práticas periféricas que não apenas não podem ser acomodadas dentro das categorias do pós-moderno como positivamente as rejeitam".[111] Segundo Anderson, para os críticos do pós-modernismo a cultura pós-colonial é intrinsecamente mais contestadora e muito mais política que o pós-modernismo de centro. O argumento dos pós-colonialistas seria o de que aceitar a teoria totalizante do pós-modernismo seria aceitar, em contrapartida, o imperialismo. Por isso, preferem a reconstrução da história a partir do ponto de vista da periferia, amparados pelos métodos "genealógicos" de Foucault, por exemplo. Neste caso, a pós-história jogaria a favor dos descentralizados.

Diante da crítica pós-colonialista, Jameson apresenta uma saída não insistindo naquilo que é atacado pela crítica, ou seja, uma idéia de homogeneidade totalizante do capitalismo tardio, mas sim argumentando no sentido de demonstrar que o "desenvolvimento desigual é inerente ao sistema, cuja nova e abrupta expansão eclipsou também de modo desigual formas mais antigas de desigualdade e multiplicou novas formas que ainda não compreendemos bem". [112]

Ao pensar a periferia dentro do sistema pós-modernista, Jameson procura relativizar esta inserção ao considerar que no sistema do capitalismo tardio até o centro é

[110] Ibid., p. 136.
[111] Ibid., p. 136.
[112] Ibid., p. 139.

marginalizado, ou seja, a marginalização é vista como aspecto constituinte do próprio sistema e não como exceção a uma regra totalizante.

O último aspecto a ser abordado por Anderson é o político. Nesse sentido, chama a atenção para a obra **O inconsciente político** de Jameson como sendo aquela responsável por estabelecer a relação entre o estético e o político. Assim, entende que Jameson concebe "a perspectiva política não como um método suplementar, não como um auxiliar opcional para outros métodos interpretativos correntes (...), mas como um horizonte absoluto de toda leitura e de toda interpretação.[113]

Nesse sentido, complementa Anderson que se o estético e o político não devem ser igualados e confundidos, por um outro lado é preciso considerar que se podem ser mediados é porque têm algo em comum. Esse algo em comum seria o comprometimento que ambos teriam com o julgamento. Tanto no campo político quanto no campo estético o instrumento de atuação é a crítica e "abster-se de criticar equivale a aprovar".[114] Desse modo, o pensamento de Jameson apresenta-se como uma nova possibilidade de formulação de um caminho para a construção de uma crítica ao pós-moderno pela via da interpretação sob a perspectiva política, a qual, tal como a artística, pressupõe o julgamento, a crítica. Tal crítica, portanto, para Jameson, não pode ser jamais concebida fora dos limites da "historicização". "Always historicize!", este é o lema ao qual Jameson faz referência em seu **O inconsciente político** e que parece orientar a sua crítica ao pós-moderno. Nesse sentido, então, a narrativa, enquanto processo de construção do conhecimento humano, seria o caminho, ou o método inevitável, de toda busca pela "historicização" e, portanto, o antídoto contra a perda da consciência histórica própria da condição pós-moderna.

[113] Ibid., p. 145.
[114] Ibid., p. 151.

1.2. Narrar: o destino inelutável do humano:

A formulação de Lyotard sobre a "pós-modernidade" foi acusada já várias vezes de funcionar como apologia do irracionalismo e de cair, paradoxalmente, numa afirmação totalizante do fim das "grandes narrativas" construindo uma sua narrativa própria[115]; em outros termos, Lyotard foi acusado de substituir uma totalização por outra sem apresentar, em **A condição pós-moderna**, uma via crítica. Ao mostrar essa nova configuração do mundo pós-moderno sem, contudo, oferecer, de cara, uma saída, Lyotard levou teóricos, tais como Habermas, a criticá-lo como um pensador que de certo modo aderiu ao sistema e a tudo o que de negativo esse novo sistema poderia significar. Anderson, contudo, nos mostra que Lyotard reconheceu, em suas obras posteriores, o paradoxo ao qual o seu pensamento havia sido lançado e passou a cobrar de si próprio um posicionamento crítico frente ao pós-moderno.

Quem ofereceu a saída para o pensamento crítico marxista sem, contudo, atacar ou recusar *a priori* o mundo pós-moderno descrito por Lyotard foi justamente Jameson. Reconhecendo o caráter de totalidade do mundo pós-moderno, o teórico norte-americano coloca no mesmo plano os que aderem ingenuamente a essa nova totalidade e aqueles que a repudiam completamente. Jameson aposta, por outro lado, que o caminho crítico em relação ao "pós-moderno" só é possível se feito a partir de dentro dessa nova totalidade, totalidade esta que, no entanto, se mostra de maneira sorrateira em manifestações que aparentam negar justamente qualquer totalidade, visto que os traços do pós-moderno são a fragmentação e a dissolução das noções absolutas. É nesse sentido que Jameson argumenta que qualquer posicionamento sobre o "pós-moderno" é um posicionamento político, no sentido de que é já uma negociação em defesa de algum ponto de vista. É como se Jameson

[115] Isso é o que anota, por exemplo, Steven Connor ao comentar o pensamento de Lyotard e a respectivas reações que provocou: "O mais difícil de aceitar na análise de Lyotard é a passagem do utilmente específico, a descrição da condução e da disseminação do conhecimento científico nas universidades e em outras instituições, ao globalmente generalizado. Geoff Bennington sugeriu que Lyotard poderia ser acusado de projetar sua descrição da inevitável ´diáspora` de conhecimentos a partir de metanarrativas centralizadoras como a sua própria metanarrativa. De fato, o modelo de Lyotard é duplamente totalizador, por depender não somente de uma visão do total colapso da metanarrativa, em toda parte e para sempre, como também de uma crença inabalável no domínio absoluto da metanarrativa antes da chegada da condição pós-moderna. É isso que leva Lyotard, em seus mais recentes esboços curtos e vívidos da pós-modernidade, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, a acusar todas as narrativas generalizantes como o marxismo, a filosofia hegeliana e a teoria econômica liberal de totalitárias, inevitavelmente conducentes a ´crimes contra a humanidade". Cf. CONNOR, Steven. op. cit. p. 36.

dissesse que no mundo pós-moderno ninguém pudesse alegar ingenuidade sob pena de ter agido de má-fé. No mundo "pós-moderno" não haveria a possibilidade de aceitá-lo ou de negá-lo; mas por estar, inevitavelmente, dentro dele, seria necessário sempre julgá-lo, criticá-lo, e, como já foi dito, para que isso seja possível é necessário que se possa interpretá-lo.

Mas em que termos poderia ser estabelecida essa interpretação do pós-moderno a partir de dentro do pós-moderno? Ou seja, como encarar o pós-moderno a partir de um ponto de vista que não fosse moderno, um ponto de vista que não corresse o risco de se configurar como um ingênuo retorno às premissas do "projeto filosófico da modernidade"? Por outro lado, como postular uma estratégia interpretativa, crítica do mundo pós-moderno, a partir de dentro do pós-moderno, sem correr o risco de ser cooptado por suas forças? Como formular uma interpretação crítica do pós-moderno sem correr o risco de substituir uma totalização por outra?

Uma via de saída para estas questões pode ser encontrada no pensamento de Gianni Vattimo. Este alerta para a ineficácia do retorno às premissas modernas para se pensar o "pós-moderno" e propõe o que chama de uma via positiva de interpretação do pós-moderno. Enxerga nos pontos críticos da "pós-modernidade", aqueles interpretados negativamente, tais como "o fim das grandes narrativas" de Lyotard ou a "dissolução do sujeito" e da "consciência histórica" de Jameson, como sintomas de um fenômeno maior que pode ser depreendido da história da tradição filosófica até Nitezsche e Heidegger, o fenômeno do que chama de "enfraquecimento do sujeito". O que Vattimo propõe, em certo sentido, é a interpretação deste fenômeno como meio de criação de uma estratégia positiva para se pensar o mundo pós-moderno. Tal estratégia é apresentada por Vattimo em torno da formulação do que denomina de *pensiero deboli*, ou pensamento fraco.[116]

Em seu **O fim da modernidade**[117], de 1985, Vattimo entende a modernidade tardia "como um lugar em que, talvez, se anuncie uma possibilidade de existência diferente para o

[116] Vattimo identifica na hermenêutica e na retórica os campos de atuação do que entende por *pensiero deboli*. Cf. VATTIMO, Gianni."Dialéctica, diferencia y pensamiento débil". In: ROVATTI, Pier Aldo. VATTIMO, Gianni. (eds.). **El pensamiento débil**. Madrid: Ediciones Catedra, 1995. pp.18-42.

[117] VATTIMO, Gianni. **O Fim da Modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

homem". Tal possibilidade de encarar positivamente a pós-modernidade, portanto, apresenta a partir da interpretação que propõe de Nietzsche e Heidegger, o que consiste

> na possibilidade que eles proporcionam de passar de uma descrição puramente crítico-negativa da condição pós-moderna, que foi típica da *Kulturkritik* do início do século e das suas ramificações na cultura recente[118], a uma consideração desta como possibilidade e chance positiva. Nietzsche falou de tudo isso, decerto de maneira um tanto obscura, em sua teoria de um possível niilismo ativo e positivo; Heidegger aludiu à mesma coisa com a idéia de uma *Verwindung* da metafísica, que não seja uma superação crítica desta no sentido ´moderno` do termo (...). Em ambos, o que pode ajudar o pensamento a se colocar de maneira construtiva na condição pós-moderna tem a ver com o que propus, em outro lugar, chamar de debilitamento do ser.[119]

No capítulo introdutório de seu **O fim da modernidade**, Vattimo expõe o problema a ser abordado em seu livro, o da passagem da modernidade à pós-modernidade; os pressupostos de sua análise, estabelecidos a partir de Nietzsche e Heidegger; e o propósito de seu trabalho: encontrar uma via "positiva" de interpretação da contemporaneidade, a qual entende como sendo a pós-modernidade, herdeira esta do niilismo moderno.

O maior esforço de Vattimo se dá no sentido de legitimar a nomenclatura dada à contemporaneidade de "pós-modernismo", procura pensar a pertinência de se usar esta denominação no sentido de transformar essa nomenclatura num conceito que expresse a característica diferenciadora da contemporaneidade em relação à modernidade.

Para tanto, Vattimo considera que para se pensar o "pós-modernismo" no âmbito da filosofia é preciso pensar a relação entre a idéia do "eterno retorno" de Nietzsche e o problema do "ultrapassamento da metafísica" proposto por Heidegger, isto no sentido de encará-las como filosofias positivas e não decadentes. Só a partir do entendimento desta

---

[118] Aqui Vattimo insere uma nota para esclarecer o que entende como sendo "as ramificações mais recentes" e a referência direta é à crítica ao pós-modernismo postulada por Habermas: "Uma ramificação desse gênero aparece cada vez mais, pelo menos em alguns de seus aspectos, também na ´teoria crítica` da escola de Frankfurt. Poder-se-ia ver uma confirmação disso na polêmica empreendida por Habermas, nos últimos anos (...) contra a noção de pós-moderno e em defesa de uma retomada do programa de emancipação da modernidade, que não seria ´dissolvido`, mas apenas traído, pelas novas condições de existência da sociedade industrial tardia.". Cf. VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**. p. 193.

[119] VATTIMO, Gianni. Op. cit. pp. xvii-xviii. Para o esclarecimento da noção de "debilitamento do ser", Vattimo insere aqui uma nota fazendo referência a outras três obras de sua autoria: **Aventure della diferenza**. Milão, Garzanti, 1979. **Al di là del soggetto**. Milão, Feltrinelli, 1981 e a sua contribuição ao volume intitulado **Il pensiero debole**. Milão, Feltrinelli, 1983. A referência da edição em língua portuguesa do primeiro título citado é a seguinte: VATTIMO, Gianni. **As aventuras da diferença: o que significa pensar depois de Heidegger e Nietzsche**. Tradução José Eduardo Rodil. Lisboa, Edições 70, 1988. Quanto ao terceiro, utilizamos a tradução espanhola, cuja referência, já citada anteriormente, é a seguinte: ROVATTI, Pier Aldo. VATTIMO, Gianni. (eds.). **El pensamiento débil**. Madrid, Ediciones Catedra, 1995.

relação, considera Vattimo, é que as teorizações sobre o "pós-moderno" ganham rigor filosófico.

Vattimo explica que Nietzsche e Heidegger entenderam a modernidade como sendo dominada pela idéia da história do pensamento como uma iluminação progressiva que se desenvolveria pela apropriação e reapropriação dos "fundamentos" herdados do pensamento ocidental. Desse modo, a modernidade seria enxergada por tais filósofos como um processo pelo qual a superação e o progresso que instauram o "novo", e dão valor a este, se faz por meio de uma recuperação e reaproveitamento dos "fundamentos", das "origens" do pensamento ocidental. As filosofias de Nietzsche e Heidegger expressariam a compreensão da exaustão do processo do "eterno retorno" do pensamento na busca de sua superação. Por isso, Vattimo entende que ambos se acham, por um lado, "na condição de terem de distanciar-se criticamente do pensamento ocidental enquanto pensamento do fundamento; de outro, porém, não podem criticar esse pensamento em nome de uma outra fundação, mais verdadeira.[120]

Segundo Vattimo, as filosofias de Nietzsche e Heidegger apontam para a condição "pós-moderna", caracterizada por uma crítica ao "fundamento" sem oferecer, no entanto, uma nova fundação. O teórico italiano segue questionando-se a respeito da pertinência e eficácia de estabelecer uma denominação diferenciada para a contemporaneidade no sentido da distinção entre os termos "moderno" e "pós-moderno". Pergunta-se a respeito da necessidade filosófica de se pensar historicamente a contemporaneidade. Considera que todo e qualquer discurso sobre a "pós-modernidade" que encare o prefixo "pós" como sinônimo de posterior à modernidade resultará contraditório, pois, ao adotar uma perspectiva histórica, em que está implícita a idéia de superação de um tempo pelo outro, este discurso estará aceitando e se inserindo na perspectiva da modernidade. Nesse sentido, a "pós-modernidade" será ainda "modernidade", pois será o "novo" que se coloca como recuperação do "fundamento":

> a pura e simples consciência -ou pretensão- de representar uma novidade na história, uma figura nova e diferente na fenomenologia do espírito, colocaria de fato o pós-moderno na linha da modernidade, em que domina a categoria de novidade e de superação.[121]

[120] Op. cit. p. 7.
[121] Ibid., p. 9

Para Vattimo, portanto, escapar a essa definição da "pós-modernidade" significa escapar à ontologização da história, por meio da qual esta se apresenta enquanto um "ser", mutável ao longo do tempo, mas constituído por uma unidade e uma finalidade lógica, definida por uma estabilidade ideal. Para o entendimento da contemporaneidade inserida numa temporalidade que não determinada por uma visão histórica fundante, tal como a do século dezenove, Vattimo lança mão do entendimento que Nietzsche e Heidegger apresentaram do "ser", não como aquele dotado de estrutura estável, justificado por uma metafísica fundante, mas o "ser" enquanto "evento". A ontologia não seria a busca pelo entendimento do "ser" fundante, da essência do "ser", mas a interpretação da sua condição ou situação no tempo, já que o "ser" não é nada senão o "evento". Sob esse prisma, o "pós-moderno" deve ser entendido não como uma superação do moderno, mas enquanto condição. Assim, o "pós-moderno" deve caracterizar-se não apenas como novidade em relação ao moderno, "mas também como dissolução da categoria do novo, como experiência de ´fim da história', mais do que como apresentação de uma etapa diferente, mais evoluída ou mais retrógrada, não importa, da própria história.[122]

A dissolução da história que marcaria a experiência "pós-moderna" residiria na dissolução da "idéia de história como processo unitário".[123] Diante desta "dissolução da história" é que Vattimo convoca Nietzsche e Heidegger como os pensadores que conseguiram elaborar uma construção da imagem da existência humana na condição contemporânea de não-historicidade. Vattimo alerta para o risco de se compreender esta condição a partir de um "sociologismo simplificador" e considera que esta condição fica mais clara se for entendida a partir do conceito de *post-histoire* formulado por Arnold Gehlen (1904-1976). De tal teórico Vattimo empresta a idéia de "imobilidade" do mundo contemporâneo, a qual seria causada pelo fato de o "novo" ter se esvaziado de sentido em decorrência de o progresso ter se tornado uma espécie de rotina. Assim, na sociedade de consumo, a novidade deixa de ser perturbadora e revolucionária, já que ela é necessária para a manutenção do estado de coisas do sistema. Na esteira do pensamento de Gehlen, Vattimo conclui que a história, que anteriormente, sob a perspectiva cristã, caminhava para

[122] Ibid., p. 9
[123] Ibid., p. 11.

a salvação da humanidade e, sob a perspectiva secular, caminhava em direção ao desenvolvimento e à perfeição humana, agora se esgota no próprio progresso, pois este é esvaziado na medida em que existe para possibilitar um novo progresso. A secularização do conhecimento, característica do mundo moderno, possibilita, assim, a dissolução da própria noção de progresso.

O apagamento da noção de história como sintoma de uma condição da "pós-modernidade" pode ser atestada, também, segundo Vattimo, no próprio entendimento desta enquanto disciplina ou matéria científica. A história, enquanto disciplina, deixou de ser única e passou a ser múltipla, há, então, a história das idéias, dos costumes, dos políticos, dos militares, etc. Enfim, a dissolução da história significa, antes, a ruptura da unidade e não o fim da história. Além disso, significa também a ruptura com a idéia do discurso historiográfico como sendo representação científica de uma realidade pré-dada, mas sim esta suposta realidade pré-dada passa a ser vista também como fruto, como criação do próprio discurso historiográfico. Os limites entre ficção e história são quebrados. Paradoxalmente, anota Vattimo que a contemporaneidade "é a época em que, enquanto, com o aperfeiçoamento dos instrumentos de coleta e transmissão da informação, seria possível realizar uma história universal, precisamente essa história se tornou impossível.[124]

Além dessa impossibilidade, apesar dos meios de comunicação, estes seriam os responsáveis, também, por uma "des-historicização da experiência" na medida em que nivelam tudo no plano da contemporaneidade e da simultaneidade. Vattimo sustenta que só é possível traçar um caminho crítico de tal condição como possibilidade e chance positiva para a existência humana se forem levados a sério o que entende como sendo os êxitos da "destruição da ontologia" proposta por Nietzsche e Heidegger. Para Vattimo, encarar positivamente a idade "pós-moderna" significa abrir-se "para uma concepção não metafísica da verdade, que a interprete não tanto a partir do modelo positivista do saber científico, quanto, por exemplo (segundo a proposta característica da hermenêutica), a partir da experiência da arte e do modelo da retórica.[125] Nesse sentido, conclui que a experiência "pós-moderna" da verdade deverá ser uma experiência estética e retórica. Tal

[124] Ibid., p. 15.
[125] Ibid., p. 18-19.

experiência resulta na produção de um discurso que não tenha como objetivo a busca por uma verdade, no sentido de ser um discurso reprodutor de algo existente, mas, sim, que possa se consolidar enquanto crítica ao existente na medida em que não é a reprodução da verdade, mas, sem apresentá-la em definitivo, possa considerá-la como horizonte norteador.

Vattimo procurará formular a aproximação entre os niilismos de Nietzsche e Heidegger no sentido de demonstrar como os pensamentos destes dois filósofos podem, unidos, serem entendidos como caminho para a compreensão do fim da modernidade e como meio de construção de uma possibilidade positiva da condição "pós-moderna". Assim, propõe pensar o niilismo não como algo de que se possa fazer um balanço, uma avaliação, visto que deve ser pensado em "ato", desse modo é possível apenas pensar "onde" ele se encontra. O niilismo seria concernente ao próprio ser, tal como expressa a fórmula de Nietzsche: "o homem rola do centro para x".[126] Vattimo procura conciliar o niilismo nietzscheano com o heideggeriano considerando que se para Heidegger o niilismo significa o aniquilamento do ser enquanto reduzido a valor e para Nietzsche a morte de Deus significou a "desvalorização dos valores supremos", então o que ocorre é uma "potencialidade vertiginosa dos valores", visto que não há mais instância terminal do valor supremo Deus. Assim, os valores podem manifestar-se em sua natureza, que é a da convertibilidade, transformabilidade e da processualidade indefinida, o que pode ser entendido como a supremacia do "valor de troca". Na acepção nietzscheana-heideggeriana o niilismo seria a consumação do "valor de uso" no "valor de troca". No entanto, essa dissolução do "ser" no "valor de troca" não teria sido assimilada tanto pela modernidade do século XIX, quanto pela do século XX.

Para Nietzsche, a consumação do niilismo se dá por meio da aceitação da superficialidade dos "valores últimos", e não deve significar o estabelecimento ou reestabelecimento de uma situação de "valor" no sentido forte, não deve ser uma "re-apropriação", pois o que se tornou supérfluo é a idéia do que é "próprio". É no sentido da não existência de uma "propriedade" que Nietzsche considera que o "mundo verdadeiro tornou-se uma fábula".[127] Vattimo, no entanto, alerta para o risco da interpretação desta

[126]Ibid., p. 4.
[127] Ibid., p. 11.

idéia de "fábula" e, atentando para a "glorificação dos simulacros e dos reflexos", anota que dentre os vários fundos falsos do texto de Nietzsche há o seguinte perigo: "reconhecido ao mundo verdadeiro o caráter de fábula, venha a se atribuir à fábula a antiga dignidade metafísica do mundo verdadeiro".[128] Assim, entende Vattimo que a experiência que se abre para o "niilismo consumado" não é a de uma "plenitude" apenas desligada dos valores últimos, essa experiência não é mais autêntica, pois a autenticidade em si, o próprio Deus morreu. Por isso, Vattimo pretende apontar para uma nova possível experiência humana, uma experiência que considere o niilismo em sua conta e não apenas o queira excluir de seu horizonte. O "niilismo consumado" significaria, então, usar positivamente a dissolução do ser no "valor de troca", o que significaria, antes de tudo, o ser dissolvido na linguagem, "na tradição como transmissão e interpretação de mensagens". Assim, segundo Vattimo, o niilismo é a chance da contemporaneidade no sentido de assumir o simbólico em face do horizonte da verdade:

> O mito da técnica desumanizante e, também, a realidade desse mito nas sociedades da organização total são enrijecimentos metafísicos que continuam a ter a fábula como ´verdade`. O niillismo consumado (...) chama-nos a uma experiência fabulizada da realidade que é, também, a única possibilidade de liberdade.[129]

Vattimo prossegue em sua teorização tentando repensar o problema da desumanização e atenta para um possível paradoxo: como pode a crise do humanismo ser causada pela já anunciada "morte de Deus" se o humanismo caracteriza-se justamente pela secularização e pela descentralização do conhecimento em relação à idéia de Deus? Responde a essa pergunta afirmando que a "morte de Deus" pode ser entendida como sendo a causa da crise do humanismo, pois este sempre foi estabelecido a partir da "metafísica". Quando, contudo, o caráter redutivo da metafísica se torna explícito, com Nietzsche, a metafísica está em seu ocaso e com ela passa a declinar o humanismo. O sujeito só afirmaria sua centralidade na história do pensamento na medida em que se mascara nos "semblantes imaginários do fundamento".

Na seqüência, o teórico italiano procurará pensar a relação tripla entre metafísica, humanismo e a técnica moderna no sentido de reformular a idéia de que a técnica moderna

[128] Ibid., p. 10.
[129] Ibid., p. 16.

tenha sido assumida como sendo contrária ao humanismo ou, mais especificamente, como sendo causa de uma desumanização. Vattimo alerta para o fato de que metafísica e técnica são só aparentemente contraditórias pois seriam momentos diferentes de um mesmo processo concernente ao humanismo. Isso significa que "a técnica representa a crise do humanismo não porque o triunfo da racionalização negue os valores humanistas, como uma análise superficial poderia levar a crer, mas sim porque, representando a consumação da metafísica, chama o humanismo a uma superação"[130], a qual pode ser entendida também no sentido de retorno, de um "remetimento". Vattimo conclui, então, que

> se vale a análise heideggeriana do nexo entre metafísica, humanismo e técnica, o sujeito que nos era proposto defender da desumanização técnica era, precisamente ele, a raiz dessa desumanização, já que a subjetividade que se define doravante apenas como o sujeito do objeto é pura função do mundo da objetividade, tendendo, ao contrário, irrefreavelmente, a também se tornar objeto de manipulação. (...).[131]

No sentido de estabelecer o estético e o retórico como sendo o lugar do acontecer da verdade na pós-modernidade, Vattimo procura pensar o papel da arte a partir do destino niilista da contemporaneidade. Para tanto, busca uma definição mais apropriada da condição da arte na contemporaneidade ao entender a "morte da arte" como sendo o seu "ocaso". A "morte da arte" seria um dos aspectos que representam a época contemporânea do fim da metafísica profetizada por Nietzsche e registrada por Heidegger. No entanto, tal "morte da arte" não deve ser entendida como o seu desaparecimento, mas, tal como foi pensada a metafísica, como algo que não "é" mas ao qual somos remetidos; por isso, Vattimo considera que a arte, a exemplo da metafísica, deve ser entendida como um *rimittersi*. Assim, do mesmo modo que o fim da metafísica é ditado pela exaustão do processo de superação da razão e, portanto, do progresso; a arte também tem a sua morte anunciada, paradoxalmente, pelo seu excesso e não pela sua falta. A chamada "morte da arte" teria sido decretada pela "estetização de tudo", pelo movimento, herdado das vanguardas, de "explosão da estética fora dos limites institucionais estabelecidos pela tradição".[132] Essa explosão estética orienta-se pelo princípio da auto-ironização da arte, em que o valor desta passa a residir na sua capacidade de por em discussão o seu estatuto. A

[130] Ibid., p. 29-30.
[131] Ibid., p. 36.
[132] Ibid., p. 41.

saída da arte de seu nicho tradicional seria proporcionada e facilitada pelo advento das novas tecnologias surgidas na primeira metade do século XX, este movimento da arte de auto-negação de seu estatuto e de inserção no processo de reprodução técnica acarretaria aquilo que denominou Walter Benjamin como sendo a "perda da aura" da arte em seu conhecido texto de 1936, intitulado "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica".[133] Sob esse prisma, a obra de arte não apenas deixa o seu nicho tradicional em razão da reprodutibilidade técnica, mas esta passa a ser constitutiva da própria obra de arte, tal como ocorre com a fotografia e o cinema. Nesse sentido, a estetização da existência deixa de ser apenas em razão de uma sociedade de massa, mas passa a constituir a massa.

Verifica Vattimo que, sob a perspectiva da teoria da cultura de massa, a "morte da arte" pode ser entendida num sentido forte, enquanto "fim da arte como fato específico e separado do resto da experiência", e num sentido fraco, "enquanto estetização como extensão do domínio dos *mass-media*".[134] No entanto, alerta Vattimo para o fato de, apesar da constatação da "morte da arte" nos dois sentidos acima mencionados, ainda haver a arte no sentido original da "obra de arte", daquela ainda inserida em seu nicho e possuidora da "aura". Como entender, então, esta permanência? O filósofo italiano argumenta que esta arte que resiste só tem sentido se colocada em face de sua morte, proporcionada pela reprodutibilidade técnica. É esse o ponto crucial da argumentação de Vattimo no que se refere à verdade da arte, pois entende que esta verdade deva ser buscada no "ocaso" da arte, o qual se constitui no constante remeter-se da arte à sua morte. O "ocaso da arte" define-se pela condição em que o evento da "morte da arte" é sempre anunciado e adiado. Tal como a metafísica, a estética da tradição tornou-se um destino que deve ser ultrapassado, visto que se o "ser" não deve ser entendido mais como aquele que "está", mas como aquele que "nasce e morre", logo a arte também deve ser entendida como um "ser" para a morte. Assim, diz Vattimo que a "situação que vivemos, de morte, ou melhor, de ocaso da arte, é legível filosoficamente como aspecto deste acontecimento mais geral que é a ´verwidung`

[133] BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.
[134] Ibid., p. 45.

da metafísica, do evento que concerne ao próprio ser".[135] O "ocaso da arte" revela a verdade da arte na medida em que o "ser" da arte constitui-se enquanto possibilidade de sua negação; o "ocaso da arte" possibilitaria o entendimento da noção heideggeriana da obra de arte como o "por-em-obra-da-verdade". Este conceito, que expressa mais a noção de um movimento, traduz a capacidade dicotômica da obra de arte de fixar o transitório e de apontar, no momento mesmo de sua criação, para a sua morte, para a sua perecibilidade. Nesse sentido, Vattimo entende que o "ocaso da arte" revela o "fim da metafísica", em que o pensamento é chamado a uma *Verwindung*. Por isso, atenta para o fato de que a estética deve entender a "morte da arte" como o anúncio de uma época do "ser" em que este deve ser visto a partir de uma "ontologia do declínio".

O caráter dicotômico da arte acima mencionado é trabalhado mais detalhadamente por Vattimo quando aborda aquilo que denomida de “a quebra da palavra poética". O ponto de partida utilizado é o texto de Heidegger intitulado "Essência da linguagem", do qual Vattimo depreende o postulado de que "um ´é` se dá onde a palavra falha". De acordo com tal postulado, o "ser" se constitui enquanto quebra da palavra, ou seja, quando a palavra deixa de ser necessária e suficiente para indicar a existência do "ser". O problema formulado pelo filósofo italiano, quando passa a pensar a "palavra poética", é o de que a "quebra" desta não significa a inserção da "coisa", do existente no plano da significação. Com a "quebra da palavra poética" o "é" do "ser" deixa de aparecer quando a poesia é pensada como "por-em-obra-da-verdade". Assim, a "quebra da palavra poética" não ocorre no momento da revelação do "ser", mas no momento em que aponta para si mesma enquanto capaz de instaurar "eventos inaugurais em que se instituem os horizontes histórico-destinais da experiência de cada humanidade histórica".[136] Por isso, considera Vattimo que a "palavra poética" deixa "de ser algo com que nós, homens falantes, temos uma relação, ficando claro que, ao contrário, ela é a relação de todas as relações".[137]

O desaparecimento do signo, proporcionado pela "quebra da palavra poética", conduz Vattimo a pensar a relação entre morte e linguagem, já que tal desaparecimento pode ser entendido enquanto a mortalidade da linguagem. Considera Vattimo que "só diz

[135] Ibid., p. 50.
[136] Ibid., p. 59.
[137] Ibid., p. 61.

sobre coisas que não são" e, portanto, a criação da palavra poética, que é a palavra original, deve ser entendida como uma "criação para a morte". Assim, a "quebra não deve ser entendida como uma remissão referencial, que faz desaparecer o signo à presença da própria coisa significada, mas sim como uma relação peculiar entre linguagem poética e mortalidade".[138] O caráter dicotômico da obra de arte fica mais claro a partir da definição da poesia como uma "linguagem em que, junto com a abertura de um mundo, também ressoa a nossa terrestridade como mortalidade". Desse modo, entende que o "ser não se dá como um além da palavra, como algo que era antes e independentemente desta, mas, antes, como efeito de silêncio".[139]

A partir dessa análise entre linguagem e mortalidade Vattimo pergunta-se sobre onde é possível reconhecer na poesia a sua terrestridade e, portanto, sua mortalidade. A resposta a esta questão reside na "monumentalidade" da poesia: “as regras formais da poesia, desde o ritmo e a rima até os refinados tecnicismos através dos quais as vanguardas do século XX trabalharam para fazer da poesia uma linguagem ´essencial`, são os modos em que ela persegue a monumentalidade.[140]

O "monumento" passa a ser entendido como sendo aquilo que, em sua forma, paradoxalmente, faz durar o passageiro, pretende fixar o perecível: o "monumento é, antes, o que dura na forma, já projetada como tal, da máscara fúnebre".[141] A exposição à mortalidade proporcionada pela monumentalidade da poesia, segundo Vattimo, revela um sentido positivo para a obra de arte na medida em que alude a "uma modalidade de acontecer da verdade que se caracteriza explicitamente pelo duplo aspecto do desvelamento e do ocultamento".[142] Esse duplo aspecto é que caracteriza, por conseguinte, o "por-em-obra-da-verdade" da obra de arte, já que nela a "verdade não é a estrutura metafisicamente estável, mas evento; contudo, precisamente enquanto evento, a verdade só pode acontecer naquela quebra da palavra poética que é a monumentalidade".[143] Por isso, entende o pensador italiano que o que permanece na obra de arte, o que fundam os poetas não é o que

[138] Ibid., p. 63
[139] Ibid., p. 65.
[140] Ibid., p. 67.
[141] Ibid., p. 67.
[142] Ibid., p. 69.
[143] Ibid., p. 70.

"dura", mas sim o que "resta", que é o monumento. Assim, o verdadeiro que acontece na arte é de "meia-luz", trata-se de uma verdade despojada das características “autoritárias” da metafísica.

Vattimo propõe novas possibilidades de entendimento do conceito de "por-em-obra-da-verdade" a partir de uma releitura do ensaio de Heidegger intitulado **A origem da obra de arte**, de 1936, à luz do discurso da conferência sobre **A arte e o espaço**, datada de 1969. Sob o prisma deste texto, Vattimo entende que o acontecer da verdade na arte acaba por significar uma "abertura do mundo" no processo de colocação da obra de arte contra o pano de fundo, contra o "desfundamento". Assim, a verdade na arte define-se em termos menos enfáticos já que a arte, em sua monumentalidade, possui uma essência decorativa e periférica. Desse modo, o acontecer do "ser" na arte é, de acordo com a ontologia fraca heideggeriana, um evento inaparente e marginal, de pano de fundo. Resulta daí a razão de se tomar o ornamento como sendo a essência do monumento, pois este é capaz de durar não pela sua força, mas por ser produzido na forma do que está morto. Se o monumento é constituído pelo ornamento, então o que se perde é a noção de que há um "próprio" da obra de arte.

A partir daí, Vattimo procura pensar o problema da relação entre o discurso científico e o discurso sobre as artes. Isto se faz a partir de uma pergunta que coloca a respeito da possibilidade de se construir um discurso sobre as artes que fosse análogo ao proposto por Thomas Kuhn em relação às ciências em sua obra **A estrutura das revoluções científicas**, já citada anteriormente. Vattimo se vê num dilema quanto à resposta para a pergunta que se coloca, pois considera que pensar as "revoluções artísticas" se revela como uma tarefa ambígua, visto que é muito fácil porque não pautada na verdade e, ao mesmo tempo, difícil porque não há parâmetros ou um valor base para se considerar o que é ou não uma revolução em arte. Para prosseguir diante desta ambigüidade, Vattimo recorre a Benedetto Crocce, o qual considera impossível uma história das artes que não seja pura e simples catalogação. Assim, o modo tradicional de compreensão das artes pautou sua diferenciação em relação à compreensão da ciência e da técnica pelo fato de julgar-se destituída da possibilidade de entendê-la a partir de um diapasão historiográfico do progresso. O que é aproveitado da teoria de Kuhn sobre a ciência e a técnica é um processo

de relativização do referido discurso tradicional no sentido de aproximá-lo do discurso sobre as artes, ou seja, recupera de Kuhn a possibilidade de referir a um modelo estético o próprio devir das ciências. Nesse sentido, passa a atentar para o fato de por estar mais ligada à persuasão do que à demonstração, a imposição de um paradigma na história de uma ciência passa a ter muitos traços de uma "revolução artística". Essa relação pode ser validada pelo fato de o rumo proposto ao progresso da ciência não ser ditado por decisões pautadas nas possíveis verdades das coisas, mas sim pelo critério de "funcionalidade" capaz de gerar a sua aceitação. Nesse sentido, Vattimo pretende demonstrar que as "revoluções científicas" são pautadas menos por imposições objetivas do que por decisões que dependem de um processo de persuasão que deve ser entendido como estando situado no plano hermenêutico e retórico. Por isso, seria impertinente a transferência para o devir artístico o enfoque de Kuhn sobre a história da ciência, justamente porque a distinção entre os dois campos dissolveu-se. Esta dissolução se deve, principalmente, pela redução da historicidade cumulativa do progresso, que seria própria da ciência e das "mentes mecânicas", à historicidade das "mentes geniais" próprias das revoluções artísticas, aquelas responsáveis pela abertura de novos horizontes históricos.

Diante dessa dissolução apresentada, Vattimo chama a atenção para o papel central que o modelo estético passa a assumir na modernidade no que se refere à compreensão da própria historicidade. E é com Nietzsche que "se torna possível reconhecer teoricamente o sentido da centralidade do estético na modernidade".[144] A partir de Nietzsche é possível perceber o papel paradigmático da arte num mundo configurado enquanto "vontade de poder". Se não há mais fundamento, se não há mais valores universais, se não há mais Deus, o mundo passa a se configurar, então, como "vontade de poder" de uma obra de arte que se faz por si. Vattimo atenta para o fato de que, apesar de partir da compreensão nietzscheana da modernidade, é preciso formular uma compreensão outra que leve em conta um posicionamento diferente, inclusive, em relação ao significado da centralidade da arte na modernidade. Para tanto, considera que tal compreensão deve ficar mais clara se for levado em consideração o conceito do "valor do novo" ou da "novidade como valor". Tal conceito deve ser entendido como derivado do processo de secularização que, por sua vez,

[144] Ibid., p. 96.

fundamenta-se na fé no progresso. Pela secularização o novo torna-se o valor fundamental. A especificidade da arte, no que se refere a esse processo de secularização, diz respeito ao fato de antecipar o processo de desarraigamento metafísico ao qual a ciência e a técnica chegaram apenas tardiamente. Apoiado nas conclusões de Arnold Gehlen sobre a "secularização extrema", que contém em si a tendência dissolutiva do valor do novo, Vattimo argumenta que o sentido do pós-moderno reside na "dissolução do valor do novo": "da arquitetura ao romance, da poesia às artes figurativas, o pós-moderno mostra como sua característica comum e mais imponente o esforço para escapar à lógica da superação, do desenvolvimento e da inovação".[145]

Em certo sentido o correto entendimento da experiência artística permite o entendimento antecipado do caminho das ciências. Se as ciências e as técnicas ainda permanecem ligadas ao "valor da verdade" ou ao "valor de uso", portanto à metafísica, a arte já experimentou não só a dissolução desses valores, mas também a do "valor do novo", o qual, para ela, já perdeu qualquer possibilidade de fundamento e de "valor". Por isso, conclui Vattimo que "a crise do futuro, que acomete toda a cultura e a vida social moderna tardia, tem na experiência da arte um seu lugar privilegiado de expressão".[146]

A partir das conclusões a que chega sobre a "verdade da arte", Vattimo propõe uma releitura da filosofia contemporânea, em especial aquela que se voltou para a compreensão da questão sobre o "ser" e a "verdade" no âmbito da modernidade. Conclui que a "experiência estética autêntica" pode ser considerada enquanto "experiência da verdade" na medida em proporciona um "fundar-desfundante" responsável por lançar o "ser" ao abismo do nada. A "experiência estética" é a responsável por fazer presente a "mortalidade" à qual toda experiência histórica é projetada: "Diremos que a obra de arte é um pôr-em-obra da verdade porque expõe mundos históricos, inaugura ou antecipa, como evento lingüístico original, possibilidades de existências históricas - mas tão-somente mostrando-as sempre em referência à mortalidade".[147]A "mortalidade" da obra de arte faz-se presente pelo poder que possui de se projetar sempre em direção a uma ausência, a um elemento que "não se faz mundo", que não se torna discurso; assim: "a arte se define, antes, como ´por-em-obra da

[145] Ibid., p. 104.
[146] Ibid., p. 105.
[147] Ibid., p. 125.

verdade` precisamente porque tem vivo o conflito entre mundo e terra, isto é, funda o mundo enquanto exibe sua falta de fundamento".[148]

Se a "experiência da verdade" deve ser pensada a partir do processo de remetimento proporcionado pelo "rememorar", e se a linguagem é o campo de remetimento, Vattimo se vê conduzido a pensar a relação entre verdade e retórica. Em sendo assim, é enquanto sede, ou lugar "de realização do concreto, do *ethos* comum de uma determinada sociedade histórica, que a linguagem serve de mediação total da experiência do mundo".[149] Se o mundo é articulado na língua, esta é que dita as regras do que se entende por racionalidade; por isso, ao mundo da linguagem se identifica o *logos*. Se a morada do "ser" é a linguagem, nada escapa ao limites da própria linguagem, inclusive a racionalidade e, portanto, a ciência. É nesse sentido que Vattimo reconsidera a possibilidade de a ciência ser legitimada pela sua capacidade de demonstração. Na verdade, entende a demonstração científica como um processo de argumentação por meio do qual o discurso científico se volta para dentro de si no sentido de apresentar o que se faz verossímil dentro de seus limites, o que não significa que o discurso científico seja imperativo no sentido da demonstração da verdade. Por isso, a "verdade" científica depende mais de um processo de criação de convencimento do que da demonstração, já que o fundamento da verdade não pode ser demonstrado.

Diante do condicionamento da "verdade" à "retórica", Vattimo propõe a formulação das bases de um discurso filosófico sobre o pós-moderno que não se circunscreva unicamente a uma catalogação de características pertinentes a este termo já recorrentes nas artes. Salienta novamente a importância da assimilação pela filosofia do conceito de *Verwindung*, do ultrapassamento metafísico entendido nem enquanto dialética, nem enquanto no sentido de se colocar à frente. Tal conceito, apesar de ter sido apropriado de Heidegger, Vattimo o considera como tendo sido inaugurado por Nietzsche. Num primeiro momento da filosofia de Nietzsche, o "ultrapassamento da metafísica" significou uma reação ao que Nietzsche chamou de "doença histórica", no intuito de apresentar a esta doença uma saída pelo caminho das forças "supra-históricas" ou "eternizantes". Este, no entanto, não é o sentido, segundo Vattimo, que deve ser apropriado para se pensar o pós-

[148] Ibid., p. 127.
[149] Ibid., p. 132.

modernismo, mas sim aquele que pode ser depreendido da última fase do pensamento de Nietzsche. Mais precisamente em **Humano, demasiado humano**, a saída para a "doença histórica" se mostra enquanto "uma verdadeira dissolução da modernidade mediante a radicalização das próprias tendências que a constituem".[150] A análise dos "valores supremos", principalmente o valor de verdade, apresenta o homem moderno preso ao ciclo vicioso da tentativa de superação. Segundo Vattimo, é a conclusão niilista de Nietzsche sobre a morte de Deus que lança o homem para fora da modernidade, por isso é preciso procurar um caminho diferente, de ultrapassamento da metafísica. Vattimo entende como sendo esse o marco do nascimento da pós-modernidade em filosofia, que poderia ser entendida como o fim da época da superação, em que o ser é pensado a partir do valor do novo. No entanto, alerta Vattimo que mesmo passado esse momento de saída da modernidade, o fantasma da modernidade ainda atormenta a condição pós-moderna no sentido de que o valor ético imperativo baseado no conceito de "desenvolvimento" ainda insiste em iluminar um caminho cujo final é o seu início.

Assim, considera Vattimo que o ensinamento de Nietzsche reside no fato de que a tarefa do pensamento não deve ser mais a de remontar ao fundamento, mas, diante do vazio e insignificância do fundamento, buscar significados na realidade mais próxima, que circunda o homem, e não em uma suposta realidade da origem. O pensamento da proximidade, de acordo com a acepção de Nietzsche, significa um pensamento do "erro", um pensamento disposto a encarar o "erro" em seu devir, ou seja, de constituir-se enquanto pensamento "errante", que vaga no tempo sem um fundamento de verdade que o justifique. Vattimo entende que "não se trata de desmascarar e dissipar os erros, mas de vê-los como a própria fonte de riqueza que nos constitui e que dá interesse, cor, ser, ao mundo".[151]

No mundo tomado pela técnica e pela "mediatização total da nossa experiência, a ontologia se torna efetivamente hermenêutica, e as noções metafísicas de sujeito e objeto, ou melhor, de realidade e de verdade-fundamento, perdem peso".[152] Nessa situação, deve-se falar, arremata Vattimo,

[150] Ibid., p. 171.
[151] Ibid., p. 176.
[152] Ibid., p. 189

> de uma ´ontologia fraca` como única possibilidade de sair da metafísica - pelo caminho de uma aceitação-convalescença-distorção que não tem mais nada do ultrapassamento crítico característico da modernidade. Pode ser que nisso resida, para o pensamento pós-moderno, a chance de um novo, francamente novo, começo.[153]

Esse recomeço não pode ser entendido a partir da lógica do novo, do progresso, característico da "modernidade"; mas sim como um "novo" que soe como uma tomada de posição de um pensamento que se encontra inserido na "condição pós-moderna" e que não pode e não deve buscar a possibilidade crítica dessa posição num movimento reativo de retomada dos princípios fortes metafísicos da modernidade. Estar inserido na condição pós-moderna não significa renunciar às noções de razão e verdade; mas, sim, encará-las a partir do ponto de vista do "pensamento fraco", o qual formula uma outra noção de "verdade", a verdade proveniente da hermenêutica e da retórica.[154] Com Vattimo, principalmente a partir dessa noção de verdade, justifica-se a necessidade de narrativas que funcionem como o testemunho do declínio do sujeito forte da filosofia, bem como o desaparecimento das grandes narrativas. A narrativa, enquanto representação, é também atividade hermenêutica e formulação retórica e, desse modo, constitui-se como o acontecer da "verdade" no mundo pós-moderno. Assim, o que parecia ser uma contradição, ou um paradoxo, de Lyotard em sua formulação sobre a condição pós-moderna, o fato de narrar o desaparecimento das grandes narrativas, pode ser visto, sob a perspectiva de Vattimo, como a própria

---

[153] Ibid., pp. 189-190.

[154] No ensaio já citado "Dialética, diferencia y pensamiento débil" (edição espanhola), Vattimo considera o seguinte: "Si se quisiera resumir lo que piensa una ontología débil de la noción de verdad, podría comenzarse diciendo que: a) Lo verdadero no es objeto de una aprehensión noética del tipo de la evidência. Es más bien resultado de un proceso de verificación, que lo produce cuando respeta ciertos procedimientos dados una y otra vez, de acuerdo con las circunstancias (es dicir, con el proyecto de mundo que nos configura en cuanto ser-ahí). Con otras palabras: o verdadero no posee una naturaleza metafísica ou lógica, sino retórica. b) Las verificaciones y los acuerdos se llevan a cabo dentro de um determinado horizonte - la apertura de la que habla Vom Wesen der Warheit - , constituido por el espacio de la liberdad de las relaciones interpersonales, de las relaciones entre las culturas y las generaciones. En este espacio nadie parte de cero, sino que se encuentra ya ligado por ciertos lazos de fidelidade, de pertinencia, por determinados vínculos. (...). c) La verdad no es fruto de interpretación porque a través del processo interpretativo se logre aprehender directamente lo verdadero, como ocurre cuando la interpretación se concibe como desciframento, desenmascaramiento, etc., sino porque sólo en el proceso interpretativo - entendido principalmente en relación ao sentido aristotélico de *hermeneia*, expresión, *formulación* - se constituye la verdad. d) A través de todo lo anterior, en virtud de la concepción ´retórica` de la verdad, el ser - de acuerdo con la visión heideggeriana del Occidente como la tierra del ocaso del ser - experimenta profundamente su declive, vive hasta el final el sentimiento de su debilidad.". Cf. ROVATTI, Pier Aldo. VATTIMO, Gianni. (eds.). **El pensamiento débil**. Madrid: Ediciones Catedra, 1995. pp. 38-39.

legitimação da condição pós-moderna.[155] Nesses termos, então, nada mais natural que, sob a condição pós-moderna, o testemunho sobre o desaparecimento das grandes narrativas viesse à tona justamente por meio de uma narrativa.

Tendo chegado a esse ponto, a nossa narrativa, por sua vez, não poderia ser encerrada sem se fazer referência à obra de Fredric Jameson que aborda justamente a questão do retorno às narrativas na época contemporânea, em que o final das grandes narrativas fora já anunciado de há muito. Trata-se da obra já mencionada anteriormente e intitulada **Modernidade singular – ensaio sobre a ontologia do presente**[156].

Nesta obra, Fredric Jameson debruça-se sobre o que entende por "regressões da época atual" e, por época atual, considera um tempo absorvido por uma lógica pós-moderna descrita pelo autor em **Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**, já apresentada anteriormente. Jameson atenta para o fato de haver, hoje em dia, um constante retorno às questões típicas da modernidade, o que seria evidenciado, principalmente, por um retorno à narratividade. Para Jameson, tanto o retorno atual à afirmação de modernidade quanto o próprio fato de a pós-modernidade ter vindo à tona por meio de narrativas que anunciaram o fim das "grandes narrativas" denunciam um retorno inevitável da narrativa e, mais do que isso, de certas tendências ideológicas que chama de reprimidas. Para tanto, Jameson procurará demonstrar em que medida o conceito de modernidade não deve ser pensado precisamente enquanto conceito, mas sim como categoria narrativa, visto que não pode ser pensado sem ser relacionado a um tempo que lhe seja anterior e, ao mesmo tempo, a um outro tempo que lhe seja posterior, o tempo da ruptura do pós-moderno. Assim,

---

[155] Evilázio Borges Teixeira, em sua obra **A aventura pós-moderna e sua sombra**, considera o seguinte a respeito do entendimento de Vattimo sobre o fim das grandes narrativas: "Segundo Gianni Vattimo, em sua objeção a Lyotard, não se pode simplesmente acabar com as ´meta-narrativas`. Por exemplo, Lyotard, para explicar que não existem mais valores, deve contar uma história, ou seja, ele próprio usa ainda uma legitimação narrativa. O pós-moderno, no sentido empregado por Vattimo, portanto, legitima-se somente em base à narrativa do fim das narrativas. Isso quer dizer que : ´Dar-se conta de que acabaram as meta-narrativas não quer dizer simplesmente abrir-se a uma pluralidade, da qual não podemos dizer outra coisa senão que deve ser plural, mas procurar compreender porque e como terminaram as meta-narrações e utilizar este ´porquê` como fio condutor para julgar escolhas éticas`. A diferença entre o pensamento de Lyotard daquele de Vattimo está justamente no fato de que enquanto o primeiro apregoa a dissolução das grandes narrativas, o fundador do ´pensamento débil` pensa que seja importante continuar a contar a história desta dissolução." Cf. TEIXEIRA, Evilázio Borges. **A aventura pós-moderna e sua sombra**. São Paulo: Paulus, 2005.

[156] JAMESON, Fredric. **Modernidade singular- ensaio sobre a ontologia do presente**. Tradução. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

estabelece como tarefa de seu ensaio investigar as ideologias que sustentam as formulações sobre o "moderno" enquanto conceito buscando revelar em que medida tais conceitos não se constituem enquanto tais, mas enquanto categorias narrativas. Jameson declara, então, o seguinte:

> Eu gostaria de insistir numa conclusão formal mais intensa, especificamente a de que a própria recusa e o repúdio da narrativa clamam por uma espécie de retorno narrativo dos reprimidos, e tendem, a despeito de si próprios, a justificar sua posição antinarrativa por meio de ainda outra narrativa, que a discussão tem todo o interesse em decentemente dissimular. Mas, antes de tentar dar a esse princípio alguma formulação ontológica, eu preferiria reconstituí-lo em forma metodológica, como uma recomendação para se descobrirem as narrativas ideológicas dissimuladas, que estão em curso, em todos os conceitos aparentemente não-narrativos, particularmente quando são dirigidos contra a própria narrativa.[157]

Essa investigação que propõe Jameson pretende não apenas revelar as narrativas ideológicas dissimuladas que estão por trás da várias tentativas de conceituação da "modernidade", mas tem como objetivo, inclusive, entender o sentido do retorno recorrente ao conceito de "modernidade" em plena pós-modernidade. Jameson, contudo, antes mesmo de empreender essa tarefa, dá-nos uma pista do sentido de tal retorno, visto que o entende como mais uma das facetas da "lógica cultural do capitalismo tardio" caracterizadora do próprio "pós-modernismo". É isto o que parece sugerir a pergunta seguida da resposta que apresenta:

> A que propósito poderá servir essa reedição do *slogan* da ´modernidade`, depois da total remoção do moderno de todas as prateleiras e vitrines das lojas, de sua retirada da mídia, e da obediente desmodernificação de tudo, excetuando-se alguns intelectuais rabugentos e que, confessadamente, se consideram antediluvianos? Começamos a desconfiar de que todo esse recrudescimento da expressão de uma modernidade mais antiga só pode constituir um fato pós-moderno: pois certamente ele não resulta de nenhum honesto, filológico ou historiográfico interesse por nosso passado recente. O que temos aqui é antes a recunhagem do moderno, a sua nova embalagem, a sua produção em grandes quantidades para novas vendas no mercado intelectual, desde os maiores nomes na sociologia até as discussões domésticas sobre todas as ciências sociais (e também algumas artes).[158]

Para Jameson, portanto, o retorno ao que chama de "slogan da modernidade" em plena pós-modernidade seria nada além do que a demonstração de força da lógica do capitalismo tardio. A lógica sorrateira da criação de "modernidades" relativas e adaptáveis

[157] Ibid., p. 14.
[158] Ibid., pp.. 15-16.

às várias situações do mundo atual seria, na verdade, a revelação de um poder totalizador dessa lógica mais forte do "capitalismo tardio". Esta seria a lógica que estaria dissimulada nesse retorno "pós-moderno" aos "slogans da modernidade". Assim, Jameson considera o seguinte:

> Como, então, os ideólogos da ´modernidade` (em seu sentido atual) conseguem distinguir o seu produto – a revolução da informação e a modernidade globalizada do livre-mercado – do detestável tipo mais antigo, sem se verem envolvidos nas respostas a graves questões políticas e econômicas, questões sistemáticas, que o conceito de pós-modernidade torna inevitáveis? A resposta é simples: falamos de modernidades ´alternadas` ou ´alternativas`. Agora todo o mundo conhece a fórmula: isso quer dizer que pode existir uma modernidade para todos, diferente do modelo padrão anglo-saxão, hegemônico. O que quer que nos desagrade a respeito deste último, inclusive a posição subalterna a que nos condena, pode apagar-se pela idéia tranqüilizadora e ´cultural` de que podemos confeccionar a nossa própria modernidade de maneira diversa, dando margem, pois, a existir o tipo latino-americano, o indiano, o africano, e assim por diante.[159]

A conclusão de Jameson parece óbvia: a idéia plural de "modernidade" não seria nada além de uma imposição mais forte da própria lógica totalizante, agora disseminada pelas "diferenças", do velho capitalismo. Jameson chega a admitir isso, o fato de que "o único significado semântico satisfatório para modernidade se encontre na sua associação como o capitalismo"; contudo, não se limita a essa conclusão. Em vez dessa conclusão imediata, Jameson procurará demonstrá-la, em seu ensaio, por meio do que chama de "uma análise formal dos usos da palavra ´modernidade`, que explicitamente rejeitam qualquer pressuposto de que haja um correto uso da palavra, ainda a ser descoberto, conceitualizado e proposto."[160] Jameson ressalta o fato de seu ensaio ser a análise ideológica de uma palavra e não de um conceito; e a impossibilidade de conceber o termo "modernidade" como um conceito o levará a entendê-lo como uma categoria narrativa destinada a satisfazer certos usos ideológicos. Esse retorno ao "moderno" em plena pós-modernidade seria o que o teórico entende pelo nome de "modernismo tardio".

Fredric Jameson opera o que chama de "uma análise formal dos usos da palavra ´modernidade`" na primeira parte do seu livro, a qual se apresenta subdividida em sete capítulos, nos quais constrói as quatro máximas sobre a "modernidade". Nos dois primeiros

[159] Ibid., p. 22.
[160] Ibid., p. 22-23.

capítulos dessa primeira parte, analisa o que entende por lógica da "dialética da ruptura e do período" que está presente em toda a tentativa de conceituar o termo "modernidade", independentemente do tempo histórico a que esse termo se refira; seja ele para marcar a passagem de uma nova era cristã, no século V, seja para marcar, por exemplo, a famosa *Querelle des anciens et moderns*. Jameson chama a atenção, nesta primeira análise, para o fato de haver uma lógica do novo na idéia de modernidade, que pressupõe sempre uma diferença entre um determinado tempo e o seu passado. Essa diferença, contudo, seria sempre marcada por uma ruptura que seria capaz de indicar o reconhecimento de que o tempo mais atual é melhor em relação ao mais antigo. No entanto, também aponta para o fato de que esse julgamento positivo do que é novo só ser possível graças à capacidade de o novo conservar algo do que é próprio do tempo antigo. Assim, reconhece, na tentativa de definição da modernidade, uma certa lógica da repetição, da identidade e da diferença. Desse modo, dirá Jameson que essa situação

> em que novas narrativas e novos pontos de partida são gerados a partir dos limites e dos pontos de partida de situações anteriores, pode indicar também o novo momento dialético que desejamos examinar agora, a saber, a dialética da ruptura e do período. O que está em jogo aqui é um movimento de dupla face, no qual a ênfase nas continuidades, a insistente e inabalável concentração na passagem, sem suturas, do passado para o presente, transforma-se lentamente na consciência de uma ruptura radical; enquanto, ao mesmo tempo, a reforçada atenção à ruptura gradualmente transforma esta última, por si mesma, num período.[161]

Nesse sentido, essa primeira compreensão sobre a dialética implícita à idéia de modernidade faz vir à tona a força dominadora da lógica do novo que é inevitável à modernidade, pois uma vez que a tomada de consciência de uma ruptura é convertida, no tempo, em período, logo esse período irá clamar por um novo momento de ruptura, visto que será, inevitavelmente, confrontado a um momento que lhe é posterior, futuro. Assim, dirá Jameson:

> quanto mais procurarmos persuadir-nos da fidelidade de nossos próprios projetos e valores, com respeito ao passado, mais obsessivamente nos encontramos explorando esse passado, e seus projetos e valores, que lentamente começam a formar um tipo de totalidade e se dissociar de nosso próprio presente, como o movimento vivo no *continuum*. Este é obviamente o momento da melancólica reverência dos retardatários e da inferioridade pela qual há muito os nossos próprios modernos tardios passaram.[162]

[161] Ibid., p. 36.
[162] Ibid., p. 36.

Contudo, ao reconhecer a inevitabilidade da lógica da periodização em toda tentativa de estabelecimento de um conceito sobre a modernidade, Jameson alerta para o fato de não estar defendendo a idéia de periodização, mas sim considera procurar evidenciar uma lógica que está na base da pragmática da construção dos discursos sobre a modernidade, mas que, na verdade, não pode ser aceitável filosoficamente, pois a sua própria construção (baseada na dialética da ruptura e da periodização) demonstra a impossibilidade de se constituir enquanto conceito. Na verdade, diz Jameson,

> quero insistir em algo mais do que o simples uso errôneo da periodização: desejo afirmar que essa operação é intolerável e inaceitável, em sua própria natureza, pois tenta assumir um ponto de vista, sobre os acontecimentos individuais, muito além da capacidade de observação de qualquer indivíduo, e também unificar, tanto horizontal quanto verticalmente, uma profusão de realidades cujas mútuas relações, para dizer ainda pouco, devem manter-se inacessíveis e impossíveis de verificação.[163]

A partir dessas observações, Jameson postula a sua primeira máxima sobre a modernidade, baseada na idéia de que a tomada de consciência das "objeções à periodização como um ato filosófico" vê-se "subitamente interrompida pela inevitabilidade da própria periodização". A primeira das quatro máximas que Jameson irá elaborar é, pois, a seguinte: "É impossível não periodizar."[164]

O terceiro capítulo desta primeira parte é particularmente interessante pois Jameson irá retomar uma série de compreensões da modernidade que, de certa forma, foram contempladas aqui em nossa pequena narrativa sobre o fim das grandes narrativas. Tendo produzido a máxima de que é "impossível não periodizar", Jameson inicia esse capítulo considerando, então, que se referir à modernidade "significa sempre estabelecer e postular uma data e um começo."[165] Em seguida, lista uma série de compreensões do que seria a modernidade. Achamos interessante citar aqui o inventário que faz Jameson, visto que parece funcionar como uma espécie de resumo dos estágios da modernidade até a pós-modernidade já referidos, direta ou indiretamente, nessa nossa narrativa. Apesar de ser longa a citação, é fundamental para aproveitarmos melhor o comentário posterior que faz a seguir a respeito do caráter retórico da "modernidade":

[163] Ibid., p. 41.
[164] Ibid., p. 42.
[165] Ibid., p. 43.

> De qualquer modo, é sempre animador e instrutivo fazer um inventário das possibilidades, que tendem a girar, em tempo cronológico, estando a mais recente destas – o nominalismo (e também o mcluhanismo) – entre as mais antigas. A Reforma protestante, obviamente, goza de uma certa prioridade na tradição alemã em geral (e em Hegel em particular). Entretanto, para os filósofos, a total ruptura de Descartes com o passado constitui não somente a inauguração da modernidade, mas já uma teoria autoconsciente ou reflexiva da mesma; ao passo que o próprio *cogito* representa a reflexividade como uma das características centrais da modernidade. Numa visão retrospectiva – a retrospectiva do século XX e da descolonização – parece-nos agora claro que a conquista das Américas trouxe consigo um significativo elemento novo da modernidade, embora tradicionalmente tenha sido a Revolução Francesa e o Iluminismo que a prepararam e acompanharam, sendo ela considerada como a mais importante ruptura social e política da modernidade. No entanto a lembrança da ciência e da tecnologia nos leva, repentinamente, por todo o caminho de volta a Galileu, se não estivermos satisfeitos em afirmar a existência de uma revolução alternativa à Revolução Industrial. Mas Adam Smith e outros fazem da emergência do capitalismo uma inevitável opção narrativa, enquanto a tradição alemã (e, mais recentemente, Foucault em *The Order of Things*) afirma a importância desse tipo especial de reflexividade, que é historicista, ou do sentido da história em si mesma. Depois disso, as modernidades chegam voando, abundantes e velozes: a secularização e a morte nietzcheana de Deus; a racionalização weberiana do segundo estágio, burocrático/monopolista, do capitalismo industrial; o próprio modernismo estético, com a reificação da linguagem e a emergência das abstrações formais de toda espécie; e – *last but not least* – a revolução soviética. Nos últimos anos, entretanto, rupturas que um dia já foram caracterizadas como outras tantas modernidades, tenderam a ser classificadas antes como pós-modernas. Assim, os anos 1960 trouxeram todos os tipos de mudanças da maior relevância, e parece leviano, de certa forma, considerá-las uma nova modernidade. [Arremata Jameson seu inventário considerando que, no total,] são cerca de catorze propostas: pode-se ficar certo de que muitas mais se dissimulam por debaixo do pano, e que também não se pode chegar a uma teoria ´correta` da modernidade juntando todas elas em alguma síntese hierárquica. De fato, já se terá compreendido que, do meu ponto de vista, é totalmente impossível chegar a uma tal teoria, já que aqui temos a ver com opções narrativas e possibilidades alternativas para a narração de estórias, como as que, embora constituam conceitos puramente sociológicos e aparentemente científicos e estruturais, podem ser sempre desmascaradas.[166]

Jameson pergunta-se, na seqüência, se o reconhecimento dessa impossibilidade não seria um retorno "àquela assustadora possibilidade de um incondicional relativismo" alvo das críticas negativas sobre o pós-moderno. Contudo, considera que mesmo em se considerando o relativismo a que somos lançados diante da pluralidade de narrativas sobre a modernidade, mesmo considerando as várias ideologias que as sustentam e o caráter argumentativo de cada uma delas; ainda assim há a possibilidade de identificarmos algumas narrativas que "sejam menos persuasivas ou úteis do que outras". Desse modo, Jameson

[166] Ibid., pp. 43-44.

parece reforçar a necessidade de nos posicionarmos sempre diante das narrativas sobre a "modernidade", qualquer imparcialidade ou bandeira branca da neutralidade, aqui, poderá acarretar num posicionamento reprimido. Por isso, Jameson, apesar do relativismo instaurado pelas várias narrativas sobre a modernidade, não aposta num "incondicional relativismo"; assim conclui que

> mesmo que a busca por uma narrativa verdadeira, ou mesmo correta, seja vã e destinada a todo fracasso que não o ideológico, seguramente poderemos prosseguir falando sobre falsas narrativas, esperando até mesmo isolar certo número de temas em cujos termos *não* devem ser contadas as narrativas da modernidade.[167]

Jameson conclui que a modernidade não deve figurar como um "objeto de estudo" de uma "teoria", mas como um "aspecto esclarecedor" no sentido de que traz à tona problemas que de outro modo ficariam encobertos. Assim, se o que principalmente se revela nas narrativas da modernidade são as suas ideologias e suas respectivas estratégias persuasivas, logo Jameson se permite pensar a modernidade não propriamente como um conceito, do qual é possível estabelecer uma teoria; mas sim como um "tropo" retórico. Para Jameson, o

> tropo da modernidade pode ser considerado naquele sentido auto-referente, se não performativo, já que sua aparição sinaliza a emergência de um novo tipo de figura, uma quebra decisiva com a forma prévia de figurativismo, e é nessa medida um sinal da própria existência, um significante que indica a si próprio e cuja forma é em si mesma um sinal de modernidade em si. O próprio conceito de modernidade e moderno dramatiza as suas próprias pretensões. Ou, para dizer de outro modo, podemos afirmar que o que é considerado por todos os escritores mencionados aqui uma teoria da modernidade é pouco mais do que a projeção de suas próprias estruturas retóricas sobre os temas e o conteúdo em questão: a teoria da modernidade pouco mais é que uma projeção do próprio tropo.[168]

Desse modo, depois de apresentar o conceito de modernidade como um "tropo" retórico, bem como os vários efeitos de sentido que podem derivar dele nas várias teorias da modernidade, Jameson estabelece a sua segunda máxima: "A modernidade não é um conceito, seja filosófico ou de outra espécie, mas sim uma categoria narrativa."[169]

Esta segunda máxima construída por Jameson está embasada na hipótese que sustentará a terceira e que será desenvolvida no capítulo seguinte, o quarto, capítulo em

[167] Ibid., p. 45.
[168] Ibid., pp. 46-47.
[169] Ibid., p. 53.

que, conforme já atentou no próprio capítulo terceiro, procurará demonstrar em que "termos não devem ser contadas as narrativas da modernidade". Neste capítulo, Jameson constrói uma crítica à perspectiva filosófica da modernidade que enxerga na filosofia do *cogito* de Descartes o surgimento da modernidade. Jameson não apenas construirá a sua crítica a partir do chamado nascimento da metafísica moderna, mas também a partir de sua crise, que ocorre com Nietzsche e principalmente com Heidegger. A conclusão de Jameson neste capítulo é a de que não é possível buscar a conceitualização da modernidade numa categoria nova de subjetividade como o *cogito*, visto que esta é uma categoria que é impossível de ser representada. Com Descartes, deveríamos ser capazes de testemunhar a emergência do sujeito, do sujeito ocidental moderno; no entanto, isto só seria possível "se tivéssemos alguma representação do que assim surgiu". E isto não é possível, pois, desde Descartes, a "consciência" é que ocupa o lugar da "subjetividade" e aquela, segundo Jameson, é, desde Kant até Lacan, um "não lugar". Desde Kant, tem-se, "por definição, que a consciência, como coisa-em-si, não pode ser representada, na medida em que ela é aquilo por e para o que as representações são representadas".[170]

Se, segundo Jameson, a subjetividade, ou seja, a consciência não pode ser representada, então, não pode ser narrada. Desse modo, entende que em toda tradição metafísica da filosofia desde Descartes, o que se narrou não foi o surgimento da consciência, ou do sujeito moderno, mas sim situações de modernidade visto que, para conceber o sujeito moderno Descartes precisou retirá-lo de um seu tempo anterior, o do período medieval, para projetá-lo a uma superação futura. Nesse sentido, entende Jameson que "qualquer teoria da modernidade precisa afirmar tanto a sua absoluta novidade como ruptura quanto, ao mesmo tempo, a sua integração em um contexto em relação ao qual pode ser postulada como rompendo. A palavra para esta estrutura é situação". [171] Este termo narrativo, considera Jameson, "tenta manter juntos, em seu interior, os seus aspectos contraditórios de pertencimento e de inovação." Assim, conclui que a narrativa sobre a modernidade só pode ser contada nos termos de sua "situação". Aqui, constrói a sua terceira máxima sobre a modernidade: "A narrativa da modernidade não pode ser

[170] Ibid., p. 58.
[171] Ibid., p. 72.

organizada em torno de categorias de subjetividade, consciência e subjetividade são impossíveis de representar; só situações de modernidade podem ser narradas." [172]

Dessa terceira máxima pode-se depreender a quarta e última criada por Jameson para entender o "modernismo tardio". Se apenas as situações de modernidade podem ser narradas e se o termo "situação" encerra em si aspectos contraditórios de pertencimento e inovação, ou seja, de repetição e de diferença entre tempos seja retrospectivamente ou prospectivamente; logo, então, as situações de modernidade encerram em si, também, os momentos de rupturas. Desse modo, Jameson considera ser inerente à narrativa sobre a modernidade hoje considerar a pertinência de uma ruptura pós-moderna com o moderno. Depois de desenvolver uma leitura dos chamados críticos da modernidade nos capítulos cinco, seis e sete, Jameson chega à conclusão de que "Nenhuma ´teoria` da modernidade tem sentido hoje se não for capaz de chegar a bons termos com a hipótese de uma ruptura pós-moderna com o moderno"[173]. Depois de enunciada essa quarta e última máxima, o teórico ainda formula um comentário que parece apontar para um caráter essencialmente dialético e inacabado das narrativas sobre a modernidade, visto que considera que se, de fato, a teoria sobre a modernidade chega a admitir o que foi postulado na quarta máxima, entretanto, "ela se desmascara como categoria puramente historiográfica e, assim, parece desfazer todas as suas reivindicações como categoria temporal e como conceito de vanguarda de inovação".[174]

Na segunda parte de seu livro, Fredric Jameson empreende a tarefa de analisar os discursos relativos à modernidade nas artes, mais especificamente os discursos sobre os modernismos nas artes. De certa forma, procura iluminar as análises realizadas na primeira parte e confirmar as suas máximas agora aplicadas às várias narrativas sobre o modernismo. Jameson considera que a vantagem é o fato de as narrativas sobre o modernismo narrarem a si próprias; nelas, o caráter ideológico e o sentido persuasivo fazem-se mais evidentes do que nas narrativas sobre a modernidade.

Depois de percorridas as análises sobre os discursos sobre o modernismo, Jameson parece apontar para uma conclusão um tanto desconfiada em relação a uma volta, que pode

[172] Ibid., p. 72.
[173] Ibid., p. 112.
[174] Idem ibidem.

ser testemunha, hoje em dia, de uma certa lógica do novo e da tentativa de reelaborações de discursos modernos. Jameson parece apontar, contudo, para uma saída que leve em conta a ruptura pós-moderna com o moderno não para aceitar os imperativos do capitalismo tardio, mas para entendermos o presente e, assim, podermos nos libertar dele sem sermos por ele cooptados. A saída, já martelada por Jameson em outras obras, parece ser mesmo o caminho da historicização; mas agora o de uma historicização projetada para o futuro, esta historicização projetada para o futuro, à qual Jameson dá o nome de "ontologia do presente", parece representar um tom otimista do autor ao associá-la a uma certa sobrevivência e necessidade da utopia. Assim encerra Jameson o seu ensaio:

> Quanto à ontologia do presente, entretanto, o melhor é nos acostumarmos a pensar o ´moderno` como um conceito (ou pseudoconceito) unidimensional, que nada traz consigo de historicidade ou de futuridade. Isso quer dizer que tampouco o termo ´pós-moderno` designa um futuro (mas sim, quando usado adequadamente, o nosso próprio presente), ao passo que o ´não-moderno` é inevitavelmente puxado para trás, para um campo de forças no qual tende a ter exclusivamente a conotação de ´pré-moderno` (e de designá-lo, igualmente, em nosso próprio presente global). Alternativas radicais, transformações sistêmicas, não podem ser teorizadas ou sequer imaginadas dentro do campo conceitual regido pela palavra ´moderno`. É isso, provavelmente, o que se passa também com a noção de capitalismo: se eu recomendo o procedimento experimental de substituir capitalismo por modernidade, em todos os contextos em que o termo aparece, trata-se de uma recomendação antes terapêutica do que dogmática, destinada a excluir velhos problemas (e produzir outros novos e mais interessantes). Precisamos realmente é de um deslocamento em bloco da temática da modernidade pelo desejo chamado Utopia. Precisamos combinar a missão poundiana de identificar as tendências utópicas com uma geografia benjaminiana de suas forças, com uma avaliação da sua pressão sobre o que constituem agora múltiplos níveis do mar. As ontologias do presente requerem arqueologias do futuro, não previsões do passado.[175]

Se é que entendemos essa última charada, podemos considerar que o viés utópico em que Jameson estabelece as bases de sua visão sobre o presente e sobre a possibilidade de mudança que o futuro pode representar passa pela condição de se proteger de um movimento reacionário de volta ao moderno no sentido de se reativarem posições já superadas, mas que se colocam sorrateiramente como possibilidades enganosas de construção de um futuro; essa volta ao moderno que identifica Jameson na atualidade seria, pois, um modo de se fazer "previsões do passado". A volta do moderno seria, em outros termos, o modo de tratar o passado ainda como um futuro e, dessa forma, o movimento é

[175] Ibid.. pp. 249-250.

nitidamente reacionário. A elaboração de uma "ontologia do presente", ou, em outros termos, a descoberta do que o presente "é", do que o presente pode nos revelar, depende de encará-lo já como um passado, mas um passado que pode revelar aspectos de um futuro modificado; isto, talvez, possa ser o sentido da realização das "arqueologias do futuro". A perspectiva utópica assinalada por Jameson depende, então, da possibilidade de entendermos a condição presente, antes mesmo de recusá-la, para que dela possamos extrair possíveis esperanças para um futuro modificado.

1.3. Um salto possível?

Se bem compreendemos a formulação de Jameson de que a noção de subjetividade, tomada como a consciência do sujeito, não pode ser representada; representada, aqui, deve significar a possibilidade de ser formulada conceitualmente. Se, segundo Jameson, a consciência sempre foi tomada, por toda a tradição filosófica desde Descartes, no lugar da subjetividade e se a consciência, como mostrou Kant, constitui-se num "não-lugar"; então, não é possível a constituição de um conceito que tenha como referente esse "não-lugar". Assim, concluiu Jameson que consciência e subjetividade, por serem impossíveis de serem representadas conceitualmente, não são possíveis de serem narradas. Para Jameson, então, as teorias da modernidade, quando julgam estar narrando a história da constituição da subjetividade e da consciência, estão, na verdade, narrando "situações de modernidade" que não constituem uma história das representações da subjetividade e da consciência, como querem parecer. É nesse sentido, então, que as teorias sobre a modernidade não podem ser entendidas como teorias, e nem o termo modernidade deve ser tido como um conceito. As teorias seriam, pois, narrativas e o termo modernidade não seria um conceito, mas uma categoria narrativa.

A questão que colocamos agora, e que de certa maneira orienta e impulsiona o estudo que pretendemos desenvolver adiante, é a seguinte: considerando, como quer Jameson, que a consciência e a subjetividade não são possíveis de serem representadas conceitualmente por uma teoria pelo fato de constituírem-se como um "não- lugar", e se dermos um salto interpretativo e mudarmos o foco do olhar do discurso teórico (sobre a modernidade e sobre a história da constituição do sujeito moderno) para a narrativa ficcional, não poderíamos pensar que esta, de certo modo, constitui-se como uma tentativa de representação desse "não-lugar"? A narrativa ficcional não poderia ser encarada, então, como uma saída para a representação da subjetividade e da consciência que não podem ser representadas conceitualmente? A narrativa ficcional não poderia ser entendida como a simulação de um lugar para a consciência e, portanto, uma possibilidade de representação da subjetividade? Já que a consciência e a subjetividade não podem ser representadas conceitualmente por uma teoria visto que se constituem como um "não-lugar", a narrativa

ficcional, justamente porque ficcional, poderia ser tomada como uma saída de acesso à representação da subjetividade e da consciência; poderia, inclusive, ser tomada como um lugar de constituição da própria subjetividade?

De certa maneira, esta pergunta que agora formulamos a partir da argumentação desenvolvida em **Modernidade singular** parece ter sido respondida afirmativamente pelo próprio Jameson já em seu **O inconsciente político**. Nesta obra de 1981, o autor aposta na possibilidade de extrair da narrativa ficcional as respostas a questões teóricas, principalmente quando formula a noção de "ideologema narrativo":

> O ideologema é uma formação anfíbia, cuja característica estrutural essencial pode ser descrita como sua possibilidade de se manifestar como pseudo-idéia – um sistema conceitual ou de crença, um valor abstrato, uma opinião ou um preconceito – ou como uma protonarrativa, uma espécie de fantasia de classe essencial com relação aos ´personagens coletivos` que são as classes em oposição. Esta dualidade significa que a exigência básica para a descrição completa do ideologema já é dada com antecedência: como construção, deve ser suscetível tanto a uma descrição conceitual como a uma manifestação narrativa, ambas ao mesmo tempo. [176]

Assim, é segundo essa formulação que Jameson entende o romance como sendo "o fim do gênero", na medida em que é "um ideologema narrativo cuja forma externa, secretada como uma concha ou um exoesqueleto, continua a emitir sua mensagem muito depois da extinção do hospedeiro" e explica que o romance, "à medida que explora suas possibilidades maduras e originais no século XIX, não é uma forma externa e convencional daquele tipo".[177] O romance deve ser entendido como o "fim do gênero", segundo Jameson, pois deixou de atender ao princípio de fórmula pré-estabelecida a ser seguida, assim, os "apologistas dessa estrutura narrativa" viram-se cada vez mais impelidos à constatação do "romance" como um processo mais do que como uma forma. Trata-se, pois, de um processo capaz de revelar significados históricos do tempo em que ocorre; é nesse sentido que entende o romance enquanto um "ideologema narrativo" em que se pode ver expressa a representação do problema da constituição do sujeito burguês, seja em Balzac, James ou Flaubert. Para Jameson, são os "determinantes textuais" das narrativas entendidas como

[176] Cf. Jameson, op. cit. p. 80.
[177] Ibid. p. 80

romance que têm o poder de constituir a noção de subjetividade burguesa. Entre tais "determinantes textuais", no alto realismo, acentua Jameson, "estão categorias narrativas como o foco narrativo jamesiano ou o *style indirect libre* de Flaubert, que assim se constituem em *loci* estratégicos para o sujeito burguês totalmente constituído ou centrado, ou ego monádico." [178] Assim, para Jameson, o caminho de investigação do romance passaria pela tarefa de reconhecer os "determinantes textuais" das narrativas a fim de extrair destes os significados históricos possíveis, é da forma do texto, de sua materialidade é que se chegaria à abstração, a algo como um conceito representativo de uma certa época ou de algo pertencente a uma época, como se diz do sujeito burguês, monádico, do século dezenove. A constituição do romance enquanto "ideologema narrativo" dependeria, pois, desse duplo movimento interpretativo de olhar para a particularidade dos "determinantes textuais" e de lançá-los como categorias generalizantes, ou "pseudo-idéia", como diz Jameson, para funcionar como conceito. No âmbito da argumentação marxista jamesoniana, o "ideologema narrativo" funciona como elemento teórico estratégico no sentido de possibilitar a constituição de uma investigação literária que possa fazer o conflito social de classes revelar-se na forma literária. O próprio texto de Jameson é prova viva de como o discurso teórico recorre à representação da subjetividade que pode ser depreendida da narrativa ficcional daquilo que se chama "romance". No caso do teórico americano, ele se utiliza da idéia de "romance" enquanto "ideologema narrativo" no sentido de fazer revelar o "inconsciente político" que se encontra de modo latente no discurso ficcional. É desse modo, portanto, que o romance pode oferecer uma certa compreensão do sujeito burguês e do mundo moderno, entendido por Jameson, já em outros momentos, como sinônimo de mundo capitalista.

Em **Modernidade singular**, contudo, Jameson recusa-se a traduzir o termo moderno ou modernidade simplesmente por capitalismo e empreende uma análise do termo que leva, como vimos, a concebê-lo não como um conceito, mas como uma "categoria narrativa". Quando a modernidade é tomada como pressuposto ou conceito explicativo do próprio romance enquanto gênero, isto faz com que o termo romance se transforme também numa "categoria narrativa", tal como Jameson concebe o próprio termo modernidade.

[178] Cf. Jameson, op. cit. p. 157.

Diante da colocação dessa hipótese, faz mais sentido a constatação de o discurso teórico sobre a modernidade ser estendido ao discurso teórico sobre a narrativa ficcional, em especial aquela genericamente designada sob o termo romance. A narrativa ficcional oferece à teoria sobre o romance aquilo que falta à teoria sobre a modernidade que é a possibilidade da representação da subjetividade, é claro que estamos falando, aqui, de tipos de representação distintos, tal como já salientamos acima. O primeiro tipo seria aquele pautado pelo valor da verdade científica e filosófica e objetivaria a criação de um conceito; o segundo estaria mais alinhado ao parâmetro do valor estético e retórico. É nesse sentido que o discurso sobre o romance deve ser visto, se lembrarmos da perspectiva pós-moderna postulada por Vattimo, como o lugar possível da manifestação da verdade.

Nesses termos, torna-se mais aceitável, ou mais claro, que os termos do discurso teórico sobre a modernidade sejam constantemente transferidos ao discurso teórico sobre o romance, e isto se deve não simplesmente a uma coincidência de discursos teóricos, de adequação ou de mera aplicação de um discurso ao outro, mas sim pelo fato de a teoria do romance oferecer ao discurso teórico sobre a modernidade algo para colocar no lugar daquilo que falta a este último, que é a possibilidade de representação da consciência e da subjetividade; o que é dado por meio da narrativa ficcional.

A teoria do romance sempre identifica o gênero à modernidade e, tal como esta, também acaba por se constituir não como um conceito, mas como uma categoria narrativa, como uma situação de modernidade, que se encontra inserida numa narrativa maior. Sendo assim, pretendemos verificar, no capítulo seguinte de nosso estudo, como o termo romance pode ser entendido também funcionando como uma categoria narrativa dentro da teoria do romance e como esta acaba por se constituir como uma extensão do discurso teórico sobre a modernidade. Assim, veremos que os problemas colocados à modernidade pelo discurso teórico que a constitui serão colocados também ao romance enquanto gênero; dessa maneira, se a teoria da modernidade deve ser vista como uma narrativa que a constitui, o mesmo se deve entender da teoria do romance. Em certo sentido, poderíamos dizer que a teoria do romance, entendida como uma narrativa, constitui-se também como uma espécie de teoria da modernidade que tem a vantagem, ou o ônus, de poder convocar como

contraprova de suas hipóteses, nos momentos em que necessita, a representação da consciência e da subjetividade operada pela narrativa ficcional que convém ser chamada, por esta mesma teoria, de romance. Cabe, aqui, portanto, uma diferenciação. Quando o "romance" é entendido não propriamente enquanto gênero, mas caso a caso, enquanto forma narrativa particular capaz de revelar, por meio de seus "determinantes textuais", significados históricos, aí, então, está-se falando em "ideologema narrativo". Quando, por outro lado, se pensa o termo "romance" como conceito definidor de um gênero, como termo de um discurso teórico, tal como foi pensado o próprio termo modernidade, então, o termo romance deve ser entendido também enquanto "categoria narrativa". É dessa maneira que procuraremos pensá-lo no capítulo seguinte.

Capítulo 2

Romance: ou sobre como narrar um “mundo abandonado por deus"

"O romance é a epopéia do mundo abandonado por deus"
Georg Lukács

"hoje,... não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração."
Theodor Adorno

“*O tempo torna-se humano na medida em que é articulado a um modo narrativo, e a narrativa atinge sua significação plena quando se torna uma condição da existência temporal.”*
Paul Ricoeur

2.1. Romance: um falso problema?

Destinar um capítulo à discussão sobre o romance enquanto gênero requer explicação. Qual a pertinência, hoje, de se colocar em pauta essa questão, depois da tão propalada dissolução das fronteiras entre gêneros? Em geral, ou a questão do gênero é encarada de modo escolar, a partir de reduções esquemáticas que procuram delimitar de maneira didática as características de tais e tais gêneros, dentre os quais o romance; ou a questão sobre o gênero é deixada de lado de antemão, visto que seria uma espécie de falso problema na medida em que as distinções sobre os gêneros deveriam ser sempre tomadas como artificiais e imprecisas, o que resultaria no fato de que uma distinção sobre gêneros seria sempre uma decisão deliberada ou, por outro lado, uma categorização convencionada. Não raro é, por conseguinte, encontrarmos testemunhos na teoria e crítica literárias contemporâneas que confirmam a tese da idéia de que não é mais possível se estabelecer as fronteiras entre os gêneros e de que a distinção entre eles é apenas ilusória. Por mais “bizantina” que possa parecer a discussão sobre a questão dos gêneros literários hoje em dia, o fato é que termos como o do romance ainda são efetivamente usados como recurso de definição quando nos referimos a certas narrativas. Acreditamos, pois, que o simples fato de o termo ser usado já justifica se colocar em debate a questão do romance enquanto gênero, visto que o seu uso revela, antes de tudo, não a existência de uma definição do que seja o gênero, mas um movimento de busca por uma referência, um movimento que revela

o desejo, implícito em nossos discursos, pela existência de um paradigma; ou, ainda, a crença na possibilidade de existência da definição de uma forma genérica que seja totalizante, que responda, de antemão, à pergunta "o que é" da obra à qual nos referimos com a designação de romance, por mais que essa designação seja feita de forma aparentemente descompromissada ou não intencional.

O fato curioso é que as duas posições acima referidas são exemplares no sentido de que marcam muito bem um certo movimento no que se refere ao estudo da literatura: num primeiro momento, aprendemos a fazer a distinção escolar entre os vários gêneros para, em seguida, aprendermos que tais distinções devem ser vistas sempre como relativas e chegamos até a duvidar da existência da possibilidade de diferenciação entre os gêneros: como diferenciar um conto de uma novela e uma novela de um romance? O que faz de um romance um romance e de um poema um poema? Por que podemos, ou não, chamar uma obra de romance ou de poema? Se simplesmente podemos, então a questão sobre o gênero é uma questão apenas de vontade? Se não podemos, quais as regras que impõem a negação? Se acreditarmos que a questão sobre o gênero não é simplesmente uma questão de vontade, então somos conduzidos a responder a segunda pergunta: quais as regras que impõem a negação? Apostar, contudo, no pressuposto dessa questão, de que existiriam regras definidas para tal negação seria voltarmos à primeira posição frente aos gêneros acima aludida. Contudo, se unirmos os pressupostos das duas perguntas acima formuladas acreditamos que podemos tornar a questão sobre o gênero uma questão bastante relevante e reveladora. Se assumirmos que a questão sobre o gênero é, sim, uma questão de vontade, mas não simplesmente; uma questão de vontade no que se refere à escolha de certas regras ou parâmetros (sejam explícitos ou não, conscientes ou não). Saber o que seria essa vontade seria descobrir quais seriam essas regras, o que as convenciona, qual é o consenso que as valida. Colocar a questão sobre o gênero, hoje, significa perguntarmo-nos sobre uma certa ideologia que fundamenta tanto a aceitação de sua existência quanto a negação. Significa perguntarmo-nos sobre a situação paradoxal que aponta para o fato curioso de, apesar da consciência sobre a impossibilidade de uma distinção entre gêneros, sobre a quebra de fronteira entre eles na contemporaneidade, os nomes dos gêneros continuarem sendo usados

e, mais significativo ainda, expressarem, mesmo que não de maneira explícita, uma certa consciência sobre o que seria tal e tal gênero.

Deve ficar claro, então, que o que nos move a adentrarmos à discussão teórica sobre a questão do romance não é a preocupação ou pretensão em relação a uma sua possível definição. Negamos qualquer preocupação de caráter essencialista que busque uma resposta definitiva ao "o que é" do romance. Não estamos, em hipótese alguma, interessados na definição do "é" do romance, mas sim em entendermos os pressupostos das teorias que se propuseram a empreender tal tarefa. Devemos adiantar, pois, que o nosso trabalho se justifica, portanto, pelo duplo interesse de, primeiramente, evidenciar a impossibilidade de se chegar a uma definição conceitual do que seja o gênero romance e, em seguida, demonstrar como várias teorizações que buscaram empreender a tarefa de defini-lo ou que partiram de uma sua definição pré-dada, na verdade, acabaram por narrá-lo, tratando-o como uma personagem que tem nascimento, vida e que é visto freqüentemente em face de sua morte.

Diante da impossibilidade de se chegar a uma fórmula que fosse definidora do gênero e pudesse ser o ponto de partida de todas as teorizações, estas acabam por narrar a história do romance em vez de defini-lo. Dessa dupla constatação resultam duas conclusões possíveis: que devemos abandonar a tarefa de definição conceitual do romance e, como conclusão corolária desta, a de que o romance se constitui, a partir do discurso teórico sobre ele, enquanto categoria narrativa.

Assim, quando substantivamos o romance colocando um artigo antes do termo, como se assim tivéssemos partindo, de antemão, de um conceito universal, já bem definido *a priori*; na verdade, estamos inevitavelmente sempre nos referindo ao termo como pertencente a uma narrativa a que acedemos já de antemão, seja consciente ou inconscientemente.

Desse modo, o que nos interessa neste capítulo não é o confronto das várias narrativas sobre o romance para que delas pudéssemos abstrair a possibilidade de criarmos uma grande narrativa comum que pudesse se impor de modo definitivo. Não se trata também de um trabalho que buscasse selecionar qual delas seria a mais correta ou coerente. Na verdade, o que nos interessa é o fato de estas várias narrativas sobre o romance sempre

o identificarem a um outro termo, que também já foi entendido por nós no capítulo anterior como uma categoria narrativa. Trata-se do termo moderno. Os termos recorrentes para a caracterização do "personagem" romance nas várias narrativas em que aparece são os termos "moderno" e "modernidade". Se o que caracteriza o romance nas suas várias teorizações/narrativas é a "modernidade", então a questão que se impõe como sendo anterior à própria questão sobre o romance é a questão sobre a modernidade. Assim, se, como vimos, a modernidade é sempre tomada como categoria narrativa, logo, não poderia ser diferente com o romance. Desse modo, as questões que se colocam à modernidade devem ser colocadas também ao romance. É como se chegássemos à conclusão de que o romance é moderno não pelo fato de pertencer a uma modernidade que fosse datável e delimitável; mas pelo fato de, tal como esta, ser também concebido sempre por uma narrativa, de constituir-se como uma categoria narrativa.

Assim, o que nos interessa aqui não é saber, das teorizações sobre o romance, quais as alterações que o romance sofreu em sua forma narrativa ao longo do tempo, como se esta fosse o elemento variável ao longo do tempo dentro de um todo maior, estável e invariável que seria o romance. O interesse de nosso estudo na investigação sobre as teorizações sobre o romance não se faz em relação à questão do gênero, mas sobre o estatuto da narrativa; seja das narrativas que compõem os assim chamados romances, seja das narrativas que compõem as teorizações sobre o gênero. Pensar o estatuto da narrativa no que se refere à questão do romance significa pensá-la também, necessariamente, em relação à que lhe é anterior, a da própria modernidade. De acordo com esse raciocínio, a questão do romance não deve escapar à discussão sobre a passagem da modernidade à pós-modernidade, ou melhor, acreditamos que o problema do romance está, sim, no centro desta questão e pode ser muito proveitoso um olhar sobre a questão da pós-modernidade que se coloque a partir de dentro da problemática sobre o romance.

Em geral, a associação do romance à modernidade, ou mais especificamente a busca por se tentar demarcar o nascimento do romance na modernidade é bem recorrente nos manuais introdutórios de teoria e história literária. Talvez pelo caráter programaticamente didático de tais textos, marcados muitas vezes pela ânsia por definições, suas reduções esquemáticas que visam a uma apresentação mais simplificada da relação

entre o romance e a modernidade acabam revelando, em contrapartida, o quão problemática é essa relação dada a dificuldade de definir e conceituar os termos da relação. Desse modo, nesses textos menos pretensiosos os problemas teóricos mostram-se mais evidentes. Assim, preocupados em responder às perguntas supostamente escolares sobre o que é um romance, quando nasceu e se está morrendo, os manuais revelam a impossibilidade de se responder a tais questões justamente nas respostas que apresentam, respostas estas que, invariavelmente, advém da estratégia de se narrar a história do romance. As respostas revelam, em contrapartida, que o romance é sempre tomado como uma categoria narrativa. Entendemos por categoria narrativa o que foi formulado por Fredric Jameson, conforme vimos em **Modernidade singular**[179], como aquele termo capaz de traduzir uma "situação de modernidade", situação esta que se caracterizaria pela capacidade de funcionar como um elo entre um tempo passado e um tempo futuro. Sob esse aspecto, o termo "romance" é sempre referido a uma "situação de modernidade" já que encerraria unidos nele os aspectos contraditórios de pertencimento e de inovação. O romance teria a capacidade de trazer para o tempo presente aspectos do passado e, ao mesmo tempo, apontar para um futuro na medida em que se diferencia desse mesmo passado.

Essa característica do gênero romance de se constituir enquanto "situação de modernidade" e, portanto, como "categoria narrativa" é tão recorrente nos diversos manuais de literatura quanto a imprecisão, ou falta de consenso, no que se refere à definição do caráter moderno do romance. Ou seja, sempre fica a pergunta: a qual modernidade devemos atrelar o surgimento do romance? O importante, contudo, como já dissemos, não é a resposta a esta pergunta, mas reconhecermos que a modernidade do romance não é datável ou delimitável por uma historiografia, mas sim se faz pelo fato de constituir-se enquanto "situação de modernidade" e, por isso, poder ser narrado.

Se recorrermos aos manuais de literatura que circulam pela praça, sejam eles mais velhos ou mais atuais, deparamo-nos com um discurso recorrente em vários aspectos. Em geral, tais manuais chamam a atenção para a importância do gênero, referindo-se a ele como o gênero mais importante surgido até a atualidade; apresentam o gênero como sendo uma espécie de personagem que tem nascimento (nascimento este relatado com uma certa

[179] Cf. op. cit. Capítulo 1

imprecisão ou ambigüidade) e que pode vir a morrer; o que é tratado, com freqüência, como uma sua possível crise. Aguiar e Silva, por exemplo, em sua **Teoria da literatura**[180], considera que "na evolução das formas literárias durante os últimos três séculos, avulta como fenômeno de capital magnitude o desenvolvimento e a crescente importância do romance", vindo este a se transformar "na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos". Mais adiante, Aguiar e Silva reforça o caráter moderno do gênero em questão salientando o seguinte:

> O romance é uma forma literária relativamente moderna. Embora na Grécia e em Roma apareçam narrativas de interesse literário – algumas delas de particular valor, como o *Satiricón* de Petrónio, precioso documento de sátira social -, o romance não tem raízes Greco- latinas, diferentemente da tragédia, da epopéia, etc., e pode considerar-se como uma das mais ricas criações artísticas das modernas literaturas européias. [181]

Apesar de recusar a "subordinação genética do romance relativamente à epopéia", Aguiar e Silva o constitui enquanto uma "situação de modernidade" na medida em que o entende, muito baseado no teórico Menéndez e Pelayo e, principalmente, em Hegel, como sendo um substituto da epopéia no mundo moderno. Aqui, portanto, Aguiar e Silva não deixa de reforçar a idéia de pertencimento do passado no presente inovador do romance. Assim, declara Aguiar e Silva que o romance equivale, nos tempos modernos, à epopéia dos tempos antigos; por isso, considera que

> não é sem razão que o nascimento do moderno romance europeu se situa no século XVIII, na época do triunfo político e cultural da burguesia, quando se processa a agonia irremediável da epopéia e da tragédia clássicas, formas literárias ressuscitadas pela Renascença e nas quais o mito greco-latino desempenha uma função primordial.[182]

Como se vê, a idéia de modernidade aventada aqui por Aguiar e Silva é um tanto quanto esparsa, visto que tem sua origem já numa oposição à antiguidade clássica e estende-se até o século dezoito, data em que vê o nascimento do romance moderno, moderno aqui entendido como sinônimo de surgimento da burguesia, como se esta não fosse em si uma questão de definição problemática. Além desse tratamento mais maleável

---

[180] AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1969. pp. 253-313
[181] Ibid., pp. 253-313.
[182] Ibid., pp. 253-313.

com o caráter moderno do romance, curioso é o fato também de Aguiar e Silva sugerir já, mesmo que imprecisa e discretamente, uma certa crise do romance na atualidade: "Todavia, do incalculável número de romances que têm sido publicados desde o século XVIII, apenas uma reduzida fracção sobreviveu, o que eloqüentemente demonstra as dificuldades deste gênero literário."[183] Aqui, portanto, podemos ver Aguiar e Silva precavendo-se em relação a um futuro incerto para o romance.

Se Aguiar e Silva vê o nascimento do romance moderno no século XVIII, apesar de reconhecer o fato de que teria surgido já bem anteriormente em oposição à antiguidade clássica; já Antonio Soares Amora, em sua **Teoria da literatura**[184], transfere o debate sobre o nascimento para o debate sobre a diferenciação entre os termos novela e romance. Para Amora, o nascimento do romance no século XVIII se deve ao fato de ser nesse século que o termo romance passou a ser usado em lugar de novela:

> A palavra romance (do lat. *Romanice*), nascida na Idade Média, literariamente começou por designar, na França, na Espanha e em Portugal, um poema de caráter épico, cujo conteúdo eram façanhas da cavalaria ou, na Espanha, as lutas da Reconquista, contra os mouros; e com este sentido de poema épico, ou simplesmente narrativo, a palavra romance foi usada desde o século XII até o fim do Classicismo, de modo que só no séc. XVIII começou a ter o sentido que hoje lhe damos; até então, desde o século XVI, a palavra que se usava para designar a narrativa de imaginação era novela.[185]

Contudo, mais adiante, Amora, em vez de desenvolver uma especulação sobre a definição de romance, prefere uma discussão sobre a diferenciação entre o que seria o romance e o que seria a novela. Nega, a princípio, o critério do senso comum que se prende ao tamanho da obra[186] para, em seguida, apresentar um não menos impreciso:

> Digamos, então, que novela e romance se diferenciam não pelo número de páginas, mas pela técnica de construção: novela é, em princípio, a condensação de todos os elementos do romance, diálogos rápidos, narrações condensadas e descrições breves de que resultam precipitação da história para o desenlace.[187]

---

[183] Ibid., p.253-313.
[184] AMORA, Antonio Soares. **Teoria da literatura**. São Paulo: Editora Clássico-Científica, 1969. pp. 165-166.
[185] Ibid., p. 165-166.
[186] Cabe a citação um tanto quanto curiosa: "no domínio da literatura em língua portuguesa (Portugal e Brasil) é comum estabelecer-se a diferença tomando-se como critério o tamanho da obra: novela, quando a obra, digamos assim, alcança mais ou menos umas duzentas páginas, daí por diante, romance." Cf. Op. cit. pp. 165-166.
[187] Ibid., pp. 165-166.

Em outros termos, apesar de não falar em quantidade ou número de páginas, estas palavras de Amora não querem dizer também que a novela é um romance reduzido?

Em geral, os manuais oscilam entre contar a história do gênero e defini-lo por meio da história do termo.[188] O problema disso é quando a história de um é tomada para solucionar a história de outro, como ocorre com Antonio Soares Amora. Mesmo se considerando que possa ser verdade o fato de que o termo romance só veio a ser usado no século XVIII para designar o que antes era denominado de novela, não é aceitável que tomemos como referência para o nascimento do gênero simplesmente a sua denominação, mesmo porque, se assim o fosse não seria possível falarmos de uma história do gênero em língua inglesa, já que nesta não houve tal mudança de designação. Parâmetro parecido ao usado por Amora parece ser, por exemplo, o que orienta o verbete "romance" que se encontra listado ao final do livro de Ligia Chiappini Moraes Leite sobre **O foco narrativo**; lê-se no verbete "romance": "o termo tem dois sentidos principais: composição poética de origem popular (Espanha), ou gênero da prosa, herdeiro da épica, nascido no século XVIII."[189]Aqui, bem economicamente, encontram-se expostos os dois sentidos literários do termo "romance" descritos por Amora, bem como a confirmação da data do nascimento do romance já fixada por Aguiar e Silva no século XVIII. Além disso, e mais interessante, é o fato de numa formulação tão curta como esta o termo romance figurar também como uma situação narrativa, visto que se apresenta como um elo entre o passado da antiguidade e a inovação do século XVIII; tal como uma personagem, o "romance" é herdeiro e tem um nascimento.

A constante das narrativas sobre o romance parece ser mesmo o seu caráter de herdeiro da epopéia; contudo, controverso é o estabelecimento de uma data exata para o seu nascimento. Angélica Soares, em seu pequeno manual **Gêneros literários**[190], parece

---

[188] Massaud Moisés, por exemplo, no seu **Dicionário de termos literários**, oferece duas acepções para o termo. Veja-se o verbete "romance": "Provençal romans, do Latim romanice, em língua românica (por oposição a latino loqui, língua latina). Em vernáculo, dois sentidos exibe o termo ´romance`: 1) composição poética tipicamente espanhola, de origem popular, autoria não raro anônima e temática lírica ou/e histórica, geralmente em versos de sete sílabas, ou redondilhos maiores; o vocábulo ´rimance` alterna com o ´romance`, e corresponde, até certo ponto, à balada medieval; 2) composição em prosa." Cf. MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1985.

[189] LEITE, Ligia Chiappini Moraes **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

[190] SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ed. Ática, 1993.

reproduzir as palavras de Aguiar e Silva a respeito da filiação do romance à epopéia, as quais, por sua vez, já eram reproduções das de Hegel e Lukács. Soares considera, então, que

> o romance vem a ser a forma narrativa que, embora sem nenhuma relação genética com a epopéia (como nos demonstram as teses mais avançadas), a ela equivale nos tempos modernos. E, ao contrário da epopéia, como forma representativa do mundo burguês, volta-se para o homem como indivíduo.[191]

Diferentemente de Aguiar e Silva, que delimita o século XVIII como o período do nascimento do romance, Soares considera que a forma narrativa do romance aparece já na Idade Média, com o romance de cavalaria, no renascimento, com o romance pastoril e o picaresco; contudo, Soares localiza em **Dom Quixote** "o nascimento da narrativa moderna" (o que parece ser mais comum nas narrativas sobre o romance que trabalharemos mais adiante). Independentemente da possibilidade de se chegar a um consenso quanto ao seu nascimento, o que salta aos olhos das várias tentativas de definição do romance pela sua história é o fato de constituir-se, ao mesmo tempo, como uma forma que, de certa maneira, conserva o que é antigo e propõe o que é novo; em geral é visto como um ressurgimento ou uma adaptação da epopéia às várias modernidades, tal como resumem Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, no **Dicionário de narratologia**, em trecho do verbete sobre o romance: "Remotamente relacionado com a epopéia, o romance apareceu nas sociedades modernas de certo modo preenchendo funções correspondentes às que anteriormente cabia àqueloutro gênero".[192]

Wolfgang Kayser, em sua **Análise e interpretação da obra literária**[193], confirma a filiação do romance em relação à epopéia e parece também, apesar de não arriscar muitas datações, associar o surgimento do romance ao individualismo do mundo burguês: "À narrativa de um mundo total (em tom elevado) chamamos-lhe epopéia; a narrativa do mundo particular num tom particular e feita a um leitor particular chama-se romance."[194] Kayser dá um passo diferente em relação aos outros manuais no sentido delimitar um

[191] Ibid., p. 42-43
[192] REIS, Carlos. Lopes, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**.Coimbra: Livraria Almedina, 1996.
[193]KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária (Introdução à ciência da literatura)**. Tradução Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado Editora, 1985. pp. 399-406.
[194] Ibid., p. 399-406.

nascimento do romance, prefere trabalhar o "problema do gênero", como diz, a partir dos seus aspectos formais. Apoiado nas teorias de Edwin Muir expostas em sua **A estrutura do romance**[195], Kayser considera que "evento, personagem e espaço são os três estratos substanciais de toda a épica; se um deles toma forma e se torna portador, resulta um gênero".[196] Assim, acompanhando Muir, Kayser entende haver três subtipos de romances, o de ação, o de espaço e o de personagem. Desse modo, tratando o romance como um gênero épico, Kayser livra-se de estabelecer um nascimento do romance, mas não se livra de vê-lo diante de uma possível crise; contudo, a solução que oferece Kayser a essa crise parece ser um pouco restrita e, se não podemos dizer conservadora, um tanto quanto classicista:

> A situação do romance há algum tempo que parece deveras confusa. A sua vida depende de ele encontrar, sempre de novo, o caminho para os três gêneros possíveis, dispensadores da vida e dos quais sempre lhe veio a vida. Se, hoje, muita coisa se escreve com a designação de romance, embora não derive dos três gêneros, a culpa é, em parte, do desconhecimento das leis vitais da sua arte por parte dos autores. Por outro lado, a investigação deve observar se não entram em jogo forças positivas provenientes de algum outro sector alheio ao romance.[197]

Esse tratamento clássico dado por Kayser ao romance parece revelar, pelo que se recusa, a característica mais sublinhada pelos seus teóricos: a impossibilidade de se estabelecer fronteiras muito definidas ou muito claras para o romance. O caráter mutável do que se entende por romance parece garantir tanto o seu caráter moderno quanto a possibilidade sempre em horizonte do seu desaparecimento. O **Manual de teoria literária**[198], organizado por Roger Samuel, ao tratar dos gêneros literários, dá destaque especial ao romance considerando-o como a "mais importante forma de gênero narrativo em prosa, surgida até agora". Além disso, do caráter mutável do romance é que se extrai o seu valor positivo, no sentido de ser contrário a leis ou a reduções esquemáticas. Contudo, desse mesmo valor positivo resultaria a principal dificuldade de se tratar do romance enquanto gênero:

> O estudo do romance enquanto gênero literário apresenta dificuldades particulares, porque é um gênero que está permanentemente em evolução, principalmente em nossos dias. Os outros gêneros mais antigos, em todas as

[195] Cf. MUIR, Edwin. **A Estrutura do romance**. Tradução Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo. 1975.
[196] KAYSER, Wolfgang. op. cit. pp. 399-406.
[197] Idem Ibidem.
[198] SAMUEL, ROGER. (org.) **Manual de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 1997. pp. 86-88.

> formas, já têm suas estruturas consolidadas, mas o romance é mais jovem e vem recebendo e adaptando as novidades que se apresentam constantemente. (...) Na grande maioria dos casos, as pesquisas sobre o romance limitam-se a recensear e a descrever o maior número possível de suas variantes, mas não conseguem chegar a uma síntese teórica do romance enquanto gênero. [199]

O interessante dessa observação retirada de mais esse manual é justamente o fato de se chamar a atenção para a impossibilidade da criação de uma síntese teórica sobre o romance em detrimento de uma descrição de suas variantes. Conforme temos notado, as teorias possíveis sobre o romance constituem-se, na verdade, enquanto narrativas sobre o romance, visto que este aparece quase sempre como uma "situação de modernidade", que articula o antigo e o novo; que articula o seu nascimento e a sua possível morte. O romance é, pois, moderno, nestes termos, justamente por constituir-se como uma "categoria narrativa".

O livro **Teoria do romance**[200], de Donaldo Schüler, pode ser tomado como mais uma boa amostra dos manuais a que nos referimos anteriormente. Schüler inicia o seu texto perguntando-se justamente se a sua personagem principal, o romance, estaria morrendo. Da pergunta sobre a sua morte, Schüler extrai a resposta sobre o seu nascimento:

> Ora, a agonia do romance já se arrasta por séculos. Na verdade, o romance nasce como testemunha do declínio de um período, a Idade Média. Em vez da imobilidade, o romance toma, ao nascer, consciência da transformação.[201]

A conclusão de Schüler sobre a morte do romance é a de que ele só pode ser ameaçado pela morte por ser um gênero ainda vivo, pois "um gênero que perdeu a possibilidade de morrer é que realmente está morto", assim, "alimentando-se de suas muitas mortes, é que o romance se mantém vivo". Schüler associa o nascimento do romance enquanto gênero ao declínio da Idade Média e, portanto, a uma certa compreensão da modernidade. Para dar, talvez, um caráter mais delimitado à idéia de modernidade, Schüler cita a divisão da modernidade em três fases que faz Marshall Berman em seu **Tudo o que é sólido desmancha no ar**.[202]: a primeira fase, que iria dos princípios do século XVI até os

[199] Ibid., p. 86-88.
[200] SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
[201] Ibid., p. 5
[202] BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

últimos anos do século XVIII; a segunda fase, que iria da Revolução Francesa até a Primeira Guerra Mundial, e a terceira fase, que seria aquela que se iniciaria a partir do final da Primeira Guerra Mundial. Contudo, apesar de usar a divisão de Berman como baliza no sentido de associar o gênero romance à modernidade, a qual se estenderia desde o renascimento até nossos dias, Schüller não deixa também de assinalar o caráter moderno do romance como sendo anterior mesmo a esse período. É assim que, em outro momento de seu texto, afirma que

> o romance opta já no século XII pelo subjetivismo, pela visão crítica, pela recusa da medida, pela subversão da ordem - traços da Modernidade. Isso nos autoriza a recuar os vagidos dos tempos modernos até o século XII e declarar o romance o gênero da Modernidade. [Mais adiante, conclui Schüler]: Seja como for, é certo que o romance aparece com a Modernidade e a atravessa de ponta a ponta.[203]

A partir destas considerações de Schüler fica evidente que a certeza que é aí expressa e afirmada, a de que o romance é um gênero que nasce na modernidade e que a atravessa, depende de um certo apagamento da incerteza a respeito do que seja a própria modernidade, depende de um entendimento menos exato e mais flexível do que seja a modernidade.

Não raro, como já mencionamos anteriormente, é o uso do recurso à história do termo "romance" para se chegar a um entendimento aparentemente mais exato do caráter moderno do gênero. A história do termo nos mostra que a palavra “romance" surgiu como designação das línguas românicas, entendidas como sendo o *romanice loqui* em oposição ao *latine loqui*. Assim, o termo romance seria advindo dessa diferenciação lingüística que servia para indicar a narrativa produzida em *romanici loqui* e não em *latine loqui*, que fosse em prosa e não em verso, que fosse não verdadeira, mas ficcional. A partir dessa explicação lingüístico-histórica, o romance é freqüentemente associado a algo não apenas novo, mas inclusive marginal e subversivo, visto que foi um gênero surgido fora dos limites tradicionais da língua e literaturas latinas. Aqui, essa explicação lingüístico-histórica reforça o caráter transformador e inovador do romance, o que salienta a sua associação aos aspectos denotativos da modernidade. Aliás, a idéia de novidade, inerente à própria idéia de

[203] Ibid., pp. 80- 81

moderno (*modus*, que significa algo de agora, atual, novo) será própria, inclusive, de um dos sinônimos de romance, a novela; principalmente a designação em língua inglesa: *novel*.

Apesar de essa tentativa de delimitação do surgimento do romance a partir da história do termo aparentar oferecer maior exatidão e segurança no que se refere ao nascimento do romance e à definição do seu caráter moderno, isso não é suficiente para abarcar as características das obras mais recentes e, muito menos, para diferenciá-lo de formas literárias anteriores ao próprio surgimento do termo. É nesse sentido que certos teóricos, como é o caso de Mikail Bakthin (do qual trataremos mais adiante), irão além da tarefa de explicar o nascimento do romance e procurarão construir uma certa sua pré-história. Seguindo, de certa forma, os caminhos de Bakthin, Jacyntho Lins Brandão, em seu **A invenção do romance**[204], defende a tese de que o gérmen do romance estaria já dado no mundo grego.[205] Para Brandão, as narrativas em prosa do último período do mundo grego já seriam formas de romance. Contudo, acredita que a tarefa de defini-las enquanto gênero teria ficado guardada à contemporaneidade já que seriam formas que não teriam sido classificadas pelas poéticas da época. A conclusão de Brandão é a de que um romance grego não pode ser nem moderno nem antigo, pois se o romance é moderno por excelência, como pode pertencer ao mundo antigo? Na verdade, Brandão o entende como fazendo parte do crepúsculo da Antigüidade e, portanto, nem moderno nem antigo, mas pós-antigo. Trata-se, então, de uma forma "nova" que não pertenceria mais ao mundo antigo, mas que também não estaria inserida num outro universo, que pudesse ser chamado de moderno.

Apesar de as narrativas sobre a história do romance serem consensuais quanto ao seu caráter moderno, sempre permanecem diante da impossibilidade de se estabelecer uma data para o nascimento do romance. Esse problema, contudo, parece ser resolvido quando se lança mão da estratégia de entender o nascimento do romance a partir da morte de um seu ancestral mais velho. Esse ancestral é a epopéia. Seja para entendê-lo como um gênero diferente do da epopéia ou para entendê-lo como sendo uma nova forma de epopéia, o

---

[204] BRANDÃO, Jacynto Lins. **A invenção do romance**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2005.

[205] Assim, por exemplo, Brandão contraria vários outros teóricos do romance que o entenderam como tendo sua gênese fora já dos domínios da antiguidade. Albert Thibaudet, por exemplo, considerava que "o romance, se bem que a antiguidade lhe tenha podido servir de matéria, não se prende por quase nada à antiguidade clássica: é autóctone como a arquitetura gótica, é romance". THIBAUDET, Albert. **Reflexions sur le roman**. Paris: Gallimard, 1938. Apud. AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. op. cit. p. 254.

pressuposto básico é o de que o romance nasce em diferenciação à epopéia clássica para ocupar o seu lugar na história. Curiosamente, será essa oposição ao gênero clássico que garantirá não apenas o seu nascimento, mas tanto a sua condenação enquanto nova forma de literatura quanto a sua aceitação ou, como se diz, a sua legitimação.

Desde seu nascimento, o romance teria demorado a ser aceito. Antonio Candido, por exemplo, não deixa de tratá-lo como um personagem histórico, conferindo a ele, inclusive, o adjetivo de tímido. Em seu "A timidez do romance"[206], Candido procura delinear as causas ou razões daquilo que chama de timidez do romance: característica que marcaria o seu surgimento no cenário da chamada "alta literatura". Ou melhor, o ponto de interesse de Candido é investigar a questão a respeito do processo de "legitimação" do romance, tanto no que se refere ao público consumidor de literatura quanto no que se refere à crítica e à teoria. Assim, Antonio Candido procura demonstrar, principalmente pela leitura que faz da obra de um teórico norte-americano do século XVII, Arthur Jerrold Tieje, que a literatura chamada de imaginação (em especial a de ficção em prosa), desde a crítica do Renascimento, deveria ser legitimada pela capacidade de ser edificante e de instruir na mesma medida em que podia divertir. Antonio Candido reserva uma parte maior de seu ensaio à análise de uma obra, em particular, que teria sido responsável por enxergar o verdadeiro valor do romance, valor este não mais pautado pelo paradigma da "verdade". Tal obra, de edição datada de 1626, é intitulada **Le tombeau des romans**, da autoria de François Langlois, vulgo Fancan, um cônego da igreja parisiense de Saint Germain l`Auxerrois. Antonio Cândido chama a atenção para o fato de esta obra ter sido "provavelmente o primeiro tratado sobre o romance em prosa"[207]. Segundo Antonio Cândido, esta obra seria dividida em duas partes: a primeira reservada às críticas aos romances, a segunda à avaliação dos seus aspectos positivos. Para Antonio Candido, a obra de Fancan teria o seu teor inovador garantido justamente pela segunda parte, aquela reservada a uma espécie de defesa do romance. Esta defesa, segundo Candido, seria importante de ser anotada, pois seria a primeira a considerar o romance a partir da

[206] CANDIDO, Antonio. A timidez do romance. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ed. Ática, 2000. pp. 82-99. As referências das obras citadas por Antonio Candido mencionadas aqui são apresentadas em nota neste ensaio.
[207] Ibid., p. 82-99.

valorização de uma sua característica peculiar de "representar o desejo de efabulação, com a sua própria verdade".[208]

Essa capacidade de o romance revelar a verdade do mundo por meio de sua efabulação não seria responsável apenas por amenizar a sua timidez, mas, inclusive, por promovê-lo à sua maioridade, à sua ascensão social na república das letras. Essa chegada do romance à sua maioridade é a que é relatada, por exemplo, pela conhecida teorização de Ian Watt sobre a **Ascensão do romance**[209]. Para Watt, a "legitimação" do romance no universo das letras decorreria de uma sua característica de refletir, na literatura, uma tendência realista que começou a se operar na filosofia desde Descartes. Ian Watt entende a forma romance como um reflexo, na literatura, de uma tendência realista que se opera também no plano da filosofia, o que significaria, em termos gerais, uma nova postura em relação à busca pela verdade do conhecimento; postura esta que teria abandonado os padrões da tradição teocêntrica medievalista em favor de uma atitude de busca pela verdade baseada na experiência individual e na realidade sensível. Segundo Watt, esta nova atitude é que faria do romance um gênero sem uma forma pré-definida, ou, como diz, um gênero amorfo, visto que a sua narrativa deveria ser organizada de acordo com as experiências individuais de conhecimento que se operam nela. O romance, para Watt, seria constituído por um "método narrativo" que incorporaria uma visão "circunstancial da vida", uma visão pautada na crença de que a narrativa poderia abarcar a experiência de conhecimento do real. Esse seria o método do "realismo formal" característico do romance, o qual Ian Watt explica do seguinte modo:

> formal porque aqui o termo ´realismo` não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma.[210]

Tendo isso como pressuposto, podemos concluir que quando Ian Watt pretende realizar a descrição do movimento de ascensão do romance na literatura de língua inglesa, também delineia, de certo modo, a própria ascensão de uma certa noção de realismo na literatura. Nesse sentido, Watt estabelece Defoe e Richardson como pilares desse

[208] Ibid., p. 82-99.
[209] WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
[210] Ibid., p.31.

movimento de ascensão do romance na literatura inglesa e justifica isso dizendo que as narrativas de ambos aceitaram o que estaria implícito no gênero romance como um todo:

> a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações - detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias.[211]

Para Watt, o romance seria representativo, na literatura, da postura moderna de se buscar o conhecimento e a verdade por meio de um relato baseado sempre na realidade sensível e na experiência individual. É nesse sentido que o romance ganharia a sua maioridade no século XIX.

[211] Ibid., p. 31.

2.2. Quando o romance começa a ser narrado

Apesar de o olhar teórico sobre o romance iniciar o seu chamado "processo de legitimação" já no século XVII (conforme nos mostra Antonio Candido), sendo tal processo sedimentado no século XVIII, em que o romance entra em definitivo no rol dos temas do debate literário[212], é no século XIX, contudo, que a narrativa em prosa ganha maior espaço no cenário das preocupações especulativas e filosóficas, mais especificamente em contraste com a poesia épica, em sua forma particular que é a epopéia. Hegel é quem atenta para a nova forma de narrativa que identifica ao que entende como sendo o fenômeno do prosaísmo do mundo burguês. É Hegel que tornará cristalizado o entendimento do romance como sendo a "epopéia burguesa"[213], entendimento este que será o ponto de partida das posteriores especulações sobre o novo gênero. Hegel é o grande responsável não apenas por inserir a compreensão do romance dentro de um processo histórico, como também é Hegel quem formula a compreensão do chamado mundo moderno que as várias teorias entendem como sendo o berço do romance. É possível vermos, por exemplo, as proposições de Hegel sobre o romance refletidas, direta ou

---

[212] Conforme nos lembra Yves Reuter, "durante muito tempo o romance foi considerado um gênero menor, pouco legitimado. Os teóricos clássicos o condenavam por ter sido pouco praticado pelos Antigos (estava ausente dos grandes tratados como, por exemplo, a **Poética** de Aristóteles), por não se submeter a regras estritas, por favorecer a imoralidade, dar livre curso à inverossimilhança (no século XVII a idéia de romance está associada a aventuras extraordinárias ou à deformação de fatos reais). Será preciso esperar pela segunda metade do século XVII para que o romance se torne realmente um objeto de debate (P. O. Hué. **Traité sur l´origine des romans**, 1670). Mas será somente no século XVIII que a discussão se desenvolverá realmente sob diversas formas: prefácios ou posfácios justificando a verdade ou a verossimilhança tanto da história quanto de sua moralidade, ´manifestos` (Diderot, **Eloge de Richardson**, 1762), traduções e aplicações práticas que se querem exemplares. Deste ponto de vista as traduções do inglês (**Tom Jones** de Fielding em 1750, **Clarisse Harlowe** de Richardson em 1751...) bem como os romances de Diderot (**La Religieuse**, 1760, **Le Neveau de Rameau**, 1762, **Jacques le Fataliste**, 1762) e de Rousseau (sobretudo **La Nouvelle Héloïse** em 1761) constituem datas de transição, marcos na história da legitimação do romance." Cf. REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**.Tradução Angela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 1995. pp. 10-11

[213] Apesar do papel central de Hegel no tocante à concepção do romance enquanto gênero, há já referências ao romance enquanto epopéia burguesa anteriores a Hegel, isso já no século XVIII, conforme alerta José Marcos Mariani de Macedo em nota à sua tradução da obra **A Teoria do Romance**, de Georg Lukács. Em tal nota, o tradutor esclarece o seguinte: "Embora célebre, a frase em que Hegel concebe o romance como epopéia burguesa (cf. G. W.F. Hegel, **Vorlesunge über die Aesthetik** [Preleções sobre a estética], vol III, Jubiläumsausgabe, Stuttgart, 1964, p.395) tem seus antecedentes. Pelo menos desde Blankenburg, o romance é tomado como o herdeiro da antiga epopéia: ´Considero o romance, o bom romance, como aquilo que, nos tempos helênicos, a epopéia era para os gregos`. F. Blankengurg, **Versuch über den Roman** [**Ensaio sobre o romance**], **Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774**, Stuttgart, J. B. Metzler, 1965, p. XIII.". Cf. LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 55

indiretamente, nas formulações teóricas dos vários manuais de literatura apresentados anteriormente.

Antes, contudo, de Hegel chamar a atenção, no início do século dezenove, em seus cursos de estética, para o prosaísmo do mundo burguês e para o romance em particular, apesar de não desenvolver nenhuma análise mais minuciosa ou sistemática sobre o gênero tornado recentemente objeto de investigação, o século XVIII teve o papel precursor de apresentar à filosofia o estabelecimento da "estética" enquanto categoria filosófica, enquanto "ciência da arte e do belo". Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) é o pensador responsável por dar novo estatuto à "estética". Baumgarten foi seguidor do "racionalismo dogmático" de Christian Wolff, do qual também seria o Kant da chamada fase pré-crítica. Vale destacar, conforme nos mostra Ernest Cassirer[214], que a obra de Baumgarten servirá de ponto de partida também para o próprio Kant e influenciará de maneira decisiva a compreensão sobre a arte dos pensadores do iluminismo.

O pensamento de Baumgarten pode ser considerado como um ponto de viragem na compreensão filosófica sobre a arte pois propõe uma abertura da racionalidade da filosofia para o conhecimento sensível. Pretende, portanto, integrar ao conhecimento filosófico aquilo que chamará de as percepções "confusas", isso em oposição às percepções "distintas", aquelas fruto da especulação filosófica e racional. Em sua principal obra, intitulada **Aesthetica** (publicada entre os anos de 1750 e 1758 na Alemanha)[215], Baumgarten procura definir a estética como ciência do "conhecimento sensível". O objeto desta ciência, o "belo", seria a "perfeição sensível". Esta deveria ser entendida, pois, como o correlato da "perfeição racional", representativa da "verdade", objeto da filosofia. A unidade e a harmonia do "belo" artístico devem ser vistas, segundo Baumgarten, como revelação da perfeição divina. Para Baumgarten, portanto, a ciência do "belo" não deve ser

[214] Sobre o estabelecimento da "estética" enquanto ciência da arte e do pensamento de Baumgarten no contexto do iluminismo, particularmente em relação a Kant, vale ressaltar a importância do esclarecedor sétimo capítulo, intitulado "Os problemas fundamentais da estética", do clássico **A Filosofia do iluminismo** de Ernst Cassirer. Cf. CASSIRER, Ernst. **A Filosofia do iluminismo**. Tradução Álvaro Cabral. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

[215] No Brasil, a referência da tradução da obra é a seguinte: BAUMGARTEN, Alexander G. **Estética: a lógica da arte e do poema.** Tradução Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

apenas a descrição da sua construção formal, tal como a "poética", ou o objeto de uma avaliação arbitrária do gosto, mas sim deve integrar o conhecimento universal.

Assim, conforme esclarece Cassirer sobre Baumgarten, a

> estética não seria uma ciência nem poderia chegar a ser uma se se limitasse a fornecer um conjunto de regras técnicas para a produção da obra de arte ou um conjunto de observações psicológicas sobre os seus efeitos. (...) Uma ciência recebe o seu conteúdo e o seu sentido filosófico quando compreende o que representa na totalidade do saber, o lugar e a posição que lhe competem nesse conjunto. Ela deve situar-se no gênero universal do saber e deve, ao mesmo tempo, no interior desse gênero, dedicar-se a uma tarefa específica e cumprir essa tarefa de maneira característica.[216]

Desse modo, a "ciência estética" passa a ter a tarefa de conciliar a verdade filosófica com a artística, aproximando a sensação e o sentimento da reflexão. A forma artística, a criação bela, seria a representação da perfeição e da unidade do mundo, bem como o correlato do mundo conceitual do pensamento metafísico.

Essa reabertura do conhecimento ao "sensível" proposta por Baumgarten não apenas serve a uma "fundação da estética sistemática", conforme diz Cassirer, de uma ciência do "belo e da arte", mas também influenciará, por exemplo, o pensamento de Kant no sentido de recolocar no centro da discussão filosófica o problema da relação entre o conhecimento abstrato, ou *a priori*, e o conhecimento sensível. Daí a relevância do termo "estética" na filosofia kantiana, não propriamente ainda referido ao conhecimento da arte e do belo. A "estética transcendental" de Kant, como pode ser visto em sua **Crítica da razão pura**, será o conceito utilizado pelo filósofo para designar o conhecimento das formas *a priori* do conhecimento sensível. Só em sua **Crítica do juízo**, contudo, Kant formulará a abordagem da "estética" tal como pensada por Baumgarten, enquanto ciência da arte. Para Kant, a "arte" deve ser entendida enquanto um encontro entre a "natureza" e o "homem", a atividade "estética", para Kant, dependeria do que chamou de "juízo reflexivo", o qual expressaria o processo reflexivo de espelhamento entre a liberdade humana expressa na arte e as leis da natureza refletidas nessa mesma arte. Segundo Kant, portanto, o belo artístico depende desta correlação reflexiva entre natureza e arte; para o filósofo, conforme sua

[216] CASSIRER, Ernst. op. cit. pp. 442-443.

Crítica do juízo, a natureza é bela na medida em que tem a aparência de arte e esta, por sua vez, só é considerada bela quando a podemos identificar como natureza.

Sem que nos estendamos em demasia nas concepções estéticas de Baumgarten e Kant, o importante é termos em mente o fato de que o século XVIII conferiu à "estética", enquanto ciência da "arte e do belo", um estatuto filosófico, devendo ser integrada ao que designou Cassirer como sendo o "gênero universal do saber". A partir de Baumgarten e de Kant, a "estética" passa a ser pensada a partir da "metafísica". O momento paroxístico dessa tomada de importância da "estética" em relação à "metafísica" ocorrerá no período filosófico designado como romantismo, principalmente com Schelling, que entenderá a arte como o modo primordial do conhecimento filosófico.

Hegel, contudo, diferentemente dos chamados pensadores românticos, não conferirá à arte ou à estética o papel central de sua filosofia, mas não deixará de pensá-la de modo integrado ao seu sistema filosófico totalizante. Apesar do caráter secundário da arte no pensamento de Hegel em relação à filosofia e à religião, chegando mesmo a conceber que o fim último da arte seria a abstração, ou seja, transformar-se em conceito filosófico; Hegel não deixa de entendê-la como uma das formas de manifestação do "espírito absoluto" em sua história. Em seu **Curso de estética**[217], uma compilação das suas aulas proferidas na Universidade de Berlim e editada em 1832, Hegel propõe-se, a exemplo do que fizera em a **Fenomenologia do espírito** no que se refere aos momentos e escolas filosóficas, a uma sistematização histórica dos principais momentos da arte em suas diferentes manifestações. Hegel procurará investigar os procedimentos artísticos das várias artes no sentido de buscar o entendimento da noção de Ideal na obra de arte. Por meio desta, segundo Hegel, o espírito determina-se concretamente na realidade. A percepção do belo artístico é a manifestação do espírito por meio da forma artística, a arte é, pois, a mediação, pela beleza, do Ideal enquanto manifestação do espírito.

No âmbito dessa compreensão histórica das várias manifestações artísticas sob o prisma do "belo artístico" ou "ideal" mediado pela forma, Hegel insere também a

[217] No Brasil, a Editora Martins Fontes publicou o referido **Curso de Estética** em dois volumes, foram estas as traduções aqui utilizadas. Eis as referências: HEGEL, G. W. F. **Curso de estética (O belo na arte)**.Tradução Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996. HEGEL, G. W. F. **Curso de estética (O sistema das artes)**. Tradução Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

compreensão sobre a nova narrativa do mundo burguês, o romance. Devemos ter em mente, pois, que a primeira compreensão do romance enquanto gênero novo surge no âmbito de uma filosofia que tem como horizonte a compreensão do "espírito absoluto". O **Curso de estética** de Hegel, portanto, deve ser entendido como oriundo deste projeto filosófico "totalizante". Entendido na esteira do pensamento dialético de Hegel, se, por um lado, o romance é o distanciamento da épica, por outro, deve ser visto como o anúncio de uma nova "forma" sobre a qual Hegel se furta à tarefa de arriscar qualquer julgamento mais preciso. Na parte de seu **Curso de estética** em que procura estabelecer "Os sistemas das artes", mais especificamente na seção em que trata da "poesia épica", no último item, em que trabalha as características da "epopéia romântica", Hegel faz um breve comentário sobre o caráter prosaico das narrativas do mundo burguês, ou seja, de seu mundo contemporâneo. Considera o seguinte:

> Se pretendemos encontrar nos tempos modernos obras verdadeiramente épicas, devemos procurá-las numa esfera diferente da epopéia propriamente dita. O estado do mundo moderno é, com efeito, de tal prosaísmo que o opõe uma recusa absoluta às condições que, segundo nós, a verdadeira poesia épica deve preencher, enquanto, por outro lado, as transformações que as condições reais dos Estados e dos povos sofreram são ainda demasiado recentes para se prestar à forma de arte épica. Por isso a poesia épica, renunciando aos grandes acontecimentos nacionais, refugiou-se na esfera mais estreita e limitada dos acontecimentos domésticos, no campo e nas pequenas cidades, para nela encontrar temas próprios para uma exposição épica.[218]

Aqui, neste trecho, é possível perceber já uma certa nostalgia, que veremos acentuada em Lukács adiante, em relação à forma épica que passou a ser suplantada pelo prosaísmo e perder as condições históricas para a sua adequação formal à realidade. Diante desse desaparecimento das condições de mundo necessárias à forma original da poesia épica, Hegel vê surgir novas formas, dentre elas o romance, sobre as quais deixa em aberto a explicação sobre suas origens e sobre seus futuros desenvolvimentos. Considera Hegel, portanto, que

> nas outras esferas da vida nacional e social dos nossos dias abriu-se um campo ilimitado, no domínio épico, para o romance, o conto e a novela, cuja evolução desde as origens até os tempos atuais me é impossível expor aqui, ainda que me cingisse às linhas gerais.[219]

[218] Ibid., p. 509.
[219] Ibid., p. 510.

Podemos considerar que essa indefinição, ou abertura, expressa por estas palavras de Hegel sobre o conceito de "romance", constitui-se como o ponto de partida para a investigação que proporá Georg Lukács em sua conhecida obra **A teoria do romance**[220]. As bases declaradamente neokantianas e hegelianas da especulação teórica que propõe Lukács sobre o gênero que Hegel entendera como sendo a "epopéia burguesa" apóiam-se no pressuposto epistemológico da "estética" iniciada no século XVIII, sob essa perspectiva o entendimento das manifestações artísticas deve ser encarado como entendimento filosófico do "saber universal". Assim, o "romance" é tomado por Lukács como pedra de toque para o entendimento do mundo. De Kant Lukács herda a identificação entre a arte e a natureza e de Hegel a metodologia de investigação do "espírito", pois encara o "romance" como a revelação de um momento da história do espírito desenvolvendo-se rumo à totalidade, ao absoluto. O novo gênero é visto a partir da nostalgia de uma totalidade perdida e de um projetar-se a uma nova totalidade; o "romance", em sua forma inacabada, seria o reflexo de um mundo a ser superado. Portanto, a sua forma deveria ser superada também.

Escrita entre os anos de 1914 e 1915 e publicada em Berlim em 1920, **A teoria do romance**, conforme o próprio Lukács declara em seu famoso prefácio de 1962, é "um produto típico das tendências das ciências do espírito". Confessa Lukács, à época da redação desta obra, o seguinte:

> encontrava-me no processo de transição de Kant para Hegel, sem contudo alterar em nada minha relação com os métodos das chamadas ciências do espírito; essa relação baseava-se essencialmente nas impressões que me causaram na juventude os trabalhos de Dilthey, Simmel e Max Weber. [221]

Dado o período de elaboração desta obra, o período da primeira grande guerra, bem como as leituras que diz Lukács terem-no influenciado à época, é fato que tal obra, conforme indica no referido prefácio, expressa uma certa percepção negativa sobre a realidade em que seu autor está inserido. De certa maneira, podemos considerar que **A teoria do romance** expressa já uma visão a partir da consciência do que Max Weber

[220] LUKÁCS, Georg. op. cit.
[221] Ibid., p. 9

entendeu como sendo o "desencantamento do mundo". Em **A teoria do romance**, no entanto, Lukács ainda aposta numa solução hegeliana, num projetar-se a uma totalidade futura como meio de solucionar a nostalgia da totalidade perdida.[222] Sob o pressuposto hegeliano da abordagem histórica, Lukács toma como ponto de partida a tese de que as grandes formas literárias são correspondentes a cada etapa da história social. Para Lukács, portanto, a Grécia é a civilização em que as respostas precederam as perguntas e onde ainda havia uma harmonia entre a alma e o mundo. Trata-se do mundo encantado, por excelência, o qual é bela e nostalgicamente descrito por Lukács logo no início de **A teoria do romance**:

> Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e, no entanto, familiar; aventuroso e, no entanto, próprio. O mundo é vasto, e, no entanto, é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada.[223]

Esse mundo fechado, continuará a dizer Lukács, prescinde da filosofia, pois esta surge apenas num mundo em que há a cisão entre interior e exterior; a filosofia surgiria,

---

[222] Sobre esta fase do pensamento de Lukács, é interessante notar a referência que se faz, inclusive, a uma possível postura messiânica de Lukács como resposta a um certo pessimismo da época. Leandro Konder, em sua obra sobre o pensador húngaro, atenta para este momento da história do pensamento de Lukács dizendo que, "embora influenciado por Max Weber, Lukács se retraía ante os elementos antidialéticos, positivistas, do pensamento do famoso sociólogo, opondo-lhes uma teimosa resistência. Parece, contudo, que nas discussões que se travam no círculo de Weber, Lukács encarnava uma oposição confusa e não isenta de timbres religiosos. Marianne Weber, no livro que escreveu sobre Max (seu marido), inclui Lukács entre os ´jovens filósofos` que freqüentavam sua casa e ´eram movidos por esperanças escatológicas concernentes a um novo enviado do Deus supraterreno e via numa organização social de tipo socialista, fundada sobre a fraternidade, a pré-condição da salvação`. Segundo ela, Lukács sustentava a idéia de que a ´luta final entre Deus e Lúcifer ainda não está decidida e a decisão depende da escolha da humanidade`." No contexto desse momento do pensamento do jovem Lukács, entre o pessimismo e o messianismo, Leandro Konder vê surgir **A teoria do romance**. Segundo Konder, Lukács se "vê obrigado a empreender um movimento de abertura para o futuro em sua reflexão, para tentar localizar os sinais de uma salvação vindoura, prenunciada pelo messianismo, que devia consolá-lo em seu desespero ante o presente. Tal movimento era arriscado, porém necessário: no plano estético, ele se manifesta no fato de que o interesse do filósofo deixar de se concentrar na forma fechada da tragédia (como na época de **A alma e as formas**) e passa a se concentrar na forma aberta do romance (*A teoria do romance* é de 1916). Cf. KONDER, Leandro. **Lukács**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1980. pp. 25-27

[223] Lukács, Georg. Op. cit. p. 25.

então, como uma espécie de sintoma do desaparecimento deste mundo fechado. Eis porque, concluirá Lukács, neste mundo grego fechado, nos "tempos afortunados", como diz, não há filosofia, pois todos os homens são filósofos já que "depositários do objetivo utópico de toda a filosofia". A esse mundo correspondem o que Lukács chama de as formas artísticas intemporais, dentre as quais a principal delas, que servirá de contraponto para a definição do romance, é a poesia épica, em especial a epopéia. Nesse sentido, entende Lukács que neste mundo fechado da Grécia mítica "não há ainda nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para a alma." Assim,

> ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopéia.[224]

Seguindo o princípio hegeliano, procedendo a uma busca pela "historicização das categorias estéticas" a fim de arquitetar a sua "dialética dos gêneros literários", Lukács apontará, no decorrer de sua obra, para várias tentativas, ao longo da história, de recriação desse "mundo fechado" dos gregos. Um destes momentos de recriação vê Lukács ocorrer na Idade Média por meio do poder totalizante da religião cristã, processo este de recriação que vê representado, por exemplo, nas obras de São Tomas de Aquino e de Dante Aliguieri. Já no que se refere ao tempo em que está inserido, Lukács não enxerga esse mundo fechado recriado, mas sim um mundo problemático, cindido, que se expressa na nova forma de narrativa prosaica que Hegel identificara como sendo representativa da sociedade burguesa. O romance funciona em substituição à epopéia e, portanto, assim que o sentido da vida se torna problemático a prosa passa a suceder o verso épico. Dirá Lukács, então, que

> epopéia e romance, ambos objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência de sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.[225]

Essa ausência de totalidade, que faz a alma conhecer em si um abismo porque agora se vê apartada, convivendo com a totalidade apenas enquanto destino, enquanto intenção,

[224] Ibid., p. 27
[225] Ibid., p. 55

corresponde a uma época problemática, carente da totalidade e do sentido e marcada por uma busca incessante pela recuperação desta plenitude. Dentro deste contexto, Lukács concebe o romance como a "epopéia de um mundo abandonado por deus". O romance expressaria a percepção de "que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade".[226] Por isso, continua Lukács dizendo que o

> romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência.[227]

Esse caráter paradoxal do romance de, ao mesmo tempo, ser a expressão de um mundo problemático, abandonado de sentido porque abandonado por deus e, portanto, da totalidade, e também a expressão pela busca incessante por esse sentido, faz com que a principal arma do romance seja a "ironia". É esta, considera Lukács, a

> mística negativa dos tempos sem deus: uma *docta ignorantia* em relação ao sentido; uma amostra da manobra benéfica e maléfica dos demônios; a recusa de poder conceber mais do que o fato dessa manobra, e a profunda certeza, exprimível apenas no configurar, de ter na verdade alcançado, vislumbrado e apreendido, nesse não-querer-saber e nesse não-poder-saber, o fim último, a verdadeira substância, o deus presente e inexistente. Eis porque a ironia é a objetividade do romance.[228]

Assim, continua Lukács,

> para o romance, a ironia é essa liberdade do escritor perante deus, a condição transcendental da objetividade da configuração. (...) A ironia, como auto-superação da subjetividade que foi aos limites, é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus. Eis por que ela não é meramente a única condição *a priori* possível de uma objetividade verdadeira e criadora de totalidade, mas também eleva essa totalidade, o romance, a forma representativa da época, na medida em que as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo.[229]

Em sendo esta "ironia" a principal marca de "um mundo abandonado por deus" e, por conseguinte, do próprio romance, Lukács verá em **Dom Quixote** o grande paradigma da "forma romanesca" essencialmente irônica e, portanto, representativa desse mundo. Se o cristianismo medieval propusera a recuperação de um "mundo fechado", conforme já

[226] Ibid., p. 90
[227] Ibid., p. 91.
[228] Ibid., pp. 92-93.
[229] Ibid., pp. 95-96.

salientara Lukács, a época retratada por **Dom Quixote**, em contrapartida, é a época do mundo sem deus, em que o homem precisa aventurar-se em busca de um sentido, em busca de sua essência. Assim, considera Lukács que **Dom Quixote**,

> esse primeiro grande romance da literatura mundial situa-se no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma; em que o mundo, liberto de suas amarras paradoxais no além presente, é abandonado a sua falta de sentido imanente; em que o poder do que subsiste - reforçado por laços utópicos, agora degradados à mera existência - assume proporções inauditas e move uma guerra encarniçada e aparentemente sem propósito contra as forças insurgentes, ainda inapreensíveis, incapazes de se autodesvelarem e de penetrarem o mundo.[230]

Depois de estabelecer **Dom Quixote** como sendo o paradigma do "romance" que entende como representativo do "idealismo abstrato", Lukács procura completar o seu "Ensaio de uma tipologia da forma romanesca", a segunda parte de seu **A teoria do romance**, elaborando a concepção de "romance da desilusão". Tal romance seria típico do século XIX e seria caracterizado pela recusa de seu herói em realizar-se no mundo, fugindo ao combate com o mundo exterior e refugiando-se em sua intimidade. Assim, no romance do século dezenove, o que se combate é o tempo, pois este se esvai numa busca incessante por uma essência que nunca se encontra. O romance paradigmático deste tipo, segundo Lukács, seria **A educação sentimental**, de Flaubert. Depois de abordar o que chama de "romance da desilusão", Lukács parece enxergar em certa parcela das obras de Balzac e de Tolstói a saída para a recuperação da totalidade perdida; parece ver no que entende como sendo o realismo desses autores a possibilidade da configuração da compreensão da totalidade do mundo burguês. Contudo, Lukács vê essa configuração da totalidade no mundo burguês ser ameaçada pelo naturalismo, por um lado, e pelo psicologismo, por outro. Lukács vê com desconfiança, por exemplo, o processo de interiorização psicológica proporcionada pela narrativa de Dostoiévski. De certo modo, Lukács sugere que a obra de Dostoiévski seria já uma superação formal do "romance", pois diz o seguinte:

> Dostoiévski não escreveu romances, e a intenção configuradora que se evidencia em suas obras nada tem a ver, seja como afirmação, seja como negação, com o romantismo europeu do século XIX e com as múltiplas reações igualmente românticas contra ele. Ele pertence ao novo mundo. Se ele já é o Homero ou o Dante desse mundo ou se apenas fornece as canções que artistas posteriores,

[230] Ibid., p. 106.

> juntamente com outros precursores, urdirão numa grande unidade, se ele é apenas um começo ou já um cumprimento - isso apenas a análise formal de suas obras pode mostrar.[231]

Contudo, essa análise formal das obras de Dostoiévski, apesar de ser sinalizada em alguns de seus ensaios posteriores [232], não será realizada por Lukács de um modo mais sistemático e decisivo no intuito de verificar a sua hipótese hegeliana; ao contrário disso, a a maior parte de sua obra mostra que Lukács abandonará o idealismo abstrato de **A teoria do romance** e dará curso à inflexão materialista de sua obra, seja ela teórica ou de análise literária. De acordo com essa inflexão, Lukács insistirá, em trabalhos posteriores, na investigação e análise do realismo, principalmente o de certas obras de Balzac e Tolstói.

Contra o seu idealismo abstrato Lukács se manifesta no conhecido prefácio de 1962. Nele Lukács reconhecerá a pertinência de certas críticas à sua obra e, ao mesmo tempo, buscará esclarecer o seu papel e o motivo de considerá-la ainda viva. Tomando-se como objeto de análise, Lukács critica o caráter por demais abstrato de sua obra sobre o romance da seguinte maneira:

> O autor da **A teoria do romance** não vai tão longe. Ele buscava uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das categorias estéticas, na essência das formas literárias - dialética esta que aspira a uma vinculação entre categoria e história ainda mais estreita do que aquela por ele encontrada no próprio Hegel; buscava apreender intelectualmente uma permanência na mudança, uma transformação interna dentro da validade da essência. Seu método, no entanto, permanece muitas vezes extremamente abstrato, precisamente em contextos de grande relevância, desvinculado das realidades histórico-sociais concretas. Por isso, com exagerada freqüência ele conduz, como foi apontado, a construções arbitrárias. Só uma década e meia mais tarde me foi possível - já em solo marxista, é claro - encontrar um caminho para a solução.[233]

Apesar de reconhecer o método por vezes "extremamente abstrato" do livro e de suas "construções arbitrárias", Lukács procura apresentar a novidade de sua obra em relação ao pensamento hegeliano do qual parte, bem como procura ver nela já o prenúncio do desenvolvimento de seu pensamento marxista. Sobre a relação com o pensamento hegeliano diz o seguinte:

---

[231] Ibid., p. 160.
[232] Cf. LUKÁCS, Georg. Dostoievski. (1943) Tradução de Élio Gáspari. In: **Ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Pp.155-173.
[233] LUKÁCS, Georg. op cit. p. 13

> Do legado hegeliano procede igualmente a problemática estética do presente: que, do ponto de vista histórico-filosófico, o desenvolvimento desemboca numa espécie de superação daqueles princípios estéticos que até ali haviam determinado o curso da arte. No próprio Hegel, porém, somente a arte torna-se problemática como resultado disso: o ´mundo da prosa`, como ele designa esteticamente essa situação, é justamente o espírito ter-se alçado a si mesmo no pensamento e na práxis socioestatal. A arte torna-se problemática precisamente porque a realidade deixa de sê-lo. De todo contrária é a concepção formalmente semelhante de **Teoria do romance**: nela, a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos. Eis por que a ´prosa` da vida é nela um mero sintoma, entre muito outros, do fato de a realidade não constituir mais um terreno propício à arte; eis porque o acerto de contas artístico com as formas fechadas e totais que nascem de uma totalidade do ser integrada em si, com cada mundo das formas em si imanentemente perfeito, é o problema central da forma romanesca.[234]

Assim, pautadas as diferenças em relação a Hegel, Lukács aponta para o principal fator que julga garantir a sobrevivência de **A teoria do romance**: "uma concepção de mundo voltada a uma fusão de ética de ´esquerda` e epistemologia de ´direita` (ontologia)". Por esse motivo, Lukács declara que "**A teoria do romance**, até onde posso enxergar, é o primeiro livro alemão em que uma ética de esquerda, norteada pela revolução radical, aparece alinhada a uma exegese tradicionalmente convencional da realidade".[235] E conclui Lukács da seguinte maneira: "Na ideologia dos anos vinte, essa atitude já cumpre um papel cada vez mais importante."[236] Estabelecida qual seria a herança de **A teoria do romance**, Lukács reinterpreta inclusive o final de sua obra, vendo nele não um retorno ao idealismo abstrato, mas um prenúncio das preocupações materialistas que marcariam o seu pensamento marxista posterior. Nesse sentido, quando diz, ao final de **A teoria do romance**, que Dostoiévski "não escreveu romances", Lukács considera, em seu prefácio, que isso "mostra nitidamente que o autor não esperava uma nova forma literária, mas expressamente um novo mundo"[237].

Controversa é esta questão sobre o posicionamento desta obra de Lukács frente ao marxismo e as palavras do autor, é claro, não podem ser tomadas como diapasão exclusivo; no entanto, indicam nitidamente a importância dela para o desenvolvimento do pensamento marxista sobre a arte e a cultura. Assim, segundo nos ensina Jeanne-Marie Gagnebin, se o

[234] Ibid., pp. 13-14.
[235] Ibid., pp. 17-18.
[236] Ibid., p. 18.
[237] Ibid., p. 17.

final de **A teoria do romance** aponta para a "possível gênese de uma nova totalidade épica na obra de Dostoievski", é justamente essa

> possibilidade de uma totalidade mais verdadeira, pois mais completa e mediatizada - numa só palavra, mais universal - que fornece o fio condutor comum entre o pensamento do jovem Lukács, dito idealista, do Lukács de **História e Consciência de Classe** e, enfim, do Lukács marxista e materialista. A totalidade verdadeira pode assumir formas diferentes, quer seja a consciência do proletariado, quer o olhar abrangente do narrador realista; é sempre ela o fim a ser alcançado, pois ela é, para Lukács, a condição de possibilidade de um verdadeiro pensamento crítico e transformador da realidade.[238]

Vários serão os pensadores a criticar esta obra de Lukács e vários serão também os que nela se inspirarão para desenvolver suas críticas culturais. Não apenas esta obra, mas o pensamento de Lukács como um todo será alvo de polêmicas teóricas ao longo de todo o século XX[239]. No que se refere à polêmica sobre o lugar de **A teoria do romance** no conjunto da obra de Lukács e de seu papel frente ao desenvolvimento do pensamento marxista posterior do teórico húngaro, é valido atentarmos para a leitura que faz Fredric Jameson do conjunto da obra de Lukács.

Dos pensadores marxistas contemporâneos é Jameson que se encarregará de "fazer justiça" ao chamado jovem Lukács de **A teoria do romance**. Jameson procurará, num ensaio datado de 1971, intitulado "Em defesa de Georg Lukács"[240], resgatar a importância de **A teoria do romance** para o desenvolvimento do pensamento marxista-materialista de Lukács. Passa a compreender tal obra não apenas como um ponto obscuro do percurso intelectual do pensador húngaro, mas como a causa primeira de seu pensamento.

Jameson inicia seu ensaio fazendo uma diferenciação estratégica entre um Georg Lukács "idéia", construída pelos seus leitores ocidentais, e um Georg Lukács "real", que, na verdade, é a sua obra. Anotada tal diferenciação, Jameson assinala que seus leitores, exemplificados em nota por Adorno e Susan Sontag, parecem, ao longo do tempo, ter se

---

[238] GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Lukács e a crítica da cultura. In: **Lukács. Um Galileu no século XX**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1996. pp.91-96

[239] Leandro Konder, em seu texto aqui citado apresenta um bom panorama sobre a obra de Lukács, bem como sobre a sua recepção ao longo do século XX. Outra importante referência, em língua portuguesa, sobre tal recepção é o também já referido volume em que se encontra o texto de Jeane-Marie Gagnebain anteriormente citado.

[240] JAMESON, Fredric. Em defesa de Georg Lukács. In: **Marxismo e forma. (Teorias dialéticas da literatura no século XX)**. Tradução Iumna Maria Simon; Ismail Xavier; Fernando Oliboni. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. pp. 127-160.

afastado do Lukács "real" em virtude de uma certa disparidade deste em relação ao Lukács "idéia".

A "defesa" que constrói Jameson de Lukács passa pela estratégia de reinterpretação do conjunto da obra de Lukács, isto no sentido de, a partir de uma reformulação do entendimento do Lukács "real", alvo de críticas negativas; legitimar o papel do Lukács "idéia". Tal defesa significa, portanto, reinterpretar a obra de Lukács como uma totalidade para, assim, acertar o descompasso que haveria entre o Lukács "idéia" e o Lukács "real".

O primeiro ponto de ataque de Jameson aos críticos de Lukács seria justamente o fato de tal crítica substituir a compreensão do desenvolvimento intelectual de Lukács por um certo "mito da carreira", o qual, diz Jameson, "todos os comentadores ocidentais reproduzem irrefletidamente, de um modo ou de outro"[241]. De acordo com tal "mito", demonstra Jameson que a leitura da produção intelectual de Lukács é encarada sempre a partir das seguintes fases: a primeira, do jovem Lukács, seria a do período neokantiano, de formação; a segunda seria a do Lukács hegeliano de **A teoria do romance**; a terceira fase seria a do Lukács hegeliano transformado em marxista ativista; a fase considerada madura, dos anos 30 e 40, seria a do Lukács da autonomia crítica, teórico do realismo; a penúltima fase seria a de um Lukács mais moderado e a última a de um Lukács voltado aos projetos neokantianos da juventude, mas agora sob uma perspectiva marxista.

Jameson faz uma crítica às interpretações de tal "mito" biográfico cultural de Lukács que vêem nele o desenvolvimento de um processo de certo modo fracassado, pois em sendo o final de tal processo um retorno ao começo, isto representaria a esterilidade de todo o projeto. Diante de tal quadro, Jameson sugere uma outra pergunta:

> que tal se os primeiros trabalhos demonstrassem que a sua total compreensão é possível apenas à luz dos últimos? Que tal se ficasse provado que, longe de ser uma série de auto-traições, as sucessivas posições de Lukács constituem uma exploração progressiva e ampliação de uma única problemática?[242]

Diante de tais possibilidades de questionamentos, Jameson revela a sua hipótese de "defesa" de Lukács no sentido de entender o seu projeto intelectual a partir de um aspecto unificador, contínuo e presente ao longo de todo o seu percurso. Tal aspecto diz respeito ao

[241] Ibid., p. 129.
[242] Ibid., p. 129.

problema da investigação sobre a narrativa que, segundo Jameson, estaria presente em todas as obras de Lukács. Tais obras representariam, portanto, uma "meditação contínua" sobre a "narrativa", sobre suas "estruturas básicas", e o "seu relacionamento com a realidade que expressa"[243].

É sob essa perspectiva de revisão da obra conjunta de Lukács que Jameson organizará a sua releitura das obras de Lukács no sentido de construir a sua "defesa" em relação ao possível fracasso de um projeto intelectual. Para tanto, expõe as bases conceituais que formariam o pensamento lukácsiano sobre a investigação da literatura para, em seguida, abordar a obra em que tais bases são primeiramente delineadas em **A teoria do romance**.

Segundo Jameson, a base conceitual de Lukács residiria na oposição hegeliana entre o "concreto" e o "abstrato". Esta distinção, transformada por Hegel em distinção "ontológica", estaria na base do processo dialético, que permitiria avaliar o que "é" pelo que não "é", ou seja, pela sua negação. Esta dinâmica, a partir de Hegel, permitiu a Lukács operar o seu processo de análise entre uma obra e outra, entre um momento histórico e outro. Esta oposição entre "concreto" e "abstrato", considera Jameson, permite à crítica marxista da literatura entender que a "sociedade, em qualquer momento histórico dado, é concebida como a matéria-prima preexistente e pré-formada que, em última instância, determina o caráter abstrato ou a concretude das obras de arte nela criadas"[244]. Se tal pressuposto é aceitável, então considera Jameson que, para a crítica literária marxista, mais fundamental seria, ainda, pensar a "influência da matéria-prima social não apenas no conteúdo, mas na própria forma das obras"[245].

A partir da compreensão das bases hegelianas que sustentam o pensamento de Lukács sobre a literatura, Jameson passa a abordar a obra A t**eoria do romance**, em que Lukács tenta, pela primeira vez, aplicar tais categorias à literatura. Nesta obra, considera Jameson que tais categorias assumem a forma de oposição entre "essência" e "vida"; entre "significância" e "eventos e materiais da vida cotidiana".

---

[243] Ibid., p. 129.
[244] Ibid., p. 130.
[245] Ibid., p. 131.

Neste momento do raciocínio de Lukács, Jameson anota a principal diferenciação entre o pensamento deste e o de Hegel. Considera, portanto, que, evidentemente, Hegel já havia percebido o romance como uma substituição moderna para o épico, no sentido de Lukács, no entanto, não encarará o romance tal como Hegel encara, em geral, a obra de arte. Para este último a plenitude da arte não poderia estar em uma forma particular de arte, mas sim na sua autotranscendência, enquanto possibilidade de se transformar em filosofia. Para Hegel, a legitimidade do que seria projetado artisticamente só seria alcançada efetivamente pela filosofia; nesse sentido, então, a filosofia, o pensamento abstrato, seria o destino da arte. Lukács, por um outro lado, mostra Jameson, não apostava na tese de que o "pensamento puro" representado pela filosofia fosse o valor absoluto como instrumento último de acesso à realidade. Ao contrário, seria sim a "narração" esse valor absoluto. Por isso, argumenta Jameson que Lukács já revela isso quando analisa a cultura grega a partir de uma certa primazia da "narração". De acordo com a leitura de Lukács, a cultura grega teria o seu declínio histórico marcado pelo desaparecimento da narrativa enquanto possibilidade de organização e de entendimento do real. Nesse sentido, Jameson argumenta que é a partir dessa leitura do mundo grego que surgiria a idéia básica de **A teoria do romance**, nesta obra,

> o romance, como forma, é a tentativa, nos tempos modernos, de recapturar algo da qualidade da narração épica como reconciliação entre espírito e matéria, entre vida e essência. É um substituto para a epopéia, sob condições de vida que doravante tornam a epopéia impossível: ´é a epopéia de um mundo abandonado por Deus.[246]

Graças a essa compreensão do romance, Jameson alerta para o fato de que este não deve ser enxergado como uma forma fechada e estabelecida, como a tragédia e a epopéia; mas, sim, deve ser visto a partir da natureza problemática de sua estrutura, como uma forma "híbrida que deve ser reinventada no próprio momento de seu desenrolar"[247]. De acordo com a leitura de Lukács que faz Jameson, cada romance deve ser considerado como um "processo no qual a própria possibilidade da narração deve ter começo num vazio, sem nenhum impulso já adquirido: seu tema privilegiado será, portanto, a procura, dentro de um

[246] Ibid., p. 136.
[247] Ibid., p. 136.

mundo onde nem metas nem caminhos estão definidos de antemão".[248] Trata-se, continua Jameson, "de um processo no qual testemunhamos a própria invenção dos problemas cuja resolução é sua estória"[249].

A própria constituição do romance reside na impossibilidade de reconciliação do herói com o mundo; assim, apesar de o herói do romance procurar sempre tal reconciliação, isto nunca ocorre, pois se ocorresse voltaríamos novamente ao lugar da "integridade-unidade" do épico. Nesse sentido, continuando sua leitura, Jameson aponta para o fato de Lukács redirecionar a atenção ao autor do romance e não ao seu herói. A vontade de conferir significação ao mundo que há no romance, para Lukács, provém, no romance, da subjetividade do próprio autor. Tal subjetividade revelaria a característica típica do romance, que seria a "ironia" do tipo romântica; aquela em que "a obra leva em conta sua própria subjetividade de origem, na qual o criador completa sua criação apontando para si mesmo"[250]. Por isso, a criação do romancista surgiria como a reconciliação momentânea entre matéria e espírito, reconciliação esta procurada inutilmente por seu herói. De acordo com tal leitura lukacsiana do romance, Jameson aponta para o significado ético do romance, o qual seria baseado na noção de "utopia". O horizonte ético norteador do romance seria, portanto, a possibilidade sabidamente inalcançável de se atingir a conciliação entre sentido e vida, resultando, assim, numa unidade. A diferença do romancista para outros "utopistas" é a de que a utopia do romance é apresentada não de modo abstrato, conceitualmente, mas materialmente pela narração.

Jameson segue o seu comentário sobre a obra de Lukács apontando para o fato de que é a partir da oposição básica entre matéria e espírito que o teórico estabelece os dois grupos genéricos de romances, conforme tenda mais a um termo ou outro. No entanto, anota Jameson que acreditar no princípio da objetividade para a organização do romance significa acreditar que ele se norteia numa miragem, já que o princípio do romance é sempre subjetivo. Isso explica, considera Jameson, o fato de Lukács entender este primeiro tipo de romance como sendo o do "idealismo abstrato", o qual tem como principal representante o **Dom Quixote**. É por isso que, em **Dom Quixote**, a realidade que lhe serve

[248] Ibid., p. 136.
[249] Ibid., p. 136.
[250] Ibid., p. 137.

de matéria é questionada "enquanto reflexão sobre a própria possibilidade do narrar, o atingir a autoconsciência da narração"[251]. Na esteira do "idealismo abstrato", a obra de Balzac seria a versão final, pois nela há a figuração de uma totalidade constitutiva resultante da simbiose entre personagens e realidade, visto que as primeiras são o resultado da realidade que as contêm, do mesmo modo que tal realidade não é nada além dessas mesmas personagens, ou seja, a sociedade da qual são partes constitutivas. Desse modo, mostra Jameson que "com Balzac o romance do idealismo abstrato se exaure como forma", já "que a realidade do mundo moderno não mais oferece materiais adequados para a sua construção"[252].

Exaurida a forma do "idealismo abstrato", Lukács entende que um segundo tipo genérico de narração surge para ocupar o lugar do primeiro, o romance da "desilusão romântica". Este tipo de romance seria aquele totalmente centrado na experiência subjetiva do herói, o que, segundo Lukács, poderia constituir uma ameaça à narrativa na medida em que poderia ser desviada a uma dissolução puramente lírica e fragmentária.

Por fim, segundo Jameson, Lukács aponta para uma tentativa de síntese das duas tendências do romance. Lukács enxergaria no **Wilhelm Meister** de Goethe a síntese do romance de orientação subjetiva e na obra de Tolstói a síntese da orientação objetiva do romance. Em ambas as sínteses propostas por Lukács, Jameson compreende haver um intuito comum que seria o de encontrar no romance a busca contínua pela unidade perdida, própria do mundo antigo, a busca por uma recuperação da épica; contudo, entende Jameson que Lukács considera não ser possível que a "épica renovada" possa emergir sem que o "mundo mesmo seja transfigurado, regenerado". Segundo Jameson, o comentário final de Lukács sobre os romances de Dostoiévski representaria mais a expressão de uma vontade de que esta "épica renovada" se configurasse a partir de um mundo renovado do que o fruto de uma análise formal; tal comentário seria, como Jameson diz, o "vislumbre" da "utopia derradeira".

Jameson finaliza seu comentário à obra **A teoria do romance** de Lukács no sentido de demonstrar que os problemas desta obra se configuram como as razões mesmas da

[251] Ibid., p. 138.
[252] Ibid., p. 139.

mudança de rumo de seu percurso intelectual, nesse sentido, Lukács torna-se marxista por necessidade teórico-metodológica e não por uma autotraição intelectual. Por isso, considera Jameson que "na própria resolução dos problemas de **A teoria do romance**, há sinais decisivos daquela passagem da visão de mundo metafísica para a histórica, a qual será confirmada pela conversão de Lukács ao marxismo"[253]. Na verdade, conclui Jameson,

> estaria tentado a inverter a relação causal tal como é geralmente concebida e propor que, se Lukács tornou-se comunista, foi precisamente porque os problemas da narrativa levantados na t**eoria do romance** solicitaram um referencial marxista a fim de que fossem pensados até o fim, rumo à sua conclusão lógica.[254]

Nesse seu texto de 1971, Jameson parece construir a sua defesa de Georg Lukács conferindo à obra deste uma certa unidade orgânica que proporcionaria entendê-la enquanto reveladora de uma totalidade. Em certo sentido, portanto, Jameson parece aplicar a Lukács, com a leitura que realiza do conjunto de sua obra, um importante conceito crítico muito caro ao próprio Lukács, o conceito de totalidade. Este conceito está na base, inclusive, de outro conceito chave para o entendimento de todo o desenvolvimento de sua futura crítica marxista ao romance, o conceito de "realismo", o qual, em Lukács, não pode ser confundido com a designação aplicada a uma escola literária ou a uma categoria estética.

O termo "realismo" recebe uma conotação específica na teorização de Lukács na medida em que é o conceito chave no que se refere à saída marxista de sua teorização para os problemas apresentados desde **A teoria do romance**. Conforme nos ensina Terry Eagleton, este é o principal conceito em torno do qual Lukács organiza a sua rejeição a um certo "pessimismo cósmico" de **A teoria do romance** quando se torna marxista. Segundo Eagleton, para

> o Lukács marxista dos **Estudos sobre o realismo europeu** e d´**O romance histórico**, os maiores artistas são os capazes de recuperar e recriar uma totalidade harmoniosa da vida humana. Numa sociedade em que o geral e o particular, o conceptual e o sensual, o social e o individual são cada vez mais dissociados pelas ´alienações` do capitalismo, o grande escritor une-os dialeticamente numa totalidade complexa. A sua ficção espelha assim, de forma microcósmica, a totalidade complexa da própria sociedade. Fazendo isto, a grande arte combate a alienação e fragmentação da sociedade capitalista, projetando uma imagem rica e multifacetada da integridade humana. Lukács chama a essa arte ´realismo` e inclui neste tanto os Gregos e Shakespeare como Balzac e Tolstoi; os três grandes

[253] Ibid., p. 143.
[254] Ibid., p. 143.

> períodos do ´realismo histórico` são a Grécia antiga, o Renascimento e o século XIX. Uma obra realista é rica de um conjunto complexo e englobante de relações entre o homem, a natureza e a história, e estas relações encarnam e revelam aquilo que para o marxismo é mais típico de determinada fase da história. Por ´típico` entende Lukács aquelas forças latentes em qualquer sociedade que, de um ponto de vista marxista, são as mais relevantes e progressistas historicamente, e que põem a nu a estrutura interna e a dinâmica de uma sociedade. A missão do escritor realista é dar corpo a estas tendências e forças ´típicas` em indivíduos e ações sensualmente realizados, ligando, assim, o indivíduo ao todo social e animando cada pormenor concreto da vida social com o poder do ´histórico-universal` - os movimentos significativos da própria história.[255]

De acordo com Eagleton, há, na base dessa concepção mais universal de "realismo", um entendimento de Lukács acerca da questão da relação entre forma e conteúdo na arte que de certo modo encontra suas fontes nas concepções hegelina e marxista; mas que não é, exclusivamente, nem uma nem outra. Em Lukács, está presente a concepção hegeliana de que não há propriamente a possibilidade de se pensar separadamente forma e conteúdo. A forma é determinada pelo conteúdo e o conteúdo é determinado pela forma e ambos são uma coisa só: a obra de arte. A arte, para Lukács, chegando a ser uma totalidade, chegando a ser realista, como explicou Eagleton, não apenas pode ter a capacidade de abrir os nossos olhos ao mundo no sentido de vermos uma totalidade à qual pertencemos mas que a ela não temos acesso diretamente justamente por estarmos inseridos nela e dominados por ela, mas também, inclusive, pode servir como via de libertação do humano no sentido de levar também o homem a agir no mundo de modo a modificá-lo. Diferentemente de Hegel, portanto, Lukács não procura a verdade da arte na sua abstração, mas no que ela tem de arte. Conforme comenta Eagleton, para Lukács, é possível encontrar "a marca da história na obra literária precisamente como literária, não como qualquer forma superior de documentação social"[256].

Não é descabido considerarmos, portanto, que a partir de Hegel e de Lukács é que se cria a narrativa à qual o romance será sempre reportado; seja para reafirmá-la, para indicar a ela novos desdobramentos ou até negá-la. É impossível fecharmos os olhos para o fato freqüente e já anotado de o romance ser encarado quase que como sinônimo da modernidade e de ser tratado, conseqüentemente, enquanto categoria narrativa pela maioria

[255] EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução Antonio Sousa Ribeiro. Porto: Edições Afrontamento, 1978. pp. 43-44.
[256] Ibid., pp. 36-37.

das teorizações sobre o gênero. É impossível não considerarmos que tais teorizações não sejam o reflexo dessas narrativas iniciais. Reflexo, aqui, não significa necessariamente concordância, sempre.

Como contraponto às teorizações heglianas e lukacsianas, poderíamos citar, aqui, as concepções de Ortega Y Gasset sobre o romance, que são contemporâneas às teorizações de Lukács. Em sua obra intitulada **Meditaciones del Quijote**[257], datada de 1914, o filósofo espanhol esboça também uma teorização sobre o romance que, de certa forma, confirma muitos dos aspectos da narrativa iniciada por Hegel; no entanto, estabelece a sua compreensão sobre o romance a partir de interesses epistemológicos um tanto quanto distintos dos princípios hegelianos propriamente ditos. Assim, se Ortega y Gasset pode ser aproximado de Lukács em certos aspectos, noutros é distinto; enquanto o pensador húngaro resolve seus impasses teóricos acerca do romance com o seu marxismo, o espanhol, por seu turno, adotará uma posição não apenas distante, mas, inclusive, conflitante em relação ao marxismo.

Apesar das evidentes diferenças entre o pensamento de Lukács e o de Ortega Y Gasset, a teorização deste último não deixa de inserir o romance numa narrativa da modernidade. Em seu livro supracitado, Ortega y Gasset desenvolve o que chama de um "Breve tratado de la novela". No início de seu tratado, Ortega y Gasset pergunta-se, também, sobre a pertinência de se buscar ainda, no início do século XX, uma definição sobre gêneros literários, em especial sobre o romance:

> Acaso anda fuera de la moda disertar sobre la esencia de los géneros literarios. Tiénese el asunto por retórico. Hay quien niega hasta la existência de géneros literarios [aqui Ortega y Gasset cita Benedetto Croce em **Estetica comme scienza dell`espressione e lingüística generale**]. No obstante, nosotros, fugitivos de las modas y resueltos a vivir entre gentes apresuradas com uma calma faraonica, vamos a preguntarnos: qué es uma novela?[258]

No intuito de chegar ao "o que é" do romance, Ortega y Gasset justifica o seu interesse sobre a definição do romance enquanto gênero a partir de uma concepção de gênero que se distingue da concepção clássica. Entende, pois, o gênero como sendo

[257] ORTEGA Y GASSET. José. **Meditaciones del Quijote**. Madrid: Catedra, 1995.
[258] Ibid., pp. 179-180.

resultado de uma interpretação do humano, como a expressão de uma visão geral de mundo de uma determinada época:

> De uno o otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte. Y los generos entendidos como temas estéticos irreductibles entre si, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano. Cada época trae consigo uma interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género.[259]

Tal como fizeram Hegel e Lukács, Ortega y Gasset também procura localizar o nascimento do romance a partir da diferenciação em relação à poesia épica. Diferentemente de Hegel e Lukács, no entanto, Ortega y Gasset não procura identificar a permanência na mudança, no sentido de enxergar o romance como uma nova forma de narrativa, que difere da epopéia clássica, mas que não deixa de ser uma forma de epopéia. Ortega y Gasset considera o romance como um novo gênero surgido para expressar a visão do homem moderno sobre o real. Alinhado a uma perspectiva mais neokantiana do que hegeliana, o pensador espanhol não entende esse real nem como o sujeito, nem como o objeto, mas como a relação entre ambos, do que resulta a noção kantiana de fenômeno. O romance seria a expressão desse fenômeno, seria uma interpretação do humano. De acordo com Ortega y Gasset, o romance seria uma forma nova, moderna, distinta da forma épica; não uma sua continuação:

> Una cosa es, por lo pronto, muy clara: lo que el lector de la pasada centúria buscaba trás el título ´novela` no tiene nada que ver com lo que la edad antigua buscaba en la épica. Hacer de esta derivarse aquella, és cerrarnos el camino para comprender las vicisitudes del género novelesco, dado que por tal entendemos principalmente la evolución literária que vino a madurar en la novela del siglo XIX. Novela y épica son justamente lo contrario.[260]

Aqui vemos Ortega y Gasset distanciar-se de Hegel e de Lukács, visto que aposta numa ruptura e não numa continuidade. Apesar de Ortega y Gasset enxergar, tal como os outros dois pensadores, os gêneros como expressões de seus tempos, não procura investigar a possibilidade de uma continuidade na mudança. Não é possível depreender da teorização do pensador espanhol a idéia de uma unidade subjacente que seria a mantenedora da permanência na mudança. Assim, a partir da comparação entre os dois gêneros, Ortega y

[259] Ibid., pp. 182.
[260] Ibid., p. 188

Gasset procura estabelecer quais as categorias definidoras do romance em diferenciação à narrativa épica. As categorias básicas pertinentes à épica, em específico à epopéia, seriam: o passado remoto; o imaginário; a narrativa; o caráter poético; a idéia de verdade associada ao que é essencial. Já o romance, em contrapartida, seria o gênero atinado ao presente, ao agora (característica que o faz moderno), ao real, à descrição, o que resultaria numa arte anti-poética (entendida como não ficcional) e cuja verdade seria advinda da realidade imediata, portanto, da aparência. Para Ortega y Gasset, então, a obra que demarcaria a passagem de um gênero ao outro e que funcionaria como uma espécie de umbral, que separaria os dois gêneros, mas que olharia ao mesmo tempo para os dois mundos, o da épica e o do romance, seria o **Don Quijote**. Dada essa posição ambivalente, **Don Quijote** assume uma posição central na teorização de Ortega y Gasset, visto que seria a obra em que primeiro se expressa a visão moderna do mundo. Tal como Lukács, Ortega y Gasset verá essa visão moderna do mundo iniciada com **Don Quijote** chegar à maioridade com a escola realista do romance, com autores como Flaubert. Contudo, se Ortega y Gasset vê no realismo a maturidade do romance enquanto expressão do mundo moderno, com o problema do indivíduo em seu centro, será no mesmo realismo e também no naturalismo que irá se perguntar sobre um possível apagamento da problemática do indivíduo. Em obras de autores como Zola, por exemplo, Ortega y Gasset considera ocorrer o ponto máximo do realismo, o que acaba gerando um apagamento da noção de sujeito no romance em decorrência de um certo determinismo do meio:

> Se trata siempre de hablarmos del hombre. Pero como ahora el hombre no es sujeto de sus actos sino que es movido por el médio em que vive, la novela buscará la representación del médio. El médio es el único protagonista.[261]

Assim, o realismo, resultante que é da visão do mundo moderno e que se constituiu no momento de maturidade do romance, pode levar, em seu paroxismo, a um apagamento do sujeito e, com isso, conduzir o gênero romance ao seu ultrapassamento. De certo modo, a conclusão de Ortega y Gasset em suas **Meditaciones de el Quixote** adianta a sua hipótese de uma possível decadência do gênero romance que teria começado a se desenhar no início

[261] Ibid., p. 245.

do século XX e que será melhor delineada pelo pensador espanhol em seu trabalho de 1925 intitulado **La deshumanización del arte**[262].

Apesar de não haver uma idéia de unidade ou de espírito universal, tal como em Hegel ou Lukács, Ortega y Gasset, em sua teorização, não deixa de inserir o romance dentro de um encadear narrativo, visto que delimita um nascimento para o romance, uma sua maturidade e, tal como Lukács, pergunta-se sobre a possibilidade de sua morte. O próprio fato de tomar **Dom Quixote** como o momento de nascimento do romance e de entendê-lo como um umbral, a partir de onde se olha tanto para o passado quanto para o futuro já constitui a compreensão do romance como uma categoria narrativa.

[262] A referência da tradução brasileira é a seguinte: ORTEGA y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Tradução Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.

2.3. A narrativa interrompida e a primeira retomada

Se Lukács e Ortega y Gasset inserem a compreensão sobre o gênero romance numa narrativa; uma outra vertente teórica, contemporânea a ambos, procurará, por um outro lado, deslocar a abordagem teórica do plano histórico, deixando de lado o compromisso de enxergar na literatura, e no romance em particular, um reflexo do mundo. Assim, a definição do gênero enquanto correspondente a uma época histórica deixa de ser encarada como uma tarefa da teorização sobre a literatura, ou melhor, a própria idéia de definição de gênero passa a ser vista como secundária. Essa vertente teórica que se insurgirá contra as compreensões sobre o gênero construídas de acordo com grandes quadros narrativos é a que se convencionou chamar de formalismo russo.

Conforme nos ensina Jean-Yves Tadié[263], a escola dos chamados formalistas russos foi a mais inovadora do século XX e teria surgido ainda durante a Primeira Guerra Mundial, mas viria a ser conhecida no mundo ocidental apenas após o final da Segunda Guerra Mundial, mais precisamente por meio da coletânea de textos traduzidos para o francês por Tzvetan Todorov e coligidos sob o título de **Teoria da literatura**[*264*]. Segundo Tadié, dez anos antes deste título surgir na França em 1965, outra obra fundamental encarregou-se de apresentar o formalismo russo, o autor era Victor Erlich e a obra intitulava-se **Russian formalism**. Concomitantemente à apresentação feita por Todorov das obras dos formalistas russos, o chamado pai do estruturalismo francês, Lévi-Strauss, cuidou de apresentar as obras de Propp e de Jakobson, ambas traduzidas por Nicolas Ruwet; a primeira tradução dos **Ensaios de lingüística geral** de Jakobson, datada de 1963.

O próprio Jakobson, segundo Tadié, nos conta o início do formalismo russo, situado temporalmente no inverno de 1914-1915 e oriundo do círculo lingüístico de Moscou. Posteriormente, em 1917, surge a *Sociedade de Estudo da Linguagem Poética*, a qual se somará aos trabalhos do círculo lingüístico. O formalismo, termo cunhado pelos seus

---

[263] TADIÉ, Jean-Yves. **A crítica literária no século XX**. Tradução Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1992.

[264] TODOROV, Tzvetan. **Théorie de La litterature. Textes dês formalistes russes**. Paris: Seuil, 1965. A referência da edição brasileira dos textos dos formalistas russos é a seguinte: EIKHENBAUM. et. al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Tradução Ana Maria Ribeiro Filipovski et. al. Porto Alegre: Globo, 1978. A tradução portuguesa para esta referência é a seguinte: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura. Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov**. Lisboa: Edições 70, 1989.

detratores, era defendido pelos seus teóricos como uma "análise morfológica" que se apresenta principalmente como uma reação ao subjetivismo e ao simbolismo da crítica que se opusera anteriormente à crítica realista e ideológica dos pensadores liberais do século XIX. Dentre seus principais membros destacam-se Eikhenbaum, Tynianov, Jakobson, Chklovski e Tomachevski. O trabalho destes primeiros formalistas será continuado, a partir de 1926, pelo que ficou conhecido como o *Círculo de Praga*. A partir da década de trinta, contudo, o Partido Comunista proíbe qualquer organização de grupos literários.

No volume organizado por Tzvetan Todorov, **Teoria da literatura**, há um texto de Eikhenbaum, intitulado "A Teoria do método formal", em que apresenta um balanço da teoria desenvolvida pelos formalistas ao longo do período compreendido entre os anos de 1916 e 1925. Neste estudo, Eikhenbaum discute o problema da literatura enquanto "objeto de estudo" e o seu método, o formal, seria uma "ciência autônoma que tem como objeto a literatura considerada uma série específica de fatos"[265]. A esta proposição de Eikhenbaum pode-se somar aquela de Jakobson em que, de certo modo, procurará delimitar o que seria esta série específica de fatos que constituiria a literatura. Para Jakobson o objeto da ciência literária não é a literatura de um modo genérico, tal como foi abordada pela filosofia, estética, psicologia, dentre outras disciplinas, mas sim a "literaridade", ou seja, aquilo que faz de uma obra artística verbal uma obra literária. A partir da colocação desse conceito em jogo, os formalistas, considera Tadié, "rompem com a História e orientam seus estudos no sentido da lingüística, na medida em que ela é uma ciência que se estende até a poética, em que confronta a língua poética com a cotidiana"[266]. Será esta a distinção que servirá, portanto, de paradigma norteador para a aquisição dos princípios de análise dos formalistas, o que caracteriza o primeiro período do movimento.

Se o primeiro período está mais ligado às questões da teoria da literatura e coloca os problemas de modo mais abstrato, com o intuito ainda de estabelecer as suas bases teóricas; o segundo período, por sua vez, mostra-se marcado pela elaboração de análises de problemas concretos. Em geral, as análises formalistas irão recusar as generalizações tanto provenientes de uma história da literatura preocupada com a biografia e a psicologia dos

[265] Ibid., p. 19.
[266] Ibid., p. 19.

escritores, bem como as críticas impressionistas. A palavra de ordem para a análise formal da literatura é a compreensão do "procedimento". Entender a "forma" da obra é apreender a construção do seu caráter literário, é depreender dela a sua "literaridade", aquilo que a faz diferente das outras formas de construções lingüísticas ordinárias.

O “método formal” serviu para direcionar o entendimento das obras a enxergar o que nelas há de específico, recusando, portanto, os grandes sistemas abstratos e generalizantes, tais como os da história literária, preocupada em etiquetar as obras literárias com noções gerais e imprecisas como as de realismo, romantismo, dentre as muitas.

Dois autores fundadores do formalismo russo, Tomachevski e Chklovski, foram os principais responsáveis pela elaboração de um método para a análise da prosa. O primeiro, em seu texto intitulado **Teoria da literatura**, datado de 1925, aborda os aspectos do tema, da relação entre fábula e assunto, da motivação, do herói, bem como dos procedimentos e dos gêneros literários. A teoria toda de Tomachevski sobre os aspectos da prosa parece sempre referir-se a um paradigma norteador de qualquer obra literária, a unidade. Assim, Tomachevski considera que o "tema é a noção sumária que permite a análise da obra", já o "tema que não é passível de ser decomposto em unidades menores da narrativa chama-se motivo; portanto, ´os motivos combinados entre si constituem o sustentáculo temático da obra`. A fábula é conjunto dos motivos ´em sucessão cronológica e de causa e efeito`; o enredo, o conjunto dos motivos segundo a ordem em que aparecem na obra e, portanto, ´uma construção totalmente artística`. Os motivos de uma obra podem ser distribuídos em graus de importância"[267]. Assim, "o desenvolvimento da ação e do conjunto dos motivos que a caracterizam chama-se trama, cujo desenvolvimento conduz ou ao fim do conflito, ou ´à criação de novos conflitos".[268] Comentando Tomachevski, Tadié mostra que tal sistema de motivos descrito pelo formalista russo deve ser pensado no sentido a oferecer "unidade estética". O caráter literário de cada obra será reforçado, portanto, pelo "desnudamento do procedimento" operado pela crítica. Sobre a análise dos procedimentos literários ao logo da história da literatura, Tadié assinala que Tomachevski considera que "cada época literária, cada escola, caracteriza-se por um sistema de procedimentos próprio, que representa

[267] Ibid., p. 23.
[268] Ibid., p. 23.

o´estilo do gênero ou da corrente literária`"[269]. A validade dos procedimentos literários das obras durará até que se tornem mecânicos ou percam a função. Isto acontecendo, o procedimento morre. Sob esse escopo de entendimento da obra literária, a partir de uma lógica de sua pragmática interna, Tomachevski tende a relativizar os conceitos que até então tinham uma conotação generalizante, tal como o conceito de gênero literário. Este passa a ser entendido como

> um sistema de procedimentos reagrupados sob uma dominante. Os gêneros vivem, desenvolvem-se, desagregam-se. A classificação dos gêneros será ´pragmática e utilitária`, válida durante determinado tempo, de modo histórico.[270]

Além de Tomachevski, Victor Chklovski também se ocupará com o estabelecimento de uma teoria sobre as formas narrativas. Em sua obra datada de 1929, intitulada **Sobre a teoria da prosa**, Chklovski procurará estabelecer os princípios de uma descrição rigorosa da prosa literária no sentido de aproximá-la de uma "ciência da literatura". Chklovski procurará delimitar o que entende como sendo as "leis internas" da literatura, isto por meio da investigação sobre o "problema da mudança das formas literárias". A investigação das formas narrativas, para Chklovski, não pode se dar senão por meio de um estudo do "procedimento" da obra e é isto o que faz em seu trabalho de abertura da obra supracitada. Conforme o método formalista, a análise de Chklovski parte de uma distinção entre a linguagem natural e a linguagem literária e, no que se refere a esta, da distinção entre a linguagem da poesia e a linguagem da prosa. Com Chklovski, a distinção entre forma e conteúdo passa a ficar mais tênue, ou melhor, a análise da obra literária não passa mais pela idéia de que o conteúdo precede a forma, mas sim a forma passa a ser entendida como constitutiva do próprio conteúdo: forma é a lei que determina a construção do enredo. Propõe, portanto, uma abordagem do romance a partir de um racionalismo extremado, como se estivesse diante de uma máquina, afirma. Para Chklovski, as formas da literatura "explicam-se por sua lógica literária e não pelos pretextos que lhes oferece a vida corrente"[271]. Assim, a partir desse descolamento entre realidade e literatura, Chklovski sugere que a modificação das formas se dá a partir de uma dialética puramente formal e não

[269] Ibid., p. 25.
[270] Ibid., p. 25.
[271] Ibid., p. 30-31.

por razões extrínsecas ao literário, para o formalista russo, a "decadência, o desgaste de um procedimento, marca-se no desenvolvimento de outro". Assim, a literatura deixa de ser uma "sombra da realidade", como diz Chkolovski, para ser "uma realidade paralela, uma coisa"[272]. Por isso, com estes princípios da escola formalista, a análise da narrativa em geral e do romance em particular passam a desprender-se de certa ilusão realista, aquela que veicula a verdade da narrativa a uma suposta correspondência com uma certa idéia de realidade.

Um segundo momento do formalismo russo é aquele marcado pelo surgimento do conhecido Círculo de Praga. Se o círculo lingüístico de Moscou surgira em 1915, o surgimento do Círculo de Praga é datado de 1926. O principal expoente do Círculo de Praga foi Roman Jakobson que, por sinal, também participara da criação do círculo lingüístico de Moscou. Se no período em que participa do círculo de Moscou, Jakobson parte dos princípios da lingüística saussuriana para estabelecer as bases do formalismo russo, no Círculo de Praga Jakobson irá aproximar o seu formalismo do estruturalismo, principalmente quando entra em contato com o pensamento de Levi-Satrauss, com o qual chega a produzir trabalhos em conjunto, mais precisamente a partir da década de quarenta, período em que Jakobson passa a trabalhar nos Estados Unidos. Nos Estados Unidos, Jakobson dedicar-se-á principalmente ao estudo da semântica e da gramática e influenciará o pensamento de lingüistas tais como Chomsky, que será seu aluno.

O pensamento de Jakobson pode ser considerado fundante no que se refere à lingüística, pois estabeleceu as bases para o estudo de várias de suas áreas de investigação, tais como a fonologia, com a descrição e definição acústica dos fonemas; a linguagem poética, com o estabelecimento dos eixos paradigmáticos e sintagmáticos; a comunicação, com as suas seis funções básicas; a teoria da conversação, com o conceito de embreantes. Pode-se considerar que a obra de Jakobson, no que se refere ao campo do estudo da literatura, constitui-se como o pilar sobre o qual serão edificados os princípios das análises estruturais da literatura. A principal noção que norteará o estudo da estrutura da obra

[272] Ibid., p. 31.

literária será a de "função". Do estudo da forma em literatura passa-se, a partir da contribuição de Jakobson, ao estudo da estrutura organizadora de "funções"[273].

Se a grande inovação do formalismo foi a de tentar dar à crítica literária o estatuto de ciência, por outro lado, esta mesma qualidade se transformou no seu grande engano: a crença na possibilidade da construção de uma crítica literária totalmente científica, objetivista e positivista. É por isso que os trabalhos dos formalistas russos passaram a soar, em certo sentido, ingênuos em seus intuitos de classificação e de delimitação de leis de procedimento. A análise formalista da literatura, no seu afã de definições e descrições dos procedimentos deixou transparecer uma angústia originária do fato de que tal posição frente à literatura colocaria o estudioso da literatura diante de um incessante trabalho de descrição e classificação de procedimentos literários.

Sob o pretexto de construir uma perspectiva mais científica sobre a literatura, que fosse mais objetiva e livre de influências de outras disciplinas, de certos valores e juízos pré-estabelecidos, o formalismo acabou afastando a teoria da literatura da preocupação da historicização. Com o formalismo, portanto, o romance deixa de ser tratado como uma categoria narrativa e passa a ser visto de modo sincrônico, já a questão sobre o gênero acaba ficando de lado, sendo encarada como secundária. É como se a literatura tivesse apenas de prestar contas com a própria literatura, como se fosse possível ser avaliada a partir apenas de valores exclusivamente literários, sem poder ser remetida a um momento histórico ou a uma ideologia. É óbvio que o paradigma da lingüística aplicado à literatura não conduzirá a teoria literária do século vinte à posição ingênua de se excluir do debate literário as questões sobre a história ou a ideologia; no entanto, é possível considerar-se que, especificamente em relação à questão sobre o gênero, haverá um certo apagamento da preocupação de entendê-lo como a expressão de uma "visão de mundo" ou de um espírito de época. Principalmente a partir da segunda metade do século vinte, as narrativas sobre a vida do romance passam a ceder espaço a especulações teóricas que se ocupam com a questão sobre o gênero a partir do paradigma da lingüística. O romance passa a ser visto, agora, mais a partir da noção de estrutura e dos elementos constitutivos desta e menos a

[273] Vale citar, aqui, algumas das várias traduções das obras de Roman Jakobson, tais como: **Lingüística e comunicação**. Tradução Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1999. **Lingüística. Poética. Cinema**. São Paulo, Perspectiva, 1970. **Poética em ação**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.

partir de uma noção idealista ou totalizante da idéia de gênero. A visão sobre o romance passa a se dar de forma compartimentada, o gênero romanesco passa a ser tratado não mais como uma forma abstrata generalizante, mas a partir dos elementos que o constituem; assim, começam a surgir trabalhos sobre o tempo e o romance, o espaço e o romance, sobre a técnica do romance, sobre a estrutura do romance. Trabalhos estes que se tornam, em pouco tempo, referências canônicas em qualquer estudo sobre o romance.

Surgem, assim, a partir do estabelecimento do paradigma lingüístico para o estudo da literatura, importantes teorizações que oferecerão instrumentais imprescindíveis para o exercício da análise da literatura desde o século vinte até os tempos atuais. Principalmente a partir da década de sessenta, entra em voga nos estudos literários o "estruturalismo", o qual será seguido, nas décadas posteriores, pelo chamado "pós-estrutularismo". Por mais que possam ser problematizados, os princípios estruturalistas ou pós-estruturalistas não podem ser deixados de lado quando hoje entramos a discutir a questão do romance ou da narrativa literária. Imprescindível se faz hoje, neste campo de estudo, a referência às contribuições, por exemplo, da chamada "poética da prosa" de um Gérard Genette, da "narratologia francesa" de um Roland Barthes, da "semiótica da narrativa" de Umberto Eco ou de uma "retórica da ficção" de Wayne C. Booth; todas estas teorias não teriam surgido sem a contribuição da lingüística aos estudos literários.[274]

Esse importante debate a respeito do paradigma da lingüística que se instaurou nos estudos literários, principalmente a partir da segunda metade do século vinte, será reservado a um momento mais adiantado desse nosso estudo, quando desenvolveremos uma discussão mais pormenorizada sobre a questão da representação da realidade no romance e sobre o debate a respeito do apagamento da noção de *mimese*. Por ora, devemos voltar nossa atenção às teorias que deram continuidade à narrativa sobre o romance ainda durante a primeira metade do século vinte.

Se o formalismo russo foi o responsável por retirar de campo a narrativização do romance enquanto gênero, uma outra teoria, também de um russo, foi a responsável por reinserir a teorização sobre o gênero num novo processo de construção narrativa sobre o

[274] Os termos todos demarcados entre aspas estão sendo usados nas acepções utilizadas por Jean-Yves Tadié. Cf. TADIÉ, Jean-Yves. op. cit.

romance. Contudo, essa volta à narrativa da história do gênero não se faz sem se levar em conta as conquistas e inovações propostas pelo formalismo. Agora, contudo, essa narrativa sobre o gênero não se faz mais a partir de uma perspectiva abstrata e idealista, tal como a de Lukács, mas principalmente a partir da questão da linguagem. O teórico responsável por essa retomada sobre a questão do romance enquanto gênero foi Mikhail Bakhtin.

A teoria de Mikhail Bakhtin mostra-se *sui generis* levando-se em conta o contexto em que apareceu, na Rússia dos anos vinte. Tal como nos mostra Katerina Clark e Michael Holquist, apesar de dialogar com o freudismo, o marxismo e o formalismo; a teoria de Mikhail Bakhtin não se converteu, de modo algum, numa continuidade pura e simples de nenhuma dessas teorizações. Muito pelo contrário, a teorização de Bakhtin construiu-se de modo muito original e, apesar de sua singularidade e isolamento[275], impôs-se de modo muito incisivo em relação a estas outras teorias.

O diálogo de Bakhtin com os formalistas russos se estabelece num artigo de 1924, intitulado "O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária"[276]. Neste artigo, Bakhtin critica não apenas os princípios teóricos do formalismo, mas também as críticas dirigidas a este, principalmente as dos marxistas. De acordo com Katerina Clark e Michael Holquist, Bakhtin procurará situar-se entre as reações às teorias do formalismo, tanto aquelas da direita, que reclamavam de uma falta de profundidade especulativa e filosófica de tais teorias, quanto as da esquerda, que acusavam o formalismo de ser alienado e de se caracterizar por uma falta de compromisso político-social. Citando as palavras do próprio Bakhtin, Clark e Holquist resumem da seguinte maneira o posicionamento do pensador russo frente aos formalistas dizendo que

> ele concorda com o acento que é dado pelos formalistas às feições lingüísticas dos textos literários: os estudos nesse campo ´não podem ignorar a linguagem tal como a lingüística a concebe; ao invés, precisam tirar vantagem de todo o

[275] Sobre esse isolamento de Bakhtin no cenário russo dos anos vinte, Caterina Klark e Michael Holquist dizem o seguinte: "Bakhtin era como que um proscrito da vida intelectual russa naqueles anos. Não estava ligado a nenhuma instituição acadêmica, casa editora ou quadro de redação de alguma revista. E o velho círculo bakhtiniano de Nevel e Vitebsk mantinha com ele uma vinculação das mais frouxas. Bakhtin, na maior parte do tempo, ficava só. Os Formalistas, em contraste, constituíam efetivamente um círculo." Cf. CLARK, Katerina & HOLQUIST, Michael. Os Formalistas. In: **Mikhail Bakhtin**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998. pp. 208-218

[276] BAKHTIN, Mikhail. "O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária." In: **Questões de literatura e de estética. (A teoria do romance).** Tradução do russo de Aurora Fornoni Bernardini et. al. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1990. pp. 9-70.

> trabalho desta para compreender (...) os aspectos técnicos da criação do poeta`. Mas, adverte ele, tais aspectos são apenas parte da obra de arte literária. As feições técnicas têm que ver, sobretudo, com o material a partir do qual a obra é produzida, e assim como é importante entender de mármore para analisar uma estátua, também é mister entender de linguagem para efetuar análises de literatura. Mas o que importa no tocante à escultura de Praxíteles é, em última instância, a forma humana, não a pedra, e, analogamente, o aspecto estético de um texto literário vai além das palavras, ao menos na forma como são tratadas pelos lingüistas.[277]

Bakhtin desconfia da suposta objetividade da abordagem formalista da literatura e enxerga nessa suposta isenção de valores externos à literatura para julgar a própria literatura uma auto-traição, pois, segundo Bakhtin, seria impossível desvencilhar-se de qualquer pressuposto ideológico na abordagem da literatura, por mais que se pretenda construir uma análise objetiva. Bakhtin critica principalmente o pressuposto formalista da diferenciação entre a linguagem literária e a linguagem natural (ordinária), ou linguagem prática e poética. Conforme explicam Clark e Holquist, Bakhtin

> é altamente crítico em relação aos pressupostos não enunciados que estão por trás da separação da linguagem em divisões poética e prática, especialmente tal como definidas pelos Formalistas. Apesar de toda a apregoada atenção ao ´texto mesmo`, eles chegavam, no fim, em sua definição da literatura, a uma explicação extratextual, baseada em pressupostos sobre a percepção ou, em ouras palavras, sobre a psicologia humana. Com efeito, acusa-os Bakhtin, eles meramente redirecionam a antiquada preocupação crítica com a vida psicológica de autores e personagens para a psicologia dos leitores.[278]

Se, por um lado, Bakhtin critica os pressupostos ingênuos do formalismo, por outro, critica também a crítica marxista contra os formalistas considerando que esta teria deixado de atacar o ponto principal das formulações dos formalistas, a questão acerca da linguagem. Assim, o marxismo estaria se recusando a enfrentar o formalismo a partir de dentro dos problemas que este propôs. Para Bakhtin, a

> maioria dos teóricos literários filiados ao marxismo limitava-se a repetir os clichês do dogma marxista clássico segundo o qual a literatura não era mais do que uma superestrutura ideológica a refletir a base econômica, ficando para ser especificado como tal processo teve lugar efetivamente em exemplos concretos de história literária.[279]

[277] Ibid., p. 212
[278] Ibid., p. 213.
[279] Ibid., p. 213.

Para Bakhtin, contudo, o principal problema a ser atacado seria o da separação entre linguagem literária e linguagem natural, ou poética e prática, proposta pelos formalistas. A partir de sua crítica a essa separação, Bakhtin não deixa de ter a linguagem como foco principal de sua abordagem da literatura, contudo, seu interesse deixa de ser exclusivamente estrutural ou lingüístico e passa a ser o da investigação sobre a construção ideológica ao longo da história. Desse modo, Bakhtin traz a abordagem formal da literatura para dentro da história e, assim, consegue trabalhá-la a partir da questão da ideologia. Em contrapartida, Bakhtin aproxima também o marxismo de uma abordagem mais formal da literatura. Conforme observam Clark e Holquist,

> Bakhtin encara a linguagem literária como parte da linguagem natural e como sujeita às mesmas condições que as outras divisões desta, ao contrário dos Formalistas, que viam a fala poética como uma forma diversa em seus fundamentos das outras formas da linguagem. Uma vez que Bakhtin entende a linguagem literária como parte dos processos normais da linguagem, a evolução literária ocorre, a seu ver, de uma forma muito lenta, pois a história das mudanças lingüísticas é sempre extremamente conservadora e longa em seu decurso. Assim, em vez de estudar as espécies de reviravoltas dramáticas na história literária, tão apreciadas pelos Formalistas, volta-se, por exemplo, para a complexa e secular filiação entre o antigo romance grego e a moderna novela (no sentido de novel) européia. Ele está constantemente à procura de fios inesperados que conectem o presente a um passado com freqüência muito distante. (...) Um dos itens recorrentes na ciência bakhtiniana das ideologias é como podem diferentes sistemas de crenças estar em diálogo um com o outro e como conseguem distribuir-se em viáveis hierarquias de valor e discurso no âmbito das estruturas sociais presentes e no decurso do tempo na história. Em outros termos, ele sempre procurou as conexões entre povos, textos, ideologias e linguagens, e não os cortes entre suas diferenças.[280]

É sob este escopo, portanto, que Bakhtin elege o romance como o seu principal elemento de investigação. Com Bakhtin o romance entra novamente no curso da história e, assim, a sua narrativa ganhará uma outra versão, uma versão enriquecida pelo debate anterior entre formalismo e marxismo e, por isso, mais distante de um certo idealismo do tipo de Lukács ou de categorizações abstratas tais como as de um Ortega y Gasset. Isso não significa que com Bakhtin o romance deixará de ser visto como expressivo de uma visão de mundo, tal como o conceberam Lukács e Ortega y Gasset cada um a seu modo, mas essa visão de mundo, ou ideologia, deve ser depreendida, agora, com Bakhtin, da materialidade

[280] Ibid., p. 293

lingüística do romance, daquilo que é, ao mesmo tempo, a forma e o conteúdo do romance: a sua linguagem.

Sempre com o foco principal de investigação sobre o romance voltado para a questão da linguagem, Bakhtin não deixará de ver nas variações desse gênero as marcas contextuais dos momentos históricos em que se inserem. Tal como anotam Clark e Holquist, Bakhtin

> considera os gêneros não apenas em seu estreito contexto literário, mas também como ícones que fixam a *Weltanschauung* das eras de onde brotam. O gênero é, para ele, um raio X de uma visão de mundo específica, uma cristalização dos conceitos peculiares a um dado tempo e a um dado estrato social em uma sociedade determinada. Um gênero, por conseguinte, encarna uma idéia historicamente específica do que significa ser humano.[281]

Assim, se o gênero é visto por Bakhtin como a expressão de uma visão de mundo específica de uma época histórica, a pedra de toque para a investigação da relação da contemporaneidade, do mundo moderno, com as épocas anteriores seria justamente o romance.

Desse modo, Bakhtin não apenas reinsere o romance no plano da história novamente, narrando o seu surgimento atrelado ao aparecimento do mundo moderno, como elegerá o romance, conforme Clark e Holquist, como o "seu herói pessoal"[282]. Bakhtin procurará narrar a história desse seu herói pessoal, mais especificamente, em quatro trabalhos: "O Discurso no Romance" (escrito entre os anos de 1934-1935); "Formas do tempo e de cronotropo no romance - ensaio de poética histórica" (texto datado de 1937-38 e ao qual foi acrescentada uma conclusão escrita em 1973); "Da Pré-história do Discurso Romanesco" (datado de 1940) e "Epos e Romance: sobre a metodologia do estudo do Romance" (datado de 1941)[283].

No primeiro texto, Bakhtin explora, em sua investigação, aquela que seria a primeira das principais características do gênero, o seu plurilingüismo. O romance não seria o gênero de uma linguagem só, mas sim o espaço da convergência não apenas da linguagem "alta", literária, mas da "popular". O romance não apenas incorporaria a

[281] Ibid., pp. 293-294
[282] Ibid., p. 294
[283] Os textos de Bakhtin acerca do romance aparecem traduzidos no Brasil e reunidos no volume cuja referência já foi citada anteriormente: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética (A teoria do romance).** Tradução do russo Aurora Fornoni Bernardini et. al. São Paulo: Unesp;Hucitec, 1990.

diferença de "níveis" de uma mesma língua, mas, inclusive, línguas distintas, fossem elas da cultura dominante ou das culturas tidas como periféricas. A modernidade do romance, de acordo com esse texto, residiria justamente em sua heteroglossia.

No segundo texto, Bakhtin procura construir uma poética histórica do romance baseando a sua teoria na investigação de dois aspectos do romance, o espaço e o tempo. Bakhtin cria o conceito de "cronotropo" (tempo/espaço) que seria fundamental para estabelecer as bases de compreensão das várias fases do romance e, conseqüentemente, das visões de mundo de suas épocas históricas. Conforme anotam Clark e Holquist, Bakhtin baseia-se em Kant para estabelecer estas duas categorias como sendo os pontos de investigação do romance: "em cada lugar e em cada período, um diferente conjunto de categorias de tempo/espaço prevaleceu, e o que significava ser humano era em larga medida determinado por tais categorias".[284] Ao construir a sua poética histórica do romance a partir da idéia de "cronotropo", Bakhtin faz recuar o advento do romance à Grécia. Dessa forma, recusa a tradicional delimitação do romance dada pela história literária e passa a entender o romance a partir de uma sua narrativa particular, que enxerga o romance como sendo a expressão de uma atitude literária marcada exclusivamente pelo caráter anticanônico. Assim, Bakhtin

> consigna o termo ´romance` a qualquer forma de expressão dentro de um dado sistema literário que revele os limites do referido sistema como inadequados, impostos ou arbitrários. Com essa visão mais abrangente da história do romance, Bakhtin recua à Grécia a investigação sobre o romance não apenas no referido texto de 1937-38 em que constrói uma poética do romance, mas também no texto de 1940, em que procura investigar a ´pré-história do discurso romanesco`.[285]

Essa concepção mais abrangente do romance levou Bakhtin a não apenas fugir dos tradicionais parâmetros da historiografia literária, mas também a desconsiderar as divisões e classificações clássicas de gênero, tais como o épico, o lírico e o dramático. Bakhtin proporá, em lugar das costumeiras classificações esquemáticas, uma grande divisão de gêneros na literatura, divisão esta baseada na diferença no modo de apreensão do tempo. Essa grande divisão seria dada entre a "épica" e o "romance". Este último, contudo, não seria uma forma fechada, mas antes uma atitude essencialmente subversiva, anticanônica e,

[284] Ibid., p. 295.
[285] Ibid., p. 295.

ao mesmo tempo, auto-crítica, consciente de si mesma. Esta atitude passa a ser caracterizada pelo termo "romancidade" e pode, por conseguinte, ser estendida a toda literatura; a esse processo será dado o nome de "romancização".

Este modo de entender o romance como um gênero auto-consciente e auto-crítico e que mantém, também por isso, uma forma em aberto, modo este que caracteriza, também, particularmente a "teoria do romance" de Lukács, é construída por Bakhtin em seu estudo intitulado "Epos e Romance – Sobre a Metodologia do Estudo do Romance"[286], datado de 1941.

Em seu ensaio sobre a metodologia do estudo do romance, Bakhtin parte da premissa de que o romance é um gênero inacabado e que a sua estruturação enquanto tal está longe de ser consolidada, do mesmo modo que se apresenta inexplicável qualquer tarefa que se proponha a prever as suas possibilidades formais.

Este caráter inacabado do romance, no entanto, parece ser, para Bakhtin, o segredo de sua sobrevivência até hoje, principalmente quando pensado em paralelo aos gêneros mais antigos, clássicos mesmos, como a epopéia. Tal como Lukács, Bakhtin parte do entendimento da epopéia para se chegar à abordagem do romance.

De início, Bakhtin lembra que "ao lado dos grandes gêneros, só o romance é mais jovem do que a escrita e os livros, e só ele está organicamente adaptado às novas formas de percepção silenciosa, ou seja, à leitura"[287]. Além desta característica particular do romance, Bakhtin lembra que, diferentemente dos outros gêneros, o romance não possui o cânone, mas, historicamente, são "válidas apenas espécies isoladas de romance". A dificuldade para o estabelecimento de uma teoria do romance, afirma Bakhtin, reside no fato de o romance ser um gênero em formação, em movimento. Bakhtin ressalta o fato de que o romance é o

> único gênero nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência[288].

Bakhtin segue argumentando que, apesar de o romance ser um gênero novo não consegue se acomodar aos mais antigos, o que resulta num certo predomínio do romance.

[286] BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance. In: op. cit.
[287] Ibid., p. 397.
[288] Ibid., p. 398.

Ocorre o que Bakhtin entende como sendo a "romancização" da literatura, de modo que os outros gêneros tendem a ser "romancizados".

Este processo de "romancização" que é descrito por Bakhtin não ocorreria, no entanto, pelo simples fato de o romance ser um gênero mais forte ou melhor, mas sim pelo fato de, por ser um gênero essencialmente auto-crítico, que se auto-parodia e que, por isso, se modifica, está em movimento, por isso ele passa a refletir de modo mais substancial a evolução da realidade moderna, realidade da qual se originou. Assim, entende Bakhtin,

> o romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero naquele mundo e em tudo semelhante a ele. [289]

Diante da constatação da supremacia do romance na era moderna na literatura, Bakhtin conclui que é preciso considerar os outros gêneros como estando circunscritos a sua órbita e, portanto, é preciso considerar o romance como o ponto de referência, como objeto de estudo primordial da teoria e da história da literatura como um todo. A partir desta conclusão, Bakhtin passa a operar uma revisão dos estudos dos gêneros para pensar o lugar do romance na literatura. Tendo isso em vista, considera que, sobre o problema do romance, a teoria dos gêneros encontra-se em face de uma reformulação radical.

Bakhtin demonstra em seu estudo que os trabalhos que procuraram entender o gênero romance acabaram restritos ao registro e à descrição sobre as variedades romanescas, mas tais estudos nunca conseguiram construir uma fórmula de entendimento do gênero romanesco. Em certo sentido, então, tais estudos foram transformados em vítimas do próprio caráter mutável do romance e, portanto, permaneceram alijados da possibilidade de entender o romance enquanto forma mutável. Nesse sentido, qualquer tentativa de enquadramento e de sistematização fechada da forma romance estará sempre fadada ao fracasso. Por isso, Bakhtin procura abordar o romance "justamente como um gênero que está por se constituir, levando-se em conta o processo de evolução de toda a literatura nos tempos modernos".[290] Afirma ainda que não procurará constituir uma definição do cânone do romance que atue em literatura (na sua história) como um sistema

[289] Ibid., p. 398.
[290] Ibid., p. 398.

de índices de gênero invariáveis, no entanto, procurará "descobrir as particularidades estruturais e fundamentais do mais maleável dos gêneros, particularidades que determinam a orientação da sua própria versatilidade, de sua influência e de sua ação sobre o resto da literatura"[291].

Bakhtin enumera três particularidades determinantes da referida versatilidade do gênero romanesco. A primeira particularidade diz respeito ao plurilingüismo que se realiza no romance, a segunda à "transformação radical das coordenadas temporais da representação literária no romance", a terceira particularidade diz respeito a uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, a qual seria o ponto de contato da literatura com o presente inacabado, contemporâneo. Tais particularidades devem ser entendidas como estando interligadas e como sendo originárias de uma "determinada crise na história da sociedade européia", diz Bakhtin. Tal crise representaria a saída de tal sociedade

> das condições de um estado socialmente fechado, surdo e semipatriarcal, em direção às novas condições de relações internacionais e de ligações interlingüísticas. A pluriformidade das línguas, das culturas e das épocas revelou-se à sociedade européia e se tornou um fator determinante de sua vida e de seu pensamento.[292]

Para explicar a primeira particularidade, Bakhtin recorre ao trabalho intitulado "Da Pré-história do Discurso Romanesco", o qual retoma de maneira sucinta. As duas outras particularidades do romance, Bakhtin procura trabalhá-las a partir de uma comparação com a epopéia.

Pensando, aqui, numa relação com Lukács, seria possível considerarmos que Bakhtin retoma, mesmo que não direta e declaradamente, os pontos estratégicos da argumentação de Geog Lukács em **A teoria do romance**. A argumentação de Bakhtin é coerente com a de Lukács desde seu início, quando assume o romance como sendo um gênero constituído por uma forma em aberto, o que coincide com a conclusão de Lukács. Quando Bakhtin justifica, agora, as tais particularidades do romance que enumera, diz que todas elas são condicionadas por uma crise na história da sociedade européia, da saída dela de um estado socialmente fechado. Isto coincide também com a argumentação de Lukács quando encara a epopéia como sendo representativa de um mundo totalizado, de uma

[291] Ibid., p. 398.
[292] Ibid., p. 404.

sociedade fechada, ao passo que o romance seria um meio pelo qual o mundo moderno, fragmentário, buscaria a sua totalização. Outro ponto comum se liga ao fato de Bakhtin buscar a caracterização do romance, pelo menos das duas últimas particularidades referidas acima, em contraposição à epopéia. De certa maneira, temos a impressão de que Bakhtin procura demonstrar em seu ensaio, agora perspectivado pelo problema da linguagem, o que Lukács apresentara já teórica e abstratamente.

Para melhor explicar "a transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance", bem como a "nova área de estruturação da imagem literária no romance", Bakhtin procurará estabelecer as principais características da epopéia para, depois, confrontar com o romance. Sendo assim, Bakhtin considera que existem três traços constitutivos de epopéia. O primeiro seria o "passado nacional épico", ou "passado absoluto". O segundo traço seria a "lenda nacional", a fonte da epopéia. O terceiro traço seria a característica da épica de se isolar da contemporaneidade, ou seja, isolar-se do presente do escritor (no caso, do autor e seus ouvintes). O "passado absoluto" caracterizado por Bakhtin corresponde ao mundo ético fechado de que fala Lukács, um mundo de valores específicos, no "passado absoluto" do mundo épico "tudo é essencialmente bom ("o primeiro") unicamente nesse passado", é absoluta a única fonte e origem de tudo o que é bom para o futuro também. Desse modo, considera Bakhtin que a "memória, e não o conhecimento, é a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga. E assim foi, não se pode mudar isto; a tradição do passado é sagrada". Na antiguidade "ainda não se tem a consciência da relatividade de todo passado"[293]. Desse modo, se a distância épica constitutiva da epopéia é determinada pelo "passado absoluto", que é seu objeto, e pela lenda, que é sua fonte, em contrapartida serão estes os aspectos negados pelo romance.

Antes de passar a uma caracterização do romance como negação das características da epopéia acima descritas, Bakhtin realiza um percurso histórico para demonstrar quais foram as bases precedentes do romance e caracteriza, inclusive, um período que denomina de pré-romanesco. Poderíamos entender este período como sendo aquele em que ainda sobrevive o mundo mítico do qual fala Lukács no início de seu **A teoria do romance**.

[293] Ibid., p. 407.

Bakhtin dá especial relevo aos gêneros cômicos que se desenvolvem ainda na antiguidade e que se estenderam até pouco antes da consolidação da forma romance. O cômico seria o responsável pela diminuição do distanciamento da literatura, representada pelos gêneros elevados, da contemporaneidade, sendo esta entendida como o presente. O presente será, portanto, o campo de intervenção do romance, dele se alimentará e a ele será dirigido. Com o romance, a contemporaneidade passa a ser o novo ponto de partida da orientação literária. Afirma, então, Bakhtin que o romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam enrijecer.

Se o tempo do romance é o tempo do presente e este é, em essência, algo não acabado, logo, para o romance, não há aquele princípio primordial, a origem de tudo da epopéia, mas sim uma continuidade inacabada. Com o romance o tempo e o mundo perdem o seu caráter acabado, por isso,

> para a consciência literária e ideológica, o tempo e o mundo tornam-se históricos pela primeira vez: eles se revelam, se bem que, no início, ainda obscura e confusamente, como algo que vai ser, como um eterno movimento para um futuro real, com um único processo, inacabado, que abarca todas as coisas. Todo evento, qualquer que seja, todo fenômeno, toda coisa e, em geral, todo objeto de representação literária, perde aquele caráter acabado, aquele desesperador aspecto de ´pronto` e imutável, inerente ao mundo épico do ´passado absoluto', protegido por uma fronteira inacessível do presente que se prolonga e não tem fim.[294]

Essa nova relação temporal configurada pelo romance permite uma nova forma de representação que garante um contato máximo do objeto representado com o presente na sua imperfeição e, portanto, com o futuro. O romance, segundo Bakhtin, permite vislumbrarmos um novo mundo, visto que os traços distintivos, caracterizadores do romance são a "reinterpretação" e a "reavaliação permanentes". Estes dois traços não permitem que o romance se transforme num gênero calcificado, a forma inacabada do romance garante, conforme diz Bakhtin, que sua "modernidade" seja indestrutível.

Para Bakhtin, portanto, o romance não se trata apenas de uma forma literária originária de um mundo modificado, mas sim de uma forma que contribui para fundar uma nova configuração de mundo. É nesse sentido, inclusive, que Bakhtin entende a romancização da literatura, a qual não implicaria uma imposição "aos outros gêneros de um

[294] Ibid., p. 427.

cânone estrangeiro e não peculiar, pois o próprio romance está privado deste cânone, ele, por sua natureza, é acanônico".[295] Trata-se, na verdade, de um processo de libertação dos outros gêneros de tudo o que é convencional e fixo, por meio da adoção de uma nova postura literária de "um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas"[296].

Para Bakhtin, o romance é a forma engendrada na modernidade e que funda esta mesma modernidade. Quando Bakhtin se refere à modernidade do romance faz questão de salientar que esta modernidade deve ter seu início situado no período histórico do Renascimento, apesar de reconhecer a origem do romance e seu desenvolvimento desde a antiguidade grega, latina, passando pelas várias fases medievais. Considera que, pela primeira vez, na época que se segue à Renascença, "o presente se faz sentir com toda nitidez e consciência, incomparavelmente mais próximo e mais aparentado ao futuro do que ao passado"[297]. Dessa maneira, Bakhtin associa o caráter moderno do romance menos a um período histórico específico ou a uma sua data de nascimento do que ao seu aspecto de abertura ao presente e ao futuro, por isso, concluem Clark e Holquist que o romance é o

> gênero que é constituído pela abertura para a mudança e que busca a variedade, indica deslocamentos nas coordenadas que governam a percepção de modo mais preciso e compreensivo do que todas as outras formas de arte. Esses fatores todos fazem do romance o meio preferido por Bakhtin para a dramatização de suas idéias sobre a linguagem, a teoria social e a história da percepção. Para Bakhtin, o romance é o grande livro da vida.[298]

Com exceção dos formalistas russos, não apenas Bakhtin mas a maioria das narrativas sobre o romance o tomam como uma espécie de "livro da vida"; em geral, tais narrativas o concebem como um gênero capaz de expressar uma visão de mundo do tempo e do espaço onde se encontra inserido. Seja nos manuais literários, em Lukács, em Ortega y Gasset ou em Bakhtin, a visão de mundo característica do romance é a que é resumida pela idéia de modernidade.

---

[295] Ibid., p. 427.
[296] Ibid., p. 427.
[297] Ibid., 428.
[298] Ibid., 310.

2.4. O romance colocado diante do fim da modernidade

O título do presente capítulo, composto a partir da célebre afirmação feita por Georg Lukács de que o "romance é a epopéia de um mundo abandonado por deus", pretende chamar a atenção para a pertinência de se colocar em debate o problema do "romance" no tocante à discussão realizada ao longo de todo o capítulo anterior no que se refere à compreensão da modernidade, do fim da modernidade e da condição pós-moderna. Como vimos anteriormente no segundo capítulo desse nosso trabalho, por meio do que chamamos de uma nossa "pequena narrativa sobre o fim das grandes narrativas", o tema do "abandono de deus", ou da "morte de deus" pode ser interpretado como válido para vários momentos da história do pensamento. Sendo assim, poderíamos considerar esse "mundo abandonado por deus" como aquele, já mencionado no início do primeiro capítulo, referente à passagem do "mundo mítico" grego ao período filosófico; poderíamos, ainda, pensarmos este "mundo sem deus" como sendo aquele momento da história do pensamento em que o homem pretenderá substituir o deus da religião pelo fundamento metafísico, período este que se estende desde Descartes, passando por Kant, Hegel e que se extingue com Nietzsche. Este último, portanto, seria o responsável por instaurar um terceiro momento de "abandono de deus"; o momento da morte não apenas do deus da tradição judaico-cristã, mas também do deus da metafísica. Este terceiro momento do "mundo abandonado por deus" seria aquele que entendemos como sendo o do fim da modernidade.

Desse modo, a teoria de Lukács sobre o romance se mostra estratégica quando pretendemos pensá-lo a partir da problemática do fim da modernidade, pois quando Lukács entende o romance como fruto de um abandono de deus que não é propriamente datável, mas que pode ser entendido como um fenômeno de certo modo reincidente na história, conduz a compreensão deste novo gênero como resultante de um fenômeno que, por ser localizado em vários momentos da história, deve ser encarado de forma flutuante. Em certo sentido, portanto, o romance deve ser enxergado menos como um reflexo formal, na literatura, de uma ruptura de uma condição histórico-social datada do que como um fenômeno literário que expressa uma ausência de um sentido totalizante e, ao mesmo tempo, uma busca pelo preenchimento de tal ausência.

De certo modo, como vimos, Lukács já se encontra próximo de um mundo que começa a se configurar a partir da terceira "morte de deus" acima aludida. Lukács, de certa maneira, já precisa lidar com uma crise da modernidade; no entanto, buscará ainda nessa mesma modernidade as soluções para solucionar o "abando de deus", a ausência do sentido totalizante. Em seu **A teoria do romance**, como foi visto, Lukács apostou numa saída ainda hegeliana; já em suas obras posteriores, sejam elas sobre literatura ou não, conforme nos mostrou Jameson, Lukács não deixará de apostar ainda numa reafirmação do mundo moderno quando desenvolve a sua teorização sobre o marxismo. Tal como lembrou Jeane Marie Gagnebin, a busca por uma "totalidade verdadeira" em Lukács é a condição para "um verdadeiro pensamento crítico e transformador da realidade".

Já Bakhtin, por sua vez, ao propor uma sua "metodologia do estudo do romance", reafirma os principais princípios de abordagem propostos anteriormente por Lukács, só que agora sob uma perspectiva menos abstrata de relacionamento entre sociedade e forma literária. Tal com Lukács, Bakhtin dará grande relevância ao estudo da nova "forma" do romance, no entanto, procurará pensar esta "forma" a partir dos problemas propriamente lingüísticos e estruturais. Em certo sentido, Bakhtin aposta na hipótese de que a literatura faz transparecer a sociedade por meio de sua linguagem, mais propriamente de sua organização discursiva. Assim, por uma outra via, por meio da abordagem dos problemas lingüísticos, Bakhtin recupera os principais traços definidores do gênero romanesco caracterizados anteriormente por Lukács de maneira mais abstrata. Bakhtin confirma, de maneira mais metódica, por meio da análise dos aspectos estruturais e de linguagem, as passagens, demarcadas anteriormente por Lukács, do mundo fechado grego para o mundo aberto, bem como a passagem do mundo medieval para o mundo moderno. Bakhtin identifica nas modificações lingüísticas das obras nestes dois momentos de passagem aquilo que Lukács identificara apenas conceitualmente, idealmente. De certo modo, poderíamos considerar que Bakhtin nos oferece os elementos materiais-lingüísticos das modificações formais da literatura correspondentes ao que identificamos como sendo os momentos das duas primeiras "mortes de deus". Basicamente, Bakhtin traça o percurso de formação do romance, desde sua pré-história no mundo grego até o seu amadurecimento no mundo moderno pós-renascentista. Vale salientar, por conseguinte, que o aspecto definidor

do romance, segundo Bakhtin, será o mesmo delimitado por Lukács, o caráter irônico de sua configuração formal; caráter este estabelecido pela sua auto-consciência e auto-crítica. Tal caráter seria o responsável por sua característica principal, a do inacabamento formal, constituindo-se como uma "forma aberta", expressiva, portanto, do mundo moderno do qual não apenas faria parte, mas que ajudaria a constituir.

A vantagem da leitura de Bakhtin é a de que nos permite entender o surgimento do romance mais como um processo, um processo que tem suas várias nuances de significados e que se estende desde a antiguidade clássica greco-romana, passando pela Idade Média e encontrando seu berço de florescimento na Idade Moderna, época em que a obra de Miguel de Cervantes, **Dom Quixote**, surge como o epicentro do gênero romanesco, uma vez que ilumina a compreensão das obras romanescas não apenas posteriores, mas as anteriores a ela também. O romance, portanto, assume para si o caráter da mudança e se constitui, então, como um gênero em movimento, com uma forma maleável, auto-crítica em relação ao discurso que a instaura e à consciência literária que a concebe.

Diferentemente de o Lukács de **A teoria do romance**, Bakhtin não está interessado numa "verdade totalizante", tampouco há a sugestão de uma nostalgia por uma totalidade perdida. As análises de Bakhtin, apesar de conduzirem a uma coincidência em relação às teorizações de Lukács, servem mais a uma crítica cultural, a uma crítica ideológica da cultura de cunho imanente, o que de fato se confirma em outros trabalhos de Bakhtin, do que propriamente a formulações prospectivas, sejam elas idealistas, materialistas ou até revolucionárias. Em outras palavras, apesar de Bakhtin confirmar as constatações de Lukács sobre o romance, não se coloca os mesmos problemas que o teórico húngaro colocara. Contudo, do mesmo modo como Lukács não resolve a situação do romance frente ao que entendemos como sendo a terceira "morte de deus", o fim da modernidade; Bakhtin também não coloca o gênero frente a este terceiro momento. Em suas linhas de desenvolvimento do romance Bakhtin restringe-se aos problemas da modernidade e vê na forma do romance o mundo moderno sendo engendrado; não o vê, contudo, como necessariamente problemático. Quando concebe o romance como uma forma aberta, em constante transformação e associa a modernidade à romancização da literatura, Bakhtin livra o romance de ter de se ver com o “fim da modernidade”.

Os teóricos que apresentarão o romance ao “fim da modernidade” e, portanto, ao momento da “terceira morte de deus” seriam justamente os pensadores tidos como os herdeiros de Lukács. Estes procurarão dar desenvolvimento à narrativa do romance no mundo contemporâneo e buscarão pensá-lo diante da possibilidade de sua morte.

Os principais herdeiros do pensamento de Lukács, seja no sentido de desenvolvê-lo seja no de criticá-lo, são os pensadores convencionalmente chamados de "marxistas ocidentais", nomenclatura aplicada, inclusive, ao próprio Lukács, considerado uma espécie de precursor dos "marxistas ocidentais". Tal caracterização é polêmica, mas serve para agrupar certos pensadores herdeiros de Marx sob alguns traços comuns e peculiares. Conforme nos mostra José Paulo Netto, em seu ensaio intitulado "Lukács e o Marxismo Ocidental"[299], o termo "marxismo ocidental" ganhou "carta de cidadania no repertório bibliográfico pertinente à história do legado de Marx seguramente a partir do famoso ensaio de 1955 de Merleau-Ponty sobre as ´aventuras da dialética`", vindo a ser consagrado posteriormente em definitivo nos anos setenta com o conhecido texto de Perry Anderson intitulado "Considerações sobre o marxismo ocidental"[300]. Conforme alerta Netto, o termo "marxismo ocidental" seria redundante em sua origem, pois "nada é mais ocidental que a cultura de que Marx se fez legatário, nada mais ocidental que a obra marxiana, nada mais ocidental que os seus decisivos desdobramentos teóricos e políticos..."[301]. Diante de tal redundância, como pensar a especificidade do "marxismo ocidental"? Essa especificidade deve ser buscada, óbvio, na solução da redundância, quando se opõe o marxismo ocidental do século vinte ao marxismo oriental, ou seja, mais genericamente o marxismo dos soviéticos e mais especificamente o marxismo-leninismo. Assim, se, por um lado, o marxismo do oriente resultou na revolução, o ocidental será marcado pelo seu caráter especulativo e teórico; mais especificamente pela chamada crítica cultural. Do "marxismo ocidental" fazem parte, como nos mostra Perry Anderson, pensadores tais como Korsch,

[299] NETTO, José Paulo. Lukács e o marxismo ocidental. In: **Lukács. Um Galileu no século XX**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1996. p. 7
[300] Cf. ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental. Nas trilhas do materialismo histórico**. Tradução Emir Sader. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
[301] Cf. NETTO, José Paulo. op. cit. p. 7.

Gramsci, Walter Benjamin, Max Horkheimer, Della Volpe, Herbert Marcuse, Althusser, Theodor Adorno, Lucien Goldmann, dentre outros.

Os pensadores que desenvolverão o pensamento de Lukács sobre o romance serão justamente os "marxistas ocidentais" integrantes da chamada Escola de Frankfut, particularmente Benjamin, Adorno e Lucien Goldmann. Além dos nomes acima citados, devemos destacar ainda o de Ferenc Fehér que, conforme nos mostra Leandro Konder, integra o conjunto de discípulos de Lukács que compõe a chamada "Escola de Budapeste"[302]. De acordo com Terry Eagleton,

> o principal discípulo de Lukács naquilo que se designou por escola ´neo-hegeliana` de crítica marxista é o crítico romeno Lucien Goldmann. A preocupação de Goldmann é examinar a estrutura de um texto literário para determinar o grau em que ele encarna a estrutura de pensamento (ou ´visão de mundo`) da classe ou grupo social a que o escritor pertence. Quanto mais o texto se aproxima de uma articulação coerente e completa da ´visão de mundo` da classe social, tanto maior é o seu valor como obra de arte. Para Goldmann as obras literárias não devem ser vistas em primeiro lugar como criação de pessoas individuais, mas sim daquilo a que ele chama as ´estruturas mentais trans-individuais de um grupo social – querendo significar com isto a estrutura de idéias, valores e aspirações de que esse grupo compartilha.[303]

Com esse tipo de abordagem da literatura descrita por Eagleton, Goldmann não deixa de ter como horizonte de sua investigação teórica sobre a literatura a capacidade que esta tem de operar um processo de "totalização" da sociedade, processo este que Lukács entende por "realismo".

Em sua obra **A sociologia do romance**[*304*], de 1964, Lucien Goldman procura resolver o problema dos críticos da cultura sobre a impossibilidade de se alcançar a realidade e sua estrutura por meio da crítica de obras literárias. Propõe a possibilidade de haver uma "homologia" entre a forma literária do romance e a estrutura das relações humanas, seus sistemas de valores, etc. A partir do conceito de "homologia", a crítica de origem marxista estaria absolvida da culpa de alheamento da realidade em nome de um olhar unicamente dirigido à arte ou à cultura, visto que a forma da arte passa a ser vista como a expressão da própria realidade. Assim, qualquer forma de intervenção na realidade

[302] Ibid., p. 15
[303] EAGLETON, Terry. op. cit. pp.47-48.
[304] GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

passaria pela capacidade de sua compreensão, o que, de fato, deveria ser mais bem feito pela crítica à arte, em especial, no caso, o romance. Com Goldman, não há mais distinção entre forma romanesca e realidade, entender uma é entender a outra.

De uma forma geral, será esta a orientação da crítica cultural, como já mencionamos anteriormente, dos chamados "marxistas ocidentais", principalmente os da conhecida Escola de Frankfurt. São os teóricos dessa escola os responsáveis por darem desenvolvimento aos questionamentos de Lukács sobre o papel do romance no mundo moderno. É principalmente a partir das perspectivas destes pensadores que o romance será apresentado à crise da modernidade. Assim, se pensar o romance implica pensar a modernidade, isto significa, de algum modo, que o romance também deverá ser enxergado já à beira de sua própria crise. Com tais teóricos, a narrativa sobre o romance será encaminhada ao fim da modernidade, ou ao que designamos anteriormente como sendo o momento da “terceira morte de deus”.

Anteriormente às teorizações de Bakhtin sobre o romance e à formulação da noção de "homologia" de Goldmann, o pensador que acreditamos colocar o problema do romance postulado por Lukács frente ao "fim da modernidade" sem, contudo, oferecer uma saída ou alguma pista de resolução ou de encaminhamento para a "totalidade verdadeira", seria Walter Benjamin. O grande ganho proporcionado pelo pensamento de Benjamin é o de tomar o problema da "narrativa" anteriormente ao do romance propriamente dito. Assim, se Lukács dera privilégio ao contraste de formas entre épica e romance, por um outro lado, deixara de dar relevância, talvez pela obviedade, ao aspecto comum entre as formas, o fato de ambas serem narrativas. Ao introduzir no debate um outro tipo de "narrativa", menos comprometida com as formas literárias e mais ligada às formas míticas e da tradição, Benjamin dá realce à investigação do papel da "narrativa" num plano mais abrangente, no qual a forma épica de narrativa ou mesmo a forma romanesca são apenas manifestações particulares, contingentes, de um modo de pensar e de conhecer o mundo, a narrativa. Aqui, acreditamos encontrar-se o caminho mais adequado para a abordagem do problema: o romance pensado em função da narrativa e não esta em função de uma definição do romance.

Em seu famoso ensaio intitulado "O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov"[305], datado de 1936, declaradamente tributário d`**A teoria do romance** de Georg Lukács, o qual é citado algumas vezes; Walter Benjamin explora o problema da narrativa percorrendo os vários momentos históricos também trabalhados por Lukács. Tal como este se coloca em relação à epopéia e ao mundo grego, Benjamin também parte de uma compreensão de um passado harmonioso e totalizante para chegar a um presente desencantado. Assim, Benjamin não apenas desenha o desaparecimento de uma narrativa tradicional desse mundo harmonioso, mas também profetiza o desaparecimento da forma moderna de narrativa, a narrativa burguesa, o romance. Benjamin verá o romance, enquanto uma forma particular de narrativa, sendo engolido por uma outra forma de narrativa, aquela da comunicação de massa.

Neste ensaio, Walter Benjamin começa por se ressentir da ausência de uma figura no mundo moderno, ou melhor, de seu desaparecimento. Trata-se da figura do "narrador". Benjamin atentará para esse desaparecimento para ressaltar a importância do autor russo Nikolai Leskov como um caso de exceção diante do referido desaparecimento. Apesar de ser anunciado como o objeto de seu ensaio, o conhecimento de Nikolai Leskov não se faz essencial para a estruturação do mesmo, digamos até que pode ser considerado como periférico. O que ganha relevância neste ensaio é a definição de "narrador" (e de sua narrativa) desenvolvida por Benjamin, bem como a contraposição deste conceito à narrativa do romance. Vale ressaltar que Benjamin denomina, em seu ensaio, simplesmente de "narrativa" aquela referida à figura do "narrador"; aqui a chamaremos de "narrativa primitiva" para diferenciá-la da narrativa da epopéia e da narrativa do romance.

Primeiramente, Walter Benjamin parte do princípio de que o estatuto do "narrador" fundamentar-se-ia na "faculdade de intercambiar experiências". A figura do "narrador" seria aquela responsável por instaurar a tradição na medida em que possibilitaria a passagem de experiências distantes tanto no tempo quanto no espaço. Segundo Benjamin as sociedades antigas produziriam duas famílias de narradores, aqueles que baseavam seu conhecimento na experiência acumulada ao longo do tempo e aquele que sustentava o seu

[305] BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebain. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp.197-221.

conhecimento no espaço, no conhecimento daquilo que se mostra distante daqueles que formam a sua comunidade de origem. Para exemplificar, Benjamin recorre a duas figuras arcaicas, o primeiro tipo se resumiria na figura do camponês sedentário, o segundo na do viajante, do marinheiro comerciante. A figura plena do "narrador", portanto, seria aquela que daria conta tanto do aspecto temporal quanto espacial. O "narrador" seria o responsável por indicar os rumos da história de seu povo, visto que seria a experiência temporal e espacial presentificada pela narrativa. Esta funcionaria como um aconselhamento baseado na "sabedoria" da figura do narrador.

Walter Benjamin aponta o surgimento do romance moderno como sendo o ponto decisivo que determinaria a "morte" do "narrador" ou da "narrativa primitiva", conforme denominamos aqui. Este seria distinto da narrativa primitiva, pois romperia com a tradição oral, visto que se trata de uma forma dependente do livro e, portanto, do ato da leitura. A tradição oral, marca do épico, é suplantada pela escrita e pela leitura. Tanto é que, como afirma Benjamin, a difusão do romance só se faz possível com a invenção da imprensa. Sua forma é criada a fim de um certo tipo de transmissão, uma transmissão que não instaura a tradição, a sabedoria, pois esta não pode ser retirada e devolvida a uma cultura coletiva e fechada. A narrativa romanesca deixa de servir a uma sabedoria fundamentada na experiência espacio-temporal e passa a fundamentar-se na segregação exigida e proporcionada pela escrita e pela leitura, assim, afirma Benjamin que a "origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los"[306]. É nesse sentido que Benjamin irá considerar que as qualidades do herói de **Dom Quixote**, primeiro grande livro do gênero romanesco, se mostram "refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria"[307].

Benjamin entende que o berço ideal para o florescimento do romance, forma que veio se moldando desde a antiguidade, como nos mostrou Bakhtin, foi o período histórico da "burguesia ascendente". No entanto, nota Benjamin que se o advento do capitalismo e a reorganização da sociedade proporcionada por ele originou o florescimento do romance,

[306] Ibid., 197- 221.
[307] Ibid., 197- 221.

por um outro lado o romance também se viu ameaçado com o desenvolvimento do mundo capitalista, principalmente quando, no chamado alto capitalismo, surge a imprensa (a jornalística) que instaura uma nova forma de comunicação que é a de "informação" (o gérmen do pós-modernismo). A informação é contrária ao espírito da narrativa, pois exige a verificação imediata, a comprovação imediata, distancia-se, portanto, da sabedoria da narrativa primitiva que se baseava na experiência longínqua do tempo e do espaço. Ao contrário da "informação", diz Benjamin, a narrativa não precisa ser comprovada, não precisa explicar tudo o que conta, pois deve deixar a história em aberto o suficiente para ser interpretada e servir de lição, para gerar sabedoria. A "informação" que é contada tem a sua validade na sua novidade, já a narrativa é perene, pois conserva sua força de sabedoria ao longo do tempo. Walter Benjamin associa a autoridade do narrador e de sua "sabedoria" ao fato de ser um ser no limiar da morte. Na origem da narrativa está a autoridade de quem vai morrer, o respeito ao "narrador" está no respeito à sua memória, está na intenção de preservá-la, apesar de sua morte.

Segundo Walter Benjamin, a problemática da diferenciação entre narrativa primitiva, romance e épica passaria justamente pela questão da memória. A esta Benjamin dá um sentido particular quando a entende como sendo própria da "narrativa primitiva", pois seria aquela memória cultural constituída por fatos difusos responsáveis pelo estabelecimento de uma tradição. A memória, neste caso, seria distinta da "rememoração", característica do romance, pois esta é particular, consagrada a um herói ou a uma ação delimitada. A "reminiscência", por um outro lado, seria a base tanto da "memória" quanto da "rememoração". A "reminiscência" seria característica da épica e, portanto, a forma originária, aglutinadora, tanto da narrativa primitiva quanto do romance.

Na parte final de seu ensaio, Walter Benjamin recorre a Lukács para finalizar o seu exercício de diferenciação entre o romance e a "narrativa primitiva". Lembra Benjamin que Lukács entendera o romance como sendo a única forma que inclui o tempo entre os seus princípios constitutivos. A "reminiscência", no romance, seria a responsável pela possibilidade de configuração de uma unidade, uma unidade conferida pelo romance ao tempo que é representado. Tal unidade seria responsável pela garantia do "sentido da vida". Assim, se o romance, enquanto totalidade, garante um sentido à vida, a "narrativa

primitiva" garante uma "moral da história". O romance, no entanto, ao oferecer um fim ao seu leitor, oferece uma totalidade que pode gerar um "sentido da vida", pois o fim do romance oferece também ao leitor a experiência da morte num sentido figurado. O grande ganho do romance, segundo Walter Benjamin, residiria no fato de o romance não ser significativo apenas por

> descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio [de leitores] destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.[308]

O romance constitui-se enquanto metáfora da morte, pois propõe um fim à sua narrativa, um fim que presentifica o passado ali representado pela história e confere um *telos* unificador a esta, garantia da unidade e, portanto, uma totalidade à narrativa, totalidade esta que é projetada à vida, conferindo sentido a ela. Apesar de o romance impor um fim à narrativa, a sua forma não pode ser considerada fechada, pois conforme deduzimos da conclusão de Lukács, a constituição do romance é genuinamente maleável, trata-se de um gênero que não possui uma forma fixa e, por isso, pode ser entendido como um gênero inacabado.

De certo modo, Walter Benjamin reinscreve o problema do romance formulado por Lukács em **A teoria do romance** no horizonte de um mundo desencantado, para o qual não apresenta saída muito clara. A "narrativa" se vê, agora, diante de um "mundo abandonado por deus", em que o romance não pode mais se apresentar enquanto saída; na verdade, mostra-se engolido por esse mundo. Em certo sentido, poderíamos dizer que Benjamin procura repensar a "narrativa" a partir das três mortes de deus aqui já referidas, sendo que diante da última não apresenta uma saída para o romance. Jeanne-Marie Gagnebin assinala que há muitos pontos comuns entre os textos de Lukács e de Benjamin. Este último, tal como o primeiro,

> também parte de um modelo historiográfico no qual um passado mais harmonioso e mais comunitário serve de paradigma perdido para um presente desencantado. Em Benjamin, esse passado não é a Grécia arcaica, mas uma época de produção artesanal pré-industrial e pré-capitalista.[309]

[308] Ibid., p. 214
[309] GAGNEBIN, Jeanne-Marie. op. cit. pp. 92-93.

Essa diferença, alerta Gagnebin, não é essencial, mas sim o fato de o diagnóstico de Benjamin não seguir o "desenvolvimento dialético proposto por Lukács"[310]. Assim, continua,

> em vez de apontar para a formação de uma nova totalidade épica a vir, Benjamin insiste no processo inelutável do fim da narração tradicional: não só a totalidade harmoniosa do *epos*, mas também a totalidade harmoniosa do romance são ameaçadas, sem possibilidade de retorno, pela dispersão da informação jornalística, e mais profundamente ainda pelo desaparecimento da experiência coletiva tradicional, da *Erfahrung*, este conceito-chave de todo o idealismo alemão e também da filosofia de Benjamin. Sem dúvida, as descrições deste processo são, em Benjamin e especialmente no ensaio sobre *O Narrador*, tingidas de uma certa nostalgia. Mas, ao mesmo tempo, essas descrições lúcidas apontam para o fim da narração tradicional, do *Erzähler*, sem postular o seu necessário renascimento numa nova totalização mais elaborada e mais acabada. Poderíamos afirmar que Benjamin, neste contexto, é menos idealista que o jovem Lukács e também que o Lukács maduro, pois se restringe a uma análise das mudanças históricas da transmissão cultural, deixando em aberto o rumo dessas mudanças: catastrófico, revolucionário, repetitivo ou inédito. [311]

Apesar de Benjamin deixar em aberto o rumo das mudanças históricas da transmissão cultural, em especial no que se refere ao lugar da narrativa e do romance, tal como conclui Gagnebin; é possível considerar que dá indícios desse rumo antes mesmo do ensaio sobre o narrador. Já em 1930, em texto intitulado "A crise do romance – sobre Alexandersplatz, de Döblin"[312], Benjamin apresenta tais indícios ao demarcar o processo de "interiorização" (entenda-se o psicologismo e subjetivismo) da narrativa do início do século XX como sendo um sinal da crise do romance. Desse modo, para Benjamin, se a narrativa tradicional (uma experiência oral e coletiva) foi engolida pela narrativa do romance (escrita e individualizada), agora, a narrativa do romance estaria ameaçada pelo seu próprio excesso: o processo de interiorização.[313]

---

[310] Ibid., pp. 92-93.
[311] Ibid., pp. 92-93.
[312] BENJAMIN, Walter. A crise do romance – sobre Alexandersplatz, de Döblin. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo, Brasiliense, 1994.
[313] Se o processo de interiorização da narrativa do romance já era visto por Lukács como problemático, em Benjamin parece se tornar ameaçador à própria natureza do romance. Contudo, esse processo de interiorização foi visto por outros pensadores como o ponto de chegada do gênero, como a maturidade de seu caráter moderno. Este ponto de vista positivo é, por exemplo, o de Thomas Mann quando considera o seguinte: "Seria temerário afirmar que a passagem ao romance em prosa significa, sem mais, uma elevação, um aperfeiçoamento da vida da narrativa. No início, o romance era realmente uma degeneração arbitrariamente aventureira da epopéia em verso. Mas trouxe consigo possibilidades, cuja realização no seu longo caminho de desenvolvimento desde os monstros fabulosos dos gregos e dos hindus até à **Education**

Se Benjamin não delineia de uma maneira muito clara as causas de uma possível crise do romance, Theodor W. Adorno, por sua vez, elaborará de uma maneira mais clara essa crise explorando justamente o mesmo processo de interiorização da narrativa do romance seu contemporâneo. Nesse sentido, Adorno verá no momento paroxístico do desenvolvimento do romance, em que a subjetivação do processo narrativo chega ao seu ponto máximo, justamente o risco de sua extinção, visto que seria o momento em que o romance começa a negar a narração. Com Adorno, podemos entender, então, que o romance vê-se diante do "fim da modernidade" justamente quando se abre o horizonte da possibilidade de seu próprio fim.

Esta apresentação do romance ao "fim da modernidade", conforme entendemos, Theodor W. Adorno faz em seu ensaio intitulado "Posição do narrador no romance contemporâneo"[314], datado de 1958, em que propõe uma abordagem da "forma" do romance atual, ou seja, do romance surgido até a primeira metade do século XX. Para tanto, elege uma característica formal apenas como referência para a análise do romance, o aspecto do "narrador", ou melhor, a posição deste no romance que chama de contemporâneo.

Adorno parte, em concordância com o que vimos em Lukács, Ortega y Gasset, Bakhtin e Benjamin, do ponto que é considerado como sendo o epicentro do fenômeno romance: a Idade Moderna. Adorno considera o romance como sendo a "forma literária específica da era burguesa", que tem em **Dom Quixote** o seu marco inicial e que se caracteriza desde esse início pelo interesse pela representação do mundo objetivo, mesmo quando, adverte Adorno, devido ao assunto, eram considerados fantásticos. Adorno considera, então, que a grande marca do romance foi a sua fé no mundo objetivo, ou melhor, o seu interesse em sugerir, por meio da ficção, a "sugestão do real", a sugestão do

---

Sentimentale e às **Afinidades eletivas**, nos autorizam a considerar a epopéia apenas uma pré-forma arcaica de romance. (.) Contudo, o princípio que levou o romance a seguir este caminho humanamente significativo foi a *interiorização*. (...) O princípio da interiorização deve ter seu papel naquele segredo de que escutamos sem fôlego o insignificante e com isso esquecemos completamente o gosto da emocionante e robusta aventura. Quando o romance em prosa se separou da epopéia, a narração tomou um caminho para a interiorização e o aperfeiçoamento, um caminho longo, em cujo começo esta tendência ainda não era previsível." Cf. MANN, Thomas. A arte do romance. In: **Ensaios.** Tradução Natan Robert Zins. São Paulo: Perspectiva, 1988.

[314] ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I.** Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. pp. 55-63.

mundo objetivo: a crença de que o romance poderia levar o leitor a perceber a realidade sem se aperceber do próprio meio pelo qual estaria entrando em contato com tal realidade. O romance seria, assim, o fundamento do realismo.

Tal crença realista que, segundo Adorno, teria atingido o seu ponto paroxístico no século XIX, também teria começado a ser questionada ainda no próprio final do século XIX, quando a categoria do narrador passou a ser subjetivada, de modo a solapar o preceito da objetividade e a crença no realismo. Adorno atenta para o fato de que o romance do século XX, pelo menos o da primeira metade, se viu destituído de sua função primordial, herdada da épica (como vimos), que era a do relato. Assim, diz Adorno, da mesma maneira que a pintura perdeu a sua função realística para a fotografia, o romance também perdeu a sua para os meios da indústria cultural, que sedimentam a sociedade de informação, sobretudo para a reportagem jornalística e para o cinema. Órfão da função realista, Adorno considera, portanto, que o romance precisou "se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato"[315]. Assim, Adorno entende que o romance se viu diante de uma situação paradoxal, pois a emancipação do romance em relação ao mundo objetivo se viu limitada pela linguagem, ou seja, o romance só poderia dar conta daquilo que é possível ser abarcado pelo relato. É diante dessa posição paradoxal que Adorno entende a busca operada por James Joyce por contrariar o realismo do romance por meio de uma recusa ao que chama de "linguagem discursiva".

Nesta esteira, entende Adorno que, como o romance não poderia prescindir do relato para contrariar o princípio da crença no real, logo a categoria romanesca contrariada foi a do narrador, o narrador enquanto voz organizadora e totalizadora da narrativa. Desse modo, segundo Adorno, o que foi contestado pela narrativa do romance contemporâneo foi justamente o "processo de individuação" do mundo mimetizado pela ação organizadora da narrativa, ação entendida como sendo a do narrador, ou como constitutiva do próprio narrador se entendermos este mais enquanto ação organizadora e configuradora de uma totalidade narrativa.

À medida que Adorno procede à demonstração da mudança por que passa o romance contemporâneo, também busca interpretar tal mudança. Nesse sentido, considera

[315] Ibid., p. 56.

que essa recusa ao realismo objetivo operada pelo romance por meio da contestação da figura do narrador, na verdade, representaria uma nova forma de realismo, um realismo menos ingênuo que, recusando a reprodução de uma realidade objetal aparentemente organizadora, proporia uma visão mais essencial da realidade, ou seja, uma visão daquilo que não é aparente. Assim, Adorno entende que essa nova forma do romance denunciaria uma alienação coletiva e individual, o que seria uma auto-alienação, característica da sociedade contemporânea. Por isso, entende que o "momento antirealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos"[316]. Adorno continua sua argumentação considerando que as "modificações históricas das formas do romance acabam se convertendo em "suscetibilidade idiossincrática dos autores", ou seja, passam a ser entendidas também como resultantes de um processo de alienação a-histórico, convertendo-se apenas numa questão de estilo. O que é preciso, portanto, é entender a suscetibilidade idiossincrática de um autor como sintoma, ou resultado, de uma "modificação histórica da forma".

Nesse sentido, Adorno considera Marcel Proust como sendo um divisor de águas na história das transformações da forma romanesca, pois em "matéria de suscetibilidade contra a forma do relato" ninguém o superou em sua época. Adorno vê em Proust o grande propulsor do movimento de dissolução subjetivista do romance.

Segundo Adorno, Proust conseguiu se desvencilhar do poder do narrador totalizante e unificador ao deslocar o "como se" do relato para uma outra ordem que é a da memória, uma ordem superior ao poder do "narrador", assim, a narrativa ganha autonomia ao ser deslocada para o espaço interior, subjetivo, da memória. Assim nasce a forma narrativa em que o poder totalizador do narrador não pode mais agir, nasce a "forma narrativa" do monólogo interior.

Desse modo, Adorno continua sua argumentação salientando o fato de a narrativa realista, aquela do romance que chama de "tradicional", que teria em Flaubert o seu principal representante, ser caracterizada pela técnica da ilusão, aquela pela qual o "narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se tivesse

[316] Ibid., p. 58.

presente em carne e osso"[317]. Assim, a "subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão". Por conseguinte, se Flaubert buscava alimentar a força do seu narrador pela tentativa de torná-lo imperceptível de modo a potencializar a ilusão da realidade, da objetividade; por um outro lado, lembra Adorno, o romance contemporâneo busca fugir a essa ilusão mostrando-se consciente da ameaça de tal ilusão. Como exemplo, Adorno apresenta Thomas Mann, André Gide e Robert Musil, os quais apresentam em sua forma romance a reflexão sobre a possibilidade da ilusão, assim, diz Adorno, "o autor, com o gesto irônico que revoga seu próprio discurso exime-se da pretensão de criar algo real, uma pretensão da qual nenhuma de suas palavras pode, entretanto, escapar." [318]

Adorno encaminha seu ensaio para o final argumentando que esta reflexão sobre a ilusão da narrativa apresentada pelo comentário à narrativa nos autores que cita como exemplo, comentário este que aparece entrelaçado ao monólogo interior construído por Proust, interfere na questão da "distância estética". Considera que no romance realista, aquele que chama de tradicional, a distância era fixa, distância esta que passa a ser móvel com Proust e mínima em Kafka. Segundo Adorno, a forma narrativa de Kafka promove o maior encurtamento da distância estética já proposta na história da forma romance, pois ela seria responsável por destruir "no leitor a tranqüilidade contemplativa diante da coisa lida."[319]

Dessa forma, continua Adorno, com a abolição da "distância estética" cai de vez a cortina da ilusão, pois cai a diferença entre real e fictício, como diz Adorno, a imago. Isto ocorreria tanto com a memória involuntária de Proust como com as parábolas de Kafka e com os criptogramas épicos de Joyce. Para Adorno,

> o sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugo da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa.[320]

[317] Ibid., p. 60
[318] Ibid., p. 61
[319] Ibid., p. 61
[320] Ibid., p. 62.

Adorno interpreta esse movimento do romance contemporâneo como sendo paradoxal, visto que, liberado da ilusão da objetividade pela subjetividade, o romance se viu conduzido por essa subjetividade a uma linguagem que nega a própria subjetividade, pois se mostra determinada pela objetividade, ou seja, a subjetividade converte-se em seu contrário. A este tipo de forma romanesca Adorno dá o nome de "epopéia negativa", pois conduziria a subjetividade a um determinante objetivo, já que seria testemunha "de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo". É como se o romance, ao buscar se desvencilhar da ilusão do realismo prescindindo do "narrador" totalizante e ilusoriamente objetivo que narra a história, passasse a circunscrever a uma subjetividade que assumiria a ilusão como destino inelutável e o caráter relativo da realidade narrativa como um princípio, de tal modo que a narrativa passasse a escapar dos limites dessa subjetividade de maneira que deixasse de se circunscrever a uma subjetividade para, ao contrário, a subjetividade estar circunscrita aos limites da narrativa. Seria nesse sentido, portanto, a idéia de que o indivíduo estaria sendo liquidado por si mesmo, pois este estaria deixando de atuar no mundo como uma parte individualizada, distinta, deste mundo, mas sim estaria funcionando dentro dele como uma parte indistinta de um todo já pleno de sentido, do qual não consegue escapar. Esta situação seria próxima a uma situação pré-individual, portanto.

Adorno conclui seu ensaio considerando, então, que o "encolhimento da distância estética" entre o leitor e o romance (narrativa) ocasionado pela quebra progressiva da garantia da crença na ilusão de realidade criada pela narrativa, conduziu a um cancelamento da diferenciação entre o real e a "imago" (ou sua representação), o que permitiu a "conseqüente capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa". Adorno deixa em aberto, no entanto, a questão a respeito do fato de o romance contemporâneo compartilhar da ambigüidade daqueles que não se decidem se a tendência histórica em que se inserem é uma "recaída na barbárie" ou, ao contrário, o caminho para a realização da humanidade.

Quando aponta para a recusa ao “realismo”, para a dissolução subjetiva e para o fato de a narrativa do romance contemporâneo apresentar o momento em que o “indivíduo liquida a si mesmo”, Adorno parece dar continuidade à narrativa sobre o romance apresentando-o aos problemas que caracterizariam o “fim da modernidade”, tal como o

enfraquecimento da noção de “sujeito forte” do conhecimento. Assim, se o romance é a expressão do mundo moderno, ou da modernidade, e os princípios deste mundo vêem-se abalados, logo, o próprio romance deve ser visto agora sob a mesma condição.

Várias narrativas posteriores sobre o romance retomarão estas questões formuladas por Adorno. Um exemplo de retomada é o ensaio de Anatol Rosenfeld intitulado "Reflexões sobre o romance moderno"[321]. Na verdade, este ensaio de Rosenfeld parece constituir-se enquanto leitura do próprio Adorno, pois recupera vários pontos de sua argumentação, não sabemos se a relação entre os autores pode ser considerada direta ou não, o que é fato é que há uma correspondência entre os raciocínios de ambos, o que é positivo no sentido de tentarmos esclarecer alguns pontos que, por ventura, podem ter permanecidos obscuros em Adorno.

Neste trabalho, Rosenfeld adverte sobre o fato de não pretender apresentar uma sistemática histórica ao abordar o romance moderno, parte, no entanto, daquilo que considera ser a sua hipótese básica, a de que em cada fase histórica é possível depreender um espírito de época, ou "Zeitgeist". Aqui, portanto, Rosenfeld não está longe de Hegel, nem de Lukács, nem de Ortega y Gasset, nem de Bakhtin, nem de Goldmann, nem de Adorno. Todos estes autores, de uma forma ou de outra, também encararam o romance como sendo expressivo do que chamaram de uma “visão de mundo” ou de um “espírito de época” e, via de regra, identificaram esse “mundo” ou “espírito” a uma idéia de “modernidade”. Quando Rosenfeld afirma que irá pensar o romance a partir da compreensão de um “Zeitgeist”, está tomando o romance como uma categoria narrativa também.

O espírito da época à qual se refere Rosenfeld neste ensaio corresponde àquele trabalhado por Adorno, que se estende desde o final do século XIX até o início do XX. Partindo da hipótese de que há um "Zeitgeist" caracterizador de uma época histórica, Rosenfeld postula a sua segunda hipótese, a de que há um fenômeno da "desrealização" no campo das artes. Tal como procedeu Adorno em sua análise do romance, pensando-o em paralelo às outras artes, tal como a pintura, a fotografia e o cinema, para propor a fuga do

[321] ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto I.** São Paulo, Perspectiva, 1996.

real, Rosenfeld, para pensar esta mesma fuga do real, a que chama de fenômeno da "desrealização", também parte da análise de outras artes, em especial, da pintura.

Rosenfeld argumenta que a arte contemporânea propõe a "desrealização" à medida que deixa de ser mimética, o que significaria uma negação do realismo, enquanto tendência pela reprodução, "de forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos". Segundo Rosenfeld, o fenômeno da "desrealização" na pintura teria como princípio a abolição da noção de "perspectiva", esta que seria responsável por criar a "ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual". A "perspectiva", que seria a responsável por projetar o mundo a partir de uma consciência individual, constitui-se como uma consciência relativa, porque individual, mas apresentada como se fosse absoluta na arte. Dessa forma, segundo Rosenfeld, a arte de princípio realista seria fundamentada por essa perspectiva individual de mundo, a qual seria responsável por criar a ilusão da realidade. Este princípio da arte realista teria sua base, portanto, no processo de emancipação do sujeito originado na época do renascimento. Assim, argumenta Rosenfeld que a hipótese da "desrealização" seria "a expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a visão do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento"[322].

A terceira hipótese que declara Rosenfeld embasar a sua análise do romance moderno diz respeito ao fato de o fenômeno da "desrealização" existente na pintura também se fazer presente no romance[323]. Em analogia à pintura, em que a "desrealização" se deu pela abolição da perspectiva e, conseqüentemente, pela eliminação da ilusão do espaço; no romance a "desrealização" ocorreria pela eliminação da ilusão da noção de

---

[322] Ibid., 79.

[323] Aqui Rosenfeld parece resumir num único termo as características principais do que entende genericamente por romance modernista, ou moderno, tal como a definição apresentada por Malcolm Bradbury e James MacFarlane na clássica obra **Modernismo: guia geral 1890-1930**. Bradbury considera que o romance modernista "levanta principalmente questões sobre a representação da realidade e de estruturas seqüenciais lógicas". Segundo Bradbury, o "romance modernista mostrou, provavelmente, quatro grandes preocupações: com as complexidades de sua própria forma, com a representação de estados íntimos de consciência, com um sentimento de desordem niilista por trás da superfície ordenada da vida e da realidade, e com a libertação da arte narrativa diante da determinação de um oneroso enredo. Em todas essas áreas, o que está sendo questionado é a narrativa linear, a ordem lógica e progressiva, a construção de uma superfície estável do real...". Cf. BRADBURY, Malcolm & McFARLANE, James. (Orgs.) O romance modernista. In: **Modernismo: guia geral 1890-1930**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p. 321

tempo cronológico. Assim, considera Rosenfeld que "o romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro"[324]. A arte moderna, segundo Rosenfeld, e o romance em particular quebram o compromisso com o mundo "empírico das aparências", ou seja, com o tempo e o espaço postulados como referenciais absolutos pela ilusão realista. Salienta, ainda, Rosenfeld que o relativismo temporal e espacial nas artes não aparece tão somente enquanto núcleo temático das obras, mas sim se faz presente pela "assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra-de-arte", ou seja, pode ser depreendida de sua forma. É nesse sentido que o processo de atualização do tempo cronológico (presente, passado e futuro) na superfície narrativa

> não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com a sua carga de emoções, estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo de consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções "reais". Dessa forma, entende Rosenfeld que "a narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distinção temporal. [325]

Chega aqui, Rosenfeld, a um ponto da discussão sobre o romance moderno que se mostrou central no ensaio de Theodor Adorno, a questão da dissolução do "narrador", daquela consciência organizadora e totalizadora da narrativa. Com a radicalização extrema do monólogo interior considera Rosenfeld, a exemplo de Adorno, que ocorre o desaparecimento, ou omissão, do intermediário da narrativa, ou seja, o narrador, aquele "que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome ´ele´ e da voz do pretérito"[326]. Por esse motivo, Rosenfeld considera que

> a consciência da personagem passa a manifestar-se na atualidade imediata, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimiria à seqüência dos acontecimentos. Com isso esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei da

[324]ROSENFELD, Anatol. op. cit. p. 80
[325] Ibid., p. 83
[326] Ibid., pp. 83-84.

> causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim.[327]

Nesse sentido, se a perda da perspectiva na pintura causa a dissolução da noção de espaço, no romance essa perda de perspectiva é ocasionada pela dissolução do narrador, a qual acarreta uma transformação nas noções de tempo e espaço narrativos, transformação esta que afetaria a categoria da causalidade narrativa e, juntamente a esta, a categoria da unidade e totalidade narrativas. Nesse processo de desmascaramento do realismo, Rosenfeld entende que o romance, tal como Adorno percebeu, também opera a dissolução da noção de sujeito, o qual passaria a ser representado de forma decomposta e fragmentária. Cessa, portanto, a representação do ser humano enquanto indivíduo, o homem passa a ser visto como mero suporte da palavra, da língua-coisa, que já não representa, que não é figurativa, como é o caso de Beckett, citado por Rosenfeld. É nesse sentido, portanto, que Rosenfeld entende que no romance moderno o conceito de indivíduo é revelado como ilusão, ou então como mera convenção.

Rosenfeld percebe o mesmo movimento paradoxal ora anotado por Adorno, no sentido de que a dissolução da perspectiva tenha se originado de um tentativa primeira de diminuição da distância desta no que se refere ao indivíduo e ao mundo. Com essa diminuição da distância, "a perspectiva, de início recurso artístico para dominar o mundo terreno, torna-se agora símbolo do abismo entre o homem e o mundo, símbolo da cisão", ou seja, da "fragmentação da unidade paradisíaca original".

Diante dessa situação a que chega o romance moderno, Rosenfeld vê, da mesma forma que Adorno sugere, um retorno ao estágio de pré-individuação, uma volta ao plano mitológico. Assim, considera Rosenfeld que isso

> resultou no desejo de fugir para um mundo ou uma época em que o homem, fundido com a vida universal, ainda não conquistara os contornos definitivos do eu, em que não se dera ainda o pecado original da “individuação” e da projeção perspectiva. Esse culto do arcaico, esta glorificação do início e do elementar são típicos justamente das vanguardas mais requintadas. O intelectual, o "esquizóide" neurótico, dissociado entre os valores em transição, enquanto revela essa fragmentação nas suas personagens desfeitas e amorfas, exprime nesta mesma decomposição do indivíduo a sua esperança de, chegado à substância anônima do ente humano, poder vislumbrar a integração no mundo elementar do mito. [328]

[327] Ibid., p. 84.
[328] Ibid., p. 88

A partir da constatação da auto-dissolução do indivíduo, Rosenfeld lança várias hipóteses de entendimento dos caminhos tomados pelo romance contemporâneo diante dessa dissolução. A hipótese acima referida, de volta ao mito, não seria apenas uma volta ingênua, mas a manifestação de um movimento do humano de saída do plano particular e individualizado de compreensão do mundo, para a busca de um entendimento e representação universalizante, essencial do homem, representação esta que escaparia, portanto, do plano temporal cronológico, segmentado. Rosenfeld chama a este fenômeno, notadamente inspirado em Nietzsche, de um "eterno retorno". Este excesso de profundidade subjetiva, que conduz, paradoxalmente, a representação a uma anulação do indivíduo e a um alçar vôo sobre o universal, Rosenfeld nota em obras como as de Joyce, de Faulkner e de Nathalie Sarraute.

Por outro lado, Rosenfeld atenta para uma outra tendência do romance, aquela em que a dissolução do indivíduo se dá por meio de uma anulação da profundidade subjetiva. Rosenfeld vê em Camus, Kafka e Beckett os representantes desta tendência. Em *L´etranger* de Camus, diz Rosenfeld, o eu que narra "nada tem a narrar sobre a sua vida íntima porque não a tem ou não a conhece - é um falso eu", já as personagens de Kafka, a exemplo dos de Beckett, vivem num tempo paralisado de espera e, desse modo, representam a impossibilidade de reencontrar a unidade perdida, inserem-se, portanto, no "mito da impossibilidade do retorno ao mundo mítico"[329]. Rosenfeld conclui, então, que independentemente da solução a que o romance possa apontar para o problema em que se encontra inserido, o fato é que deste problema não pode escapar, o da dissolução do indivíduo, o da perda da unidade, ou da ilusão desta unidade proporcionada antes pelo romance realista, sendo assim, considera Rosenfeld que se exprime no romance moderno " a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno", visto que a "fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu"[330].

[329] Ibid., p. 96
[330] Ibid., p. 97

2.5. O romance diante de sua morte: fim da modernidade, fim do romance?

Perfazendo nosso percurso de leitura, vemos que o que permeia as teorizações sobre o romance desde Lukács é sempre uma percepção sobre uma unidade totalizadora perdida; motivo de nostalgia e de expectativa sobre a resolução formal que o romance possa vir a oferecer a essa perda. Vimos, a partir de Jameson, como Lukács procurará resolver o problema do romance, ao longo da sua obra, ocupando-se da forma realista e circunscrevendo-a ao plano de análise de seu marxismo.

Em Bakhtin, vimos que a nostalgia de tal unidade perdida se faz menos evidente; apesar de tal perda não deixar de ser avaliada no plano formal da obra romanesca. O resultado da teorização de Bakhtin é uma reafirmação do caráter auto-consciente do gênero romanesco, a ironia caracterizada já anteriormente por Lukács. Em vez de uma certa nostalgia, em Bakhtin vemos o romance como uma forma predominante, como uma forma em aberto, mas extremamente forte, capaz de abarcar toda a literatura e, também, a forma de compreensão da realidade. É nesse sentido que cria Bakhtin o conceito de "romancização". Em contrapartida, vemos, a partir de outros teóricos, que o predomínio do romance tem sua força no impulso para abarcar a realidade e será esse impulso que o levará, paradoxalmente, à desrealização.

Se a leitura de Bakhtin pode ofuscar a nostalgia de Lukács, esta, no entanto, será remodelada por Walter Benjamin em seu ensaio sobre o narrador. Neste texto, Benjamin não apenas se queixa nostalgicamente sobre o desaparecimento da narrativa tradicional, mas não enxerga no romance uma possibilidade de restituição do poder unificador e totalizante da narrativa tradicional. Ao contrário, acena para um futuro negro para a nova forma de narrativa burguesa. Entende o romance como fadado a ser engolido pelo processo que o engendrou, o processo de reprodutibilidade técnica da arte que caracterizaria a sociedade de informação da qual a forma romance seria, ao mesmo tempo, seu fruto e sua vítima.

Se Walter Benjamin ressente-se do desaparecimento do narrador tradicional e não pinta um futuro muito esperançoso para a forma romanesca, Theodor Adorno, por sua vez, transportará, de certo modo, a percepção do desaparecimento da figura do narrador, indicada por Benjamin em outra esfera, para a própria configuração da forma romanesca. O

fenômeno da dissolução da figura do narrador do romance estaria ligado, segundo Adorno, à crise do realismo. O realismo seria a ilusão proporcionada pela narrativa do mundo burguês de recriação da totalidade perdida. De acordo com a visão adorniana, portanto, o romance contemporâneo, por meio da dissolução da noção de narrador, seria responsável por reintroduzir a nostalgia pela unidade, pela totalidade perdida. A "epopéia negativa", conforme Adorno entende o "romance moderno", seria incapaz de representar-se enquanto totalidade, pois teria sido capitulada já por uma "realidade demasiado poderosa"; a realidade anunciada por Benjamin, aquela da sociedade de "informação". Adorno, portanto, por um momento de inflexão crítica, procura substituir a nostalgia de uma totalidade perdida pela prevenção a uma totalidade mais perigosa que domina sorrateiramente: a totalidade da sociedade capitalista de informação.

Anatol Rosenfeld tornará mais palpável o problema contemporâneo apresentando mais exemplos e casos particulares do fenômeno de desaparecimento da ilusão realista do romance de que falara Adorno. Chama esse fenômeno de "desrealização" e chega à conclusão de que a dissolução da categoria de "narrador" do romance, característica básica do fenômeno da "desrealização", seria o reflexo da própria dissolução do sujeito forte, do indivíduo do mundo moderno iniciado no "renascimento".

A partir de um Adorno iluminado por Ronsenfeld, vemos o romance inserido no âmbito do "fim da modernidade", ou seja, em face do que designamos como sendo a terceira "morte de deus". Em outros termos, o romance moderno de que falam Adorno e Rosenfeld é aquele em que, paradoxalmente, as soluções modernas para a recuperação da totalidade e unidade perdidas já não se fazem mais presentes ou efetivas pela forma narrativa. O romance do século vinte, ou modernista, para utilizarmos um termo mais corrente para diferenciá-lo do momento realista, seria, portanto, aquele em que os princípios da modernidade mostram-se abalados. Nele, conforme mostra Rosenfeld, o ser humano é representado de forma decomposta e fragmentária. No romance modernista, portanto, cessa toda a possibilidade de recuperação de configuração, pela narrativa, de uma noção de totalidade. Conforme diz Rosenfeld, no romance moderno (lê-se do século vinte) ocorreu a "fragmentação da unidade paradisíaca original" e a "fé renascentista na posição privilegiada do sujeito desapareceu". Diante dessa posição de anulação de uma

subjetividade configurante e totalizante e da noção de indivíduo no romance, Rosenfeld aposta num retorno ao mundo mítico, mesmo quando este aparenta estar sendo negado, como em Kafka ou em Beckett, por exemplo. O paroxismo do "fim da modernidade" no romance seria, pois, aquilo que Rosenfeld entende como sendo o mito da "impossibilidade de retorno ao mundo mítico".

Em certo sentido, podemos considerar que o "romance", desde quando chegou a figurar como objeto da estética de Hegel não encontrou nela uma resposta à sua condição. Lukács procurará recuperar o caminho aberto por Hegel no tocante às especulações sobre o lugar da forma romanesca no plano da "fenomenologia do espírito absoluto", conforme mesmo confirma Lukács. No entanto, o "romance" configurar-se-á como uma forma expressiva de uma impossibilidade de reconciliação com o "absoluto". O romance, na verdade, já é fruto de um mundo em que a estética já não pode mais ser fundamentada pela metafísica. Órfão de um mundo pós-metafísico, o romance será recuperado, durante o século vinte, pela sua possibilidade de representação, pela sua narrativa totalizante, de uma suposta realidade material; perspectiva esta de todas as teorias herdeiras do marxismo. Esta mesma perspectiva, como vimos nos autores estudados anteriormente, tomará consciência da precariedade de se considerar o romance a partir do seu caráter realista e passará a enxergar no próprio romance os sinais de contestação da própria noção de realidade. Destituída a possibilidade de uma fundamentação metafísica *a priori* ou de uma legitimação pela realidade, seja no sentido de revelá-la e, inclusive, de promover a consciência para a modificação da realidade, o romance passa a ser visto, no século vinte, em face já de sua morte. Se o romance nasce como forma de preenchimento de uma totalidade perdida, em um "mundo abandonado por deus", por meio de sua configuração narrativa, e se, agora, no século vinte, ele se recusa a essa tarefa por meio da dissolução da figura do "narrador" e pela fragmentação da narrativa que nos mostraram Adorno e Rosenfeld, não estaria, portanto, o romance caminhando para a sua morte? Esta é uma questão típica do "fim da modernidade", que não se aplica apenas ao romance, mas à arte em geral e ao plano dos debates filosóficos.

Mesmo anteriormente a Adorno formular o seu paradoxo que geraria, inevitavelmente, a pergunta sobre a morte do romance; os teóricos franceses do chamado

nouveau roman já haviam se colocado diante desta mesma pergunta; principalmente Alain Robbe-Grillet. Em geral, as ponderações dos teóricos do *novo romance* sobre a condição do romance no século vinte são mais interessantes do que propriamente as proposições para a realização de um *novo romance* ou mesmo as próprias realizações. Em seu texto de 1956, intitulado "Um caminho para o romance do futuro", Robbe-Grillet coloca-se diante da pergunta sobre a morte do romance e enumera algumas modificações pelas quais teria passado e que deveriam ser levadas em conta para a criação de um "novo romance". Robbe-Grillet critica um certo movimento retrógrado da crítica em se apegar a paradigmas passados num tempo que já não os comporta mais:

> diante da atual arte do romance a lassidão é tão grande – registrada e comentada pelo conjunto da crítica – que é difícil imaginar que essa arte possa sobreviver por muito tempo ainda sem alguma mudança radical. A solução que surge à mente de muitos é simples: essa mudança é impossível, a arte do romance está morrendo. Isso não é verdade. A história dirá, nalgumas dezenas de anos, se os diversos sobressaltos agora registrados são indícios da agonia ou da renovação. (.) De qualquer modo, não nos devemos iludir a respeito das dificuldades apresentadas por uma transformação desse gênero. Elas são consideráveis.[331]

Robbe-Grillet chama a atenção para o fato de as obras mais modernas representativas do romance (cita Kafka e Faulkner) apontarem para uma quebra do paradigma do realismo que pretendia dotar o mundo de sentido. Segundo Robbe-Grillet, o "novo romance" deveria objetivar um mundo em que os "velhos mitos da profundidade" já foram derrubados. Antes dessa derrubada, continua Robbe-Grillet, acreditou-se dominar o mundo

> ao lhe atribuir um sentido, e toda a arte do romance, em particular, parecia destinada a essa tarefa. Mas isso era uma simplificação ilusória; e longe de se achar mais claro, mais próximo, o mundo com isso apenas perdeu, pouco a pouco, toda vida. (...) Sabemos que toda a literatura romanesca repousava sobre esses mitos, apenas sobre eles. O papel do escritor consistia tradicionalmente em cavar a Natureza, aprofundá-la, a fim de atingir camadas cada vez mais íntimas e de acabar por trazer para a luz do dia algum pedaço de um segredo perturbador.[332]

Robbe-Grillet encerra o seu ensaio afirmando não acreditar no mito da profundidade do qual se investiu toda a tradição literária e chama a atenção para a necessidade de se

---

[331] ROBBE-GRILLET, Alain. Um caminho para o romance do futuro. In: **Por um novo romance**. Tradução T. C. Netto. São Paulo: Nova Crítica, 1969. p. 14

[332] Ibid., p. 18

construir uma literatura pós-metafísica, em especial o romance; visto que "a superfície das coisas deixou de ser para nós a máscara que ocultava seu âmago, sentimento este que levava a toda espécie de ´aléns` da metafísica."[333] Robbe-Grillet propõe, então, um "novo realismo" para o romance, um realismo que se visse desincumbido da tarefa de doação de sentidos às coisas, mas que realizasse bem a tarefa de apresentá-las em sua superfície, sem criar a ilusão da profundidade. No *novo romance* sugerido por Robbe-Grillet, então, a figura do narrador é apagada ao extremo e a narrativa, apesar de não chegar a ausentar-se do romance, é garantida apenas pela apresentação de mínimos movimentos temporais. Com o "novo romance" o romance não se vê diante do fim da narrativa, mas coloca-se próximo a ele.

O paradoxo adorniano, baseado na idéia de o romance negar a sua própria essência ao negar-se a narrar, coloca o romance frente ao fim da modernidade não apenas pelo fato de expressar uma dissolução da noção de sujeito que teria sustentado a narrativa romanesca até então, baseada num paradigma realista; mas, sim, porque colocaria em questão a própria condição constitutiva da modernidade que residiria na narrativa. Quando o romance vê-se diante da impossibilidade de narrar, a narrativa sobre o romance vê-se diante da possibilidade de seu próprio fim. Mesmo as tentativas mais generalizantes de definição do gênero romance, tais como a de Northrop Frye[334], que entende o romance como mais uma das "formas contínuas específicas", seriam colocadas abaixo diante da possibilidade de o romance vir a não narrar mais, visto que uma característica sua irredutível seria justamente a da "narratividade"[335]. Se a narrativa sobre a modernidade a coloca diante do seu fim

[333] Ibid., p. 19

[334] FRYE, Northrop. Formas contínuas específicas – ficção em prosa. In: **Anatomia da crítica**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: USP; Cultrix, 1973.

[335] Mesmo a aposta numa tentativa de definição do romance mais alargada possível, tal como a que constrói Michal Glowinski ao trabalhar os gêneros literários, ficaria prejudicada diante da impossibilidade de o romance vir a parar de narrar. Glowinski baseia seu entendimento do romance na categoria da "narratividade", que seria essencial ao gênero: "Quanto mais internamente diversificado é um gênero (isto é, quanto mais variedades comporta), mais complexo se torna nas suas realizações textuais, pressupondo o aparecimento de estruturas diferentes, e mais essa esfera das necessidades tem um caráter geral; no limite, chega a ser dificilmente identificável ao longo de toda a história de um gênero. Em casos desta natureza, torna-se difícil determinar, para um dado gênero, aquilo que é necessário em todas as etapas da sua evolução histórica e aquilo que só parece sê-lo numa fase do seu desenvolvimento. Se considerarmos desse ponto de vista o romance, seremos, sem dúvida, levados a concluir pela necessidade dos seguintes elementos: em primeiro lugar, a narratividade, o fato de relatar uma série de acontecimentos encarados como fictícios e formando um todo coerente; em seguida, e embora talvez se trate aqui de um fenômeno secundário, o fato de

justamente quando reconhece o fim das grandes narrativas; coincidentemente, o romance, sinônimo de mundo moderno, também é colocado frente ao seu fim quando as narrativas sobre ele o colocam diante da impossibilidade de narrar.

ser em prosa; por último, as dimensões que o distinguem dos outros gêneros literários que também satisfazem as duas primeiras condições." Cf. GLOWINSKI, Michal. Os gêneros literários. In: ANGENOT, Mark. *et alli.* **Teoria literária – problemas e perspectivas**. Tradução Ana Luisa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995. p. 113.

2.6. Uma salvação para o romance?

A pergunta provocativa sobre a possível morte do romance não passará despercebida para os teóricos marxistas herdeiros de Lukács, em especial ao seu já referido discípulo da "Escola de Budapeste", Ferenc Fehér. Num ensaio de 1971, Fehér procurará responder à pergunta que o intitula: "O romance está morrendo?"[336]. Tal resposta é formulada, como indica o subtítulo do ensaio, para funcionar como uma "contribuição à teoria do romance". Neste estudo, Fehér buscará responder à pergunta que ficara em suspenso desde **A teoria do romance**, mais precisamente quando Lukács aborda a obra de Dostoieviski e deixa em aberto o futuro do romance.

Leandro Konder, no prefácio à edição brasileira da obra de Fehér, aponta para vários acontecimentos referentes ao romance no século XX que confirmariam a possível conclusão de Lukács a respeito do desaparecimento do romance. Considera que a partir de Proust e, posteriormente, com **Ulysses** de Joyce, o romance teria cortado definitivamente a sua raiz com o tempo histórico-real. Assim, Konder assinala que o romance chegara a uma situação insustentável:

> De um lado, a crítica conservadora, que via no romance, apesar de toda a grandeza das obras de Balzac, Stendhal, Tolstoi, Dostoiévski etc., uma mera ´frivolidade` (por exemplo, o filólogo Karl Vossler). De outro lado, autores ditos ´de vanguarda` chegavam à conclusão de que o romance, nascido com a burguesia, poderia ser levado a morrer com ela e teria assim morte ignominiosa, a não ser que lhe fosse imposta uma transformação drástica (como a que Joyce lhe impusera), de modo que *ele praticamente deixaria de existir como tal*, em *qualquer hipótese*.[337]

Além destas posições, Konder assinala também a percepção de teóricos da chamada escola de Frankfurt, tal como Adorno, que entendeu a situação do romance moderno, posterior à segunda grande guerra, como sendo paradoxal, visto que não é mais possível fazer-se uma narração, apesar de a forma do romance ainda o exigir. Segundo Konder, as

> bases da atitude assumida pelo narrador se acham, segundo Adorno, destruídas pelas condições com que nos defrontamos hoje. Com a administração generalizada levada a cabo pelo neocapitalismo, com a manipulação das condutas humanas, a pretensão de refletir a realidade acaba resultando num acumpliciamento com o poder, na medida em que não pode passar de reprodução da mera ´fachada`do real. Impõe-se ao escritor, portanto, a renúncia ao ponto de

[336] FEHÉR, Ferenc. **O Romance está morrendo? (contribuição à teoria do romance).** Tradução Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
[337] Ibid., p. 15

> vista ´privilegiado` do narrador. A expressão literária mais autêntica do mundo contemporâneo estaria, assim, precisamente nos ´criptogramas épicos` de Joyce.[338]

Assim, o romance, inserto no mundo moderno, precisa escapar da via do "realismo" na medida em que este se afigurou como a possibilidade da cooptação da forma literária pela realidade dominadora do mundo burguês, como mais uma forma de ilusão, uma forma viciada por uma "trágica ingenuidade". Preocupada com isso, demonstra Konder, Nathalie Sarraute teorizou sobre uma chamada "era da suspeita". Seria, pois, esta "era da suspeita" o ponto originário daquilo que ficou conhecido como o "anti-romance", ou o *nouveau roman*.

Segundo Konder, foi Lucien Goldmann quem

> tentou dar ao novo produto uma cobertura teórica de sabor marxista e afirmou que, com a transformação da economia capitalista liberal-competitiva na economia auto-regulada dos trustes e cartéis, com o apagamento do indivíduo num todo reificado que não lhe deixa margem para qualquer iniciativa pessoal, era inevitável o desaparecimento do ´herói problemático` e, com ele, o desaparecimento do romance como tal.[339]

Konder, no entanto, assinala que "nem tudo se desenvolveu no sentido de confirmar a conclusão drasticamente negativa da **Teoria do romance**, de 1916 para cá", e continua sua observação dizendo que "apesar do **Ulysses**, apesar do empenho das sucessivas ondas ´vanguardistas`, apesar de Adorno e Goldmann, apesar do ´anti-romance` e apesar das debilidades de defensores do romance, o gênero sobreviveu".[340] Segundo Konder, portanto, Fehér é um dos responsáveis pela compreensão da sobrevivência do romance, pois propõe uma "nova teoria marxista do romance" ao sugerir a substituição do entendimento do romance como "gênero problemático" pela de "gênero ambivalente". Veremos, a seguir, como Fehér desenvolve essa abordagem do romance tentando dar uma resposta marxista positiva a um possível fim da narrativa sobre o romance.

Ferenc Fehér inicia o seu ensaio apontando para a posição paradoxal assumida pelo romance no século XIX: se, por um lado, este século foi o período de seu triunfo, por outro, tal triunfo surgiu acompanhado de dúvidas e desconfianças em relação ao novo gênero por parte do julgamento artístico. **A teoria do romance**, de Georg Lukács, é a obra que,

[338] Ibid., p. 16.
[339] Ibid., p. 17.
[340] Ibid., p. 18.

segundo Fehér, surge desse contexto paradoxal e procura, de certo modo, apresentar uma saída para tal situação. Segundo Fehér, a tese de partida da obra de Lukács, ao mesmo tempo estética e filosófica, seria a de que o "período épico e seu produto artístico são de uma ordem superior e de maior valor que o capitalismo e sua epopéia, o romance".[341] A base para o estabelecimento de tal valoração positiva da epopéia seria a tese de que o período desta seria caracterizado, de acordo com Lukács, pela sua "segurança" oriunda da não dissociação entre "vida" e "essência"; trata-se de um universo homogêneo. O romance, por sua vez, seria a forma narrativa para a qual a "totalidade" não passa de "problema e aspiração". Segundo a leitura que faz Fehér da obra de Lukács, o romance seria "problemático" em duplo sentido, primeiramente porque exprime o caráter problemático das "estruturas e do homem de sua época" e, conseqüentemente, porque o seu próprio modo de expressão, a sua construção, se constitui enquanto não resolvida, como problemática. Segundo Fehér, Lukács não vê solução para a forma romanesca, fruto de um mundo "problemático" em suas estruturas. Fehér procurará reconstruir a visão lukacsiana sobre o romance, mas não no sentido de resolver o caráter "problemático" do romance, mas no sentido de reavaliar as medidas tomadas por Lukács no sentido de defini-lo de tal modo. Por isso, afirma que a aspiração que rege sua análise "não é a de descobrir harmonia e ´substancialidade` onde as sondagens de Lukács revelaram toda uma série de dilemas extremamente graves: é a medida deles que devemos modificar".[342]

Fehér segue seu ensaio questionando, portanto, a medida usada por Lukács para delimitar o caráter "problemático" do romance e conduz o raciocínio à idéia de que para Lukács conceber o caráter "problemático" seria necessário contrapô-lo a algum outro que não o fosse. Em outras palavras, a medida do que é "problemático" deve ser dada pela medida do que "não é problemático". No caso da teoria de Lukács, o "não problemático" está numa esfera, mesmo que utópica, do passado. Fehér delimita, então, um ponto de partida comum a todos os críticos idealistas do romance, tal como Lukács, trata-se do modelo comum da "idealização do mundo comunitário isento de transmissões, orgânico e homogêneo" que estaria na fonte do "gênero perfeito", a epopéia. É nesse sentido que Fehér

[341] Ibid., p. 30.
[342] Ibid., p. 33.

entende a obra de Lukács como uma espécie de elegia do desaparecimento definitivo da "epopéia".

Ferenc Fehér procurará, neste ensaio, construir uma leitura da obra de Lukács no sentido de incorporá-la a uma visão declaradamente marxista da história em geral e do gênero romanesco em particular. Nesse sentido, Fehér introduzirá Marx na discussão a respeito do caráter "problemático" do romance, isso no sentido de desfazer a relação direta entre o mundo antigo da epopéia, não problemático, e o mundo moderno problemático do romance. Assim, considera Fehér que, para Marx,

> na evolução da Grécia antiga, a epopéia e a tragédia que foram os frutos dela permanecem modelos inigualáveis, uma vez que realizam, na intenção dos indivíduos livres da ´plenitude limitada`, a ´substancialidade` (a possibilidade de assimilação dos elementos históricos elaborados da ´essência humana`); mas, por outro lado, considera metodologicamente inaceitável que a ´pólis` e suas formas culturais sejam colocadas como não-problemáticas, na hierarquia de valores, acima do progresso humano ulterior.[343]

A partir dessa perspectiva de Marx, Fehér procura desconstruir a perspectiva utópico idealista de Lukács sobre a equivalência entre o caráter totalizante da "epopéia" como reflexo de uma sociedade "não-problemática"; sob a perspectiva marxista, a epopéia e a tragédia não deveriam ser medidas valorativamente como superiores ao romance por pertencerem a um mundo "não-problemático", visto que tal caracterização é apenas idealista. Nesse sentido, afirma Fehér que é sobre essa base crítica marxista, da não simetria entre a sociedade e as formas narrativas que produz, que rejeita o contraste de valores exposto por Lukács em seu **A teoria do romance** a respeito da oposição entre epopéia e romance.

Em outras palavras, Fehér procurará pensar o romance não a partir do paradigma de valor da epopéia, mas sim procurará pensá-lo como forma propositora de uma outra via de "totalização", procurará pensar o romance fora do caráter "problemático" proposto por Lukács, de maneira a entender de que modo o romance funciona, de acordo com a visão marxista acima exposta, do mesmo modo que a epopéia funcionou no mundo antigo. Assim, adianta Fehér a constatação final de sua análise sobre o romance enquanto gênero, considerando que este,

[343] Ibid., p. 35

> com sua ´informidade`, seu ´prosaísmo`, seu caráter não canônico, não ocupa um lugar inferior nesta escala de valores das formas artísticas estabelecida a propósito da substancialidade humana. Não se trata somente do fato de que o romance é uma expressão ´adequada` de sua época, que serve à auto-expressão da sociedade burguesa com meios de que a epopéia do tipo antigo não dispunha, pois isto seria limitar-nos a um resposta digna do relativismo sociológico.[344]

Pelo contrário, continua Fehér,

> o que é especificamente perfeito no romance, este gênero artístico original produzido pela sociedade burguesa, é que comporta, na essência de sua estrutura, todas as categorias que resultam do capitalismo, a primeira sociedade fundada sobre formas de vida ´puramente sociais`, que então não são mais, doravante, ´naturais`. Toda a ´informidade`, todo o caráter ´prosaico` do romance, apresentam aproximadamente uma correspondência estrutural com a disformidade do progresso caótico no seio do qual a sociedade burguesa aniquilou as primeiras ilhas de realização da substância humana, trazendo consigo o desenvolvimento infinitamente desigual das forças inerentes. Deste modo, o romance exprime uma etapa da emancipação do homem não somente em seu ´conteúdo`, isto é, nas noções coletivas estruturadas por suas categorias, mas também em seu ´continente`, a forma. Essa forma do romance não poderia aparecer sem o surgimento das categorias de sociedade ´puramente social`; ora, o nascimento desta sociedade significa um enriquecimento, mesmo levando em conta sua evolução desigual. [345]

A partir destas considerações, Ferenc Fehér substitui o caráter "problemático" do romance pelo "ambivalente", visto que o conjunto das estruturas do romance comporta, em parte, "traços que derivam do mimetismo da construção específica de uma ´sociedade social` concreta (o capitalismo no qual se enraiza) e, por outro lado, traços que caracterizam todas as sociedades desta espécie".[346] No sentido que Fehér dá ao romance, a ambivalência pode ser entendida como o movimento paradoxal que estaria na base da constituição do próprio gênero romanesco, um gênero surgido da sociedade burguesa mas que sobrevive a partir de um movimento que busca não a afirmação dessa origem, mas sim ultrapassá-la, transcendê-la. Essa ambivalência do romance, segundo Fehér, pode ser depreendida de sua mutabilidade formal, esta seria a expressão da sua condição transcendente. A tomada de consciência dessa ambivalência significa, no romance, a existência de um

> esforço para desagregar a forma artística original que se desenvolve simultaneamente a partir do dinamismo capitalista e para substituí-la por uma outra que convenha melhor aos aspectos - presumíveis ou efetivos - da emancipação humana. Na maioria dos casos, a crise conduziu a um impasse

[344] Ibid., p. 35-36.
[345] Ibid., p. 36.
[346] Ibid., p. 37.

> acompanhado por uma transformação perfeitamente amorfa da forma original; em outros alimentou iniciativas que representam, conjuntamente, a recriação específica de vastas possibilidades antigas da forma e inovações indo além do gênero épico da primeira ´sociedade social`. Tudo isso obriga a análise geral do romance, enquanto forma épica nova e em igualdade com a epopéia, a conduzir uma luta ´sobre dois fronts`. Primeiramente, mediante uma incessante confrontação com a epopéia, deve demonstrar este acréscimo de emancipação que o romance trouxe consigo, abandonando a exclusividade, a simetria formal da epopéia; em seguida, deve assinalar permanentemente a ambivalência, a aspiração à independência destes elementos que, no quadro do fenômeno social burguês, não podem mais atingir uma realização artística de alto nível. Assim, estamos em posição capaz de justificar ao mesmo tempo a fonte cem por cento burguesa do romance e sua dinâmica transcendendo sua origem, a sociedade burguesa.[347]

Na seqüência de seu ensaio, Fehér procurará percorrer os mesmos caminhos trilhados por Lukács em seu **A teoria do romance**, mas aqui procurará, em vez de delinear a elegia da epopéia e a profecia da crise do romance tal como faz Lukács, analisar os mesmos problemas abordados por Lukács só que sob o ponto de vista da ambivalência. O problema de tal ensaio, sob o nosso ponto de vista, é que Fehér não relativiza certos pontos de partida que conduzem Lukács a caminhos tortuosos, já lembrados por Jameson, por exemplo a análise da figura do "herói" tomada como se fosse a análise do romance. Lukács faz isso, analisa os romances a partir de uma inserção na fábula destes, tomando o "herói" como sendo o romance. Poderíamos dizer que Fehér cai na mesma armadilha de Lukács que, pretendendo trabalhar a forma do romance, deixa esta de lado em nome da análise ideal do "herói". Talvez isso ocorra porque Fehér queira provar a sua noção de "ambivalência" a partir de dentro das teorizações de Lukács.

Outro aspecto impreciso é esta denominação de "herói", pois se há mesmo uma emancipação do humano proporcionada pelo romance, a categoria de "herói", própria da "epopéia", deveria ser agora substituída. No entanto, Fehér aceita esta denominação e, mais do que isso, insere a compreensão de Lukács agora sob a perspectiva da "ambivalência". Assim, Fehér procura trazer a análise de Lukács para dentro de sua perspectiva, isso pode ser detectado quando considera, juntamente com Lukács, que o **Dom Quixote** pode ser considerado como o primeiro romance

> porque seu herói está de posse dessa liberdade em princípio inimaginável na epopéia que lhe permite, no centro mesmo da experiência efetiva, e se insurgindo

[347] Ibid., p. 38-39.

> (não se trata portanto de uma evasão para as ilhas feéricas da imaginação), opor-lhe uma outra experiência apenas imaginada, apenas potencial. Se Deus abandonou o romance, deu-lhe, ao mesmo tempo, sua liberdade; este elemento estrutural que determina fundamentalmente a forma exprime intensamente o fato de que, em relação à epopéia, o gênero épico da sociedade ´puramente social` comporta os acréscimos da emancipação. Em segundo lugar, e como conseqüência do que precede, por força da atividade, do dinamismo da ´práxis` burguesa que se deflagra, a direção da história universal do movimento épico se transforma. Ao contrário de todas as formações que o precedem e que são orientados para o passado, o capitalismo é, sem dúvida alguma, dirigido - em decorrência do ´processo infinito` da produção capitalista - para o futuro. Esta orientação para o futuro é a tendência original do romance, em conseqüência precisamente da atividade do herói do romance que funda seu próprio mundo.[348]

Assim, entende Fehér que a emancipação do humano promovida pelo romance conduzirá a um enfraquecimento da noção de herói e a um fortalecimento da noção de sujeito, o qual, de forma ambivalente, será o representante, simultaneamente, de um mundo particular e expressivo da essência humana. A crise do romance detectada por Lukács será, segundo Fehér, resultante, por sua vez, do enfraquecimento da noção de sujeito no romance.

Fehér entende que o romance, tanto em relação ao conteúdo quanto em relação à forma, está determinado pela idéia do devir, do progresso. É nesse sentido, então, que a questão do tempo torna-se crucial para o gênero. É aqui, diz Fehér, que se coloca a questão da manipulação do tempo no romance. O romance, como mostrou Lukács, é o gênero da luta contra o processo temporal, luta que tem seu desenlace quando converge para a duração como o único tempo "autêntico" no sentido humano. Diante desta constatação, Fehér aponta, então, para a seguinte conclusão de seu ensaio:

> Nossa conclusão final é a da rejeição da qualidade ´problemática` do romance, apoiados na idéia histórico-filosófica da evolução desigual. Acreditamos ter descoberto a ambivalência da nova forma épica pelo fato de ter nascido da primeira sociedade ´puramente social` e por ser dependente desta (o capitalismo); logo, ela deve lutar para realizar sua estrutura e para defender aquilo que foi conquistado na origem, diante de todos os problemas da fetichização capitalista; paralelamente, o romance comporta novidades que não podem mais se perder nas sociedades tornadas sociais. Não é da natureza da estética vaticinar, tentar esboçar novos modos do gênero épico. Mas, tendo como base o que precede, podemos dizer que qualquer sonho sobre a ressurreição da epopéia ou do ´épico` antigo é apenas ilusão romântica, a comunidade orgânica que alimentou o poema épico desapareceu para sempre. O caminho a seguir leva, aí também, à conservação das aquisições devidas à épica burguesa e simultaneamente à sua transformação. A essência da estrutura responde a uma missão funcional: mesmo

[348] Ibid., p. 41-42.

> nos seus espécimes mais fetichistas, o romance reforça, no leitor, a consciência de ser o filho da sociedade social; graças a todos os seus espécimes não-fetichistas, o romance leva ao conhecimento de seu leitor o máximo de possibilidades de humanização de que esta sociedade é capaz; como forma, o romance traça perfeitamente os limites até onde a humanização poderá crescer no seio dessa sociedade e, para o leitor, esta é a mais salutar ´catharsis`.[349]

Ao nosso ver, a proposição da substituição do caráter problemático do romance pelo de ambivalente apresentada por Fehér tem o seu aspecto positivo no sentido de pontuar a sobrevivência do gênero romance na sua capacidade dupla de afirmar e de negar, simultaneamente, a estrutura social da qual faz parte; Fehér vê no caráter mutável do romance o fenômeno da possibilidade de ultrapassamento da sociedade capitalista em direção a uma recuperação de uma humanização negada pelo próprio capitalismo. Em certo sentido, contudo, Fehér não deixa de apostar, por uma outra estratégia, ainda numa solução moderna para o problema do romance. De certo modo, propõe uma solução que deixa transparecer um certo idealismo, como se o romance, por meio de seu caráter ambivalente, progredisse formalmente rumo a uma resolução ou a uma totalidade redentora. Fehér não deixa de estabelecer como horizonte de sua teorização o objetivo de uma reconciliação totalizante da humanização.

A saída apontada por Fehér para garantir que o romance não estaria morrendo, a saída pela "ambivalência", não deixa de insistir ainda numa resposta que não difere muito do princípio lukacsiano da busca pela reconstituição da totalidade, a qual, como vimos, pode ser traduzida em Lukács pelo termo "realismo". De certa maneira, portanto, Fehér não deixa de apostar ainda na possibilidade de detectar no romance contemporâneo, pelo seu caráter ambivalente, um certo "realismo" capaz de revelar a totalização da sociedade e, ao mesmo tempo, projetar o indivíduo a uma libertação dessa totalização. Fehér reinsere, assim, o romance na narrativa da modernidade.

[349] Ibid., p. 102-103.

2.7. O Romance depois de sua morte: rumo à textualização

Sob nosso ponto de vista, a teoria de Fehér não responde frontalmente ao paradoxo lançado por Adorno acerca da impossibilidade de o romance continuar a narrar mesmo sendo de sua natureza a narrativa. Esta questão é a que acreditamos conduzir o romance frente à possibilidade de sua morte e, portanto, frente ao "fim da modernidade". Quando a narrativa sobre o romance chega a esse ponto, acreditamos que ela o está situando já num momento de ruptura pós-moderna com o moderno. O mesmo ponto a que chegaram as teorizações sobre a modernidade que, também paradoxalmente, propuseram o fim das grandes narrativas por meio justamente de narrativas.

Em geral, as teorizações sobre a arte pós-moderna giram em torno de duas questões. A primeira pergunta se a arte pós-moderna seria um desenvolvimento, uma extrapolação dos princípios da modernidade ou se seria uma ruptura. A segunda pergunta, independentemente do fato de ser tomada como uma continuidade ou como uma ruptura, se a arte pós-moderna deve ser encarada positivamente ou negativamente. A questão curiosa, de base, é que, em geral, tanto as teorizações que defendem a idéia de continuidade quanto a de ruptura o fazem porque demonstram ter uma definição muito clara do que tenha sido o moderno e o modernismo. Nesse sentido, conseqüentemente, o juízo que fazem do que consideram o pós-moderno, seja ele positivo ou negativo, advém já de um juízo prévio sobre o moderno.

Não cabe, aqui, porém, percorrermos todas as teorizações acerca da arte dita pós-moderna, muito menos nos esforçarmos para construirmos uma definição do que venha a ser a arte pós-moderna. No entanto, procuraremos verificar em que medida certas teorizações sobre esta arte dão continuidade à narrativa sobre o romance, mesmo que não o tomando como personagem principal, no sentido de apresentá-lo ao fim da modernidade e inseri-lo numa nova condição, a da pós-modernidade. Longe de construirmos um panorama exaustivo das várias teorizações sobre a arte na pós-modernidade, procuraremos verificar em que medida certas teorizações sobre a arte pós-moderna acabaram por dar continuidade à narrativa sobre o romance a partir do paradoxo formulado por Adorno; ou melhor, procuraremos entender como certos olhares sobre a pós-modernidade na literatura acabaram por traduzir em outros termos o paradoxo adorniano.

No capítulo quarto de seu livro intitulado **A cultura pós-moderna**[350], dedicado à análise do "pós-modernismo na literatura", Steven Connor nos apresenta uma boa amostragem desse debate sobre a definição do conceito de arte ou literatura pós-modernista. Interessante se faz uma visada nessa amostragem para delimitarmos melhor o lugar do debate que propomos sobre o pós-moderno e, em específico, sobre o lugar da narrativa sobre o romance nesse contexto.

O primeiro dos teóricos do pós-modernismo destacado por Connor é Leslie Fiedler, com seu ensaio de 1969 intitulado "Cross that Border - Close that Gap". Neste ensaio, Fiedler propõe que a arte e a escrita pós-modernista caracterizam-se pela ruptura com relação à modernista, principalmente no que se refere à aproximação entre "cultura superior" e a "cultura de massas" proposta pela arte pós-modernista. Se, por um lado, Leslie Fiedler enxerga nesse aspecto uma ruptura em relação ao modernismo; Ihab Hassan, por seu turno, verá na arte pós-moderna uma continuidade do modernismo, apesar de demarcar as diferenças entre ambos. Faz isso de maneira mais clara, como nos mostra Connor, no "Posfácio", adicionado, em 1982, a sua obra de 1971, intitulada **The dismemberment of Orpheus: towards a postmodern literature**. Hassan, apesar de não ver no pós-modernismo uma ruptura em relação ao modernismo, estabelece nesse "posfácio" um quadro para demarcar os termos de contraste que seriam definidores de um e de outro; tais termos são organizados a partir do critério de oposição. Em outros termos, segundo Hassan, o pós-modernismo não seria propriamente uma ruptura, mas marcaria uma oposição em relação aos princípios do modernismo. Nessa divisão apresentada pelo quadro, Connor entende que Hassan teria associado ao modernismo todos os termos que pudessem ter uma conotação negativa, de descrédito; enquanto que ao pós-modernismo teria associado termos propositores de uma mudança positiva, mais libertária. A vantagem da formulação de Hassan é que está livre de qualquer associação do pós-modernismo a uma delimitação temporal ou de escolas; na verdade, associa a idéia de pós-modernidade a uma não determinação temporal visto que entende a história como um "palimpsesto" e a cultura como sendo permeável tanto ao passado quanto ao presente e ao futuro.

---

[350] CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo**. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

Outra teoria assinalada por Connor é a de Alan Wilde, em sua obra de 1981, intitulada **Horizons of assent: modernism, postmodernism and the ironic imagination**. Nesta obra, conforme nos mostra Connor, Wilde procura compreender os diferentes modos como o modernismo e o pós-modernismo lidam com a "resposta literária à apreensão da desordem". Wilde entende as respostas de ambos os movimentos a partir de dois tipos de ironia, a "disjuntiva" e a "suspensiva". A primeira, própria do modernismo, seria marcada pela percepção da desordem e do caráter fragmentário do mundo, mas esta percepção passaria por uma adesão que se converge numa busca por uma transcendência. A segunda, própria do pós-modernismo, também surge da percepção da desordem e do caráter fragmentário do mundo, mas não busca a transcendência a esse mundo, o "conserto é substituído por um mundo além do reparo"[351]. Diferentemente de Ihab Hassan, então, Wilde não parece construir uma visão que possa ser considerara positiva sobre a condição da arte pós-moderna, visto que seria uma arte mais conformada à desordem e a uma certa percepção fragmentária do mundo.

Outro teórico citado por Connor e que, de certo modo, podemos considerar que se aproxima da nossa proposta de leitura do pós-moderno é Willian Spanos. Em sua obra de 1979, intitulada **Martin Heidegger and the question of literature: toward a postmodern literary hermeneutics**, Spanos elabora uma crítica às bases metafísicas da estética modernista a partir da obra de Heidegger. Essa perspectiva heideggeriana de Spanos, considera Connor,

> promove o movimento dinâmico em detrimento da presença estática de idéias puras ou do ser puro, do mesmo modo como nega a possibilidade de um ato de interpretação objetivo ou desinteressado, insistindo que todos esses atos têm de partir de uma perspectiva particular, sendo, portanto, ´interessados` ou envolvidos no seu material. A meta de Heidegger, que Spanos compartilha, é a ´des-truição` das formas tradicionais de desinteresse hermenêutico congelado e a abertura dos textos e dos seus leitores à interação de opiniões e de parcialidades ao longo do tempo. Segundo Spanos, é este o propósito da auto-reflexividade formal na escrita pós-moderna não, como no modernismo, visando promover e afirmar a integridade do suporte artístico, retirando-o do tempo, mas para deslocar o leitor de sua posição de comando espacializador fora do tempo (...).[352]

Além disso, considera Connor que Spanos enxerga ser necessária uma

[351] Ibid., p. 97.
[352] Ibid., p. 100.

> crítica literária pós-moderna que se engaje na temporalidade aberta do texto, em favor da ruptura da vontade-de-poder interpretativa da crítica, que sempre concebe o texto da perspectiva do seu sentido último ou do seu sentido intemporal particular.[353]

Um outro posicionamento teórico frente ao pós-moderno que pode ser aproximado, em certo sentido, ao de Spanos no que se refere à crítica heideggeriana à metafísica é o de Brian MacHale, com a sua obra de 1987 intitulada **Postmodernist fiction**[354]. Conforme nos mostra Connor, MacHale sugere ter havido uma mudança na tendência dominante na ficção do século XX, tal mudança residiria no fato de a ficção contemporânea ter passado de uma preocupação epistemológica para uma preocupação ontológica. Para MacHale, comenta Connor,

> o romance modernista do início do século preocupava-se sobretudo com questões epistemológicas - relativas ao conhecimento e à interpretação - , de maneira que a pluralidade de técnicas do romance modernista é induzida por ansiedades acerca do que se pode conhecer, compreender e comunicar legitimamente a respeito do mundo. Por conseguinte, as preocupações dominantes do romance modernista são os limites e possibilidades da consciência individual ou as difíceis relações entre subjetividades distintas.[355]

Já o caráter ontológico do romance pós-moderno, continua Connor, seria revelado, segundo MacHale, pela sua preocupação com a criação de mundos autônomos:

> Por conseguinte, em vez de perguntarem como um mundo pode ser conhecido, as ficções pós-modernas perguntam: ´O que é um mundo?` Que tipos de mundos existem, como são constituídos e como diferem entre si? O que acontece quando tipos distintos de mundos são postos em confronto ou quando fronteiras entre mundos são violadas? [356]

Steven Connor alerta para o fato de MacHale reconhecer que as preocupações epistemológicas e ontológicas não são mutuamente exclusivas; trata-se, antes, de reconhecer uma mudança de ênfase ou de ´dominante` literário-filosófica. Assim, explica Connor que a

> dominante ontológica significa que já não é possível recuperar a distorção, o desvio e outros efeitos não-realistas como efeitos da consciência distorcida ou intensificada. Em vez disso, os mundos conjurados por textos literários só têm como base seus próprios mecanismos textuais; a subjetividade cede lugar à textualidade.[357]

---

[353] Ibid., p. 100.
[354] MAcHALE, Brian. **Postmodernist fiction**. Londres: Methuen, 1987.
[355] CONNOR, Steven. op. cit. p. 104.
[356] Ibid., p. 105.
[357] Ibid., p. 105.

Ao teorizar sobre o que entende por ficção pós-modernista, MacHale parece apontar para um ponto comum sobre o qual as narrativas sobre o romance enxergaram a ruptura do caráter moderno para a passagem ao fim da modernidade, trata-se do apagamento da subjetividade e do surgimento do fenômeno da textualização. O paradoxo Adorniano, ora assinalado como responsável por conduzir o romance ao fim da modernidade, segundo a interpretação que propusemos aqui, parece encontrar nas teorias da pós-modernidade um desembocadouro comum que é o do fenômeno da textualização. Diante do apagamento do sujeito totalizante representado na e pela narrativa, o romance não pode mais contar com uma unidade ideal organizadora da totalidade da narrativa; a temporalidade passa a ser organizada espacialmente pelos referenciais dados pelo próprio texto. A textualização seria, pois, o fenômeno resultante de uma narrativa que se vê diante da impossibilidade de narrar a partir de uma subjetividade organizada e totalizante. Trata-se da tradução pós-moderna do paradoxo adorniano que marca o fim da modernidade no romance. Com a textualização, a narrativa sobre o romance o enxerga a partir do fim da metafísica, o seu valor não deve ser mais procurado num aquém ou num além texto, o sentido não deve mais ser validado pela possibilidade da referencialidade a um mundo real ou mesmo ideal, os sentidos, agora, dependem da contingencialidade do texto; do jogo das diferenças proposto pelo texto.

Essa visão pós-moderna expressa aqui pelas idéias de MacHale tem suas origens nos críticos da metafísica, herdeiros de Nietzsche e Heidegger, principalmente nos teóricos chamados genericamente de pós-estruturalistas, tais como Jacques Derrida e Michael Foucault. Este último, inclusive, lança o seu olhar pós-moderno sobre o romance, conforme aqui entendemos, já na obra considerada pelas várias narrativas sobre o romance como sendo o seu protótipo, o símbolo do romance típico da modernidade, o **Dom Quixote**. Em **As palavras e as coisas**[358], de certo modo, Foucault já enxerga em **Dom Quixote** o símbolo da *episteme* moderna, responsável por desvencilhar o critério de verdade da linguagem da possibilidade de verificação de sua referencialidade ao mundo. Segundo Foucault, **Dom Quixote** seria, em seu âmago, anti-mimético, visto que a linguagem nele

[358] FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

vê-se destituída do papel de representação, encontra-se desligada das "coisas"; trata-se, portanto, já do fenômeno da textualização. Assim, considera Foucault que a

> verdade de Dom Quixote não está na relação das palavras com o mundo, mas nessa tênue e constante relação que as marcas verbais tecem de si para si mesmas. A ficção frustrada das epopéias tornou-se no poder representativo da linguagem. As palavras acabam de se fechar na sua natureza de signos. Dom Quixote é a primeira das obras modernas, pois que aí se vê a razão cruel das identidades e diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes: pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura; pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação.[359]

Se Brian MacHale enxerga no fenômeno da textualização uma característica pós-moderna, Foucault, por seu turno, no intuito de reformular o próprio sentido da idéia de modernidade, enxerga no mesmo fenômeno, expresso em **Dom Quixote**, o paradigma da modernidade. Em certo sentido, poderíamos considerar já o pensamento de Foucault como sendo uma construção pós-moderna sobre a modernidade no sentido mesmo de subverter o seu sentido tradicional. Foucault tenta reinterpretar o sentido da modernidade, enxergando nela não a idade propriamente da razão, mas a idade em que a razão vê-se em crise.

Várias narrativas sobre o romance associarão o fenômeno da textualização ao momento de crise do realismo no romance, o que, de certo modo, corresponde a uma crise de uma certa concepção do mundo moderno que se expressa no romance. Julio Cortázar, em sua pequena narrativa sobre o romance intitulada "Situação do romance"[360], tal como as várias outras que acompanhamos até aqui, também o encara como uma categoria narrativa na medida em que o associa à modernidade e o diferencia da épica.[361] Entendendo o romance como sendo a "forma preferida de nosso tempo", Julio Cortázar considera haver duas etapas do romance moderno, uma a que chama de gnoseológica, que corresponderia ao período da segunda metade do século XVIII até o final do XIX e a segunda etapa, a contemporânea e que teria sido iniciada nas primeiras três décadas do século XX. Esta segunda etapa, afirma Cortázar, seria marcada pelo momento em que ocorre um "golpe de estado da poética na prosa"; seria o momento da crise do realismo e, portanto, da

[359] Ibid., pp. 66-67.
[360] CORTÁZAR, Julio. Situação do romance. In: **Valise de cronópio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
[361] Cortázar considera o seguinte: "Pois bem, esta lúcida consciência, presente em toda literatura moderna, para a qual nada é mais importante do que o homem como tema de exploração e conquista, explica o desenvolvimento e o estado atual do romance como forma preferida de nosso tempo. Ibid., p. 64

modernidade do romance. Cortázar chega, inclusive, a acenar para a ameaça da própria narrativa constitutiva do romance devido a esse avanço da poesia sobre a prosa: "O romance é narração, o que por um instante se pareceu quase esquecer, deixando-se substituir pela apresentação estática do próprio poema."[362]Cortázar entende, ainda, que se o romance da fase gnoseológica (dos século XVIII e XIX) constituía-se pelas "formas da ação", o romance do início do século XX seria marcado pela "ação das formas"[363], momento em que passaria a olhar mais para dentro de si, para a sua própria linguagem, o que corresponde, de certa maneira, ao fenômeno da textualização. Desse fenômeno, entendido como sendo o processo de poetização da prosa, Cortázar considera resultar uma herança para a contemporaneidade: a "clara consciência de uma abolição de fronteiras falsas, de categorias retóricas", visto que "já não existe romance ou poema: existem situações que se vêem e se resolvem em sua esfera verbal própria."[364]

[362] Ibid., p. 71
[363] "Dir-se-ia que o romance, nos primeiros trinta anos do século, desenvolveu e lançou a fundo o que poderíamos denominar a ação das formas; seus êxitos máximos foram formais, deram como resultado a extensão, liberdade e riqueza quase infinitas da linguagem; e não porque seu objetivo fosse a forma em si mesma, mas porque suas finalidades só poderiam ser atingidas mediante a audaz libertação das formas, e daí a batalha de Ulysses, a empresa intuitivo-analítica de Proust, o inusitado experimento surrealista, o fuzilamento pelas costas de Descartes." Ibid., p. 75
[364] Ibid., p. 74

2.8. A crise do real: a derrocada da *mimese*[365] e a sua retomada

A tomada de consciência da teoria e críticas contemporâneas sobre o processo de "textualização" não deixou de gerar, em contrapartida, certas reações contra uma possível sobreposição do "texto" em relação à idéia do "real". Essa idéia de "textualização" teria como uma de suas conseqüências na contemporaneidade o apagamento da idéia de "mimese", principalmente no que se refere ao debate sobre o "romance". Um dos teóricos que se apresentam criticamente diante da possibilidade do apagamento da "mimese" frente ao processo de "textualização" é Robert Alter, mais especificamente em seu texto intitulado "A mimese e o motivo para a ficção"[366].

Neste ensaio, Alter procura investigar o que entende como sendo a derrocada do termo "mimese" no contexto da crítica literária moderna, principalmente no que se refere ao romance. Por moderna, neste caso, entende a que entra em cena na França durante a década de sessenta, mais especificamente a vertente estruturalista[367] que, mais tarde, na década posterior, viria a se instalar nos Estados Unidos. Alter chama a atenção para a curiosidade do fato de a "desgraça" do termo "mimese" ter ocorrido justamente num período subseqüente ao surgimento de uma das "obras primas da crítica desse século", referindo-se implicitamente à obra de Erich Auerbach.

A epígrafe de abertura, retirada de George Watson, indica, de certo modo, a compreensão de Alter a respeito do que é valorizado pela crítica literária moderna responsável pela derrocada da mimese. Apresentando a crítica como um jogo, as palavras de Watson nos indicam que ganha mais pontos o crítico que destituir do horizonte de sua crítica qualquer aspecto referente a uma intencionalidade ou a uma verdade. Segundo Alter, a recusa da crítica moderna em aceitar que "as obras literárias poderiam representar o mundo real" parece ter se disseminado no campo dos estudos literários a partir da década de sessenta de modo que, atualmente, Alter considera difícil encontrar uma "tese de doutorado

---

[365] Adotaremos esta grafia para o termo quando este fizer parte de nosso discurso e respeitaremos a grafia utilizada pelos diversos autores citados a seguir. Desse modo, a grafia do termo poderá variar entre *mimese*, *mimesis* e *mimèsis*.

[366] ALTER, Robet. A mimese e o motivo para a ficção. In: **Em espelho crítico**. Tradução Sérgio Medeiros e Margarida Goldsztajn. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998. pp. 127-146

[367] É importante salientar que Alter usa o termo estruturalismo de uma forma mais abrangente, entendendo sob esta designação as teorias advindas dele, mas não propriamente pertencentes ao seu primeiro momento. Para não destoarmos do texto de Alter, manteremos o uso do termo estruturalismo de modo indistinto.

em estudos literários que não esteja içada de Roland Barthes, Gérard Genette, Jacques Lacan, Michel Foucault, Tzvetan Todorov, Jacques Derrida e seus confrades".[368]

Após localizar no estruturalismo (e nas teorias dele decorrentes) a causa da derrocada da "mimese" como princípio norteador da crítica literária, Alter passa a apresentar as condições que antecederam a recepção da crítica literária norte-americana do estruturalismo. Passa a apresentar, então, o panorama intelectual dos anos quarenta da crítica americana. Neste período, Alter identifica duas vertentes de atuação da crítica: a primeira, representada pelos críticos do *new criticism*. Política e culturalmente conservadores, tais críticos devotaram sua atenção ao poema lírico concebendo-o como um mundo lingüístico fechado e destacado da história. A segunda, representada pelos críticos da revista *Partisan Review*, apresentava uma crítica de esquerda e procurava na literatura o reflexo das forças históricas, para tanto privilegiaram o estudo do romance.

O legado de ambas as vertentes da crítica literária norte-americana foram, da parte do "new criticism", o método de análise literária; já da parte dos críticos da esquerda americana restou apenas uma "postura" diante da literatura. Desse modo, essa segunda vertente orientou a crítica para a idéia do "crítico literário" comprometido com o social e o político, mas não ofereceu um "sistema ou conjunto de operações que pudesse ser aceito por seus seguidores".[369] Assim, sem "discípulos significativos", a segunda vertente da crítica americana se viu encoberta pela sombra dos vultosos críticos originários do "new criticism", tais como Cleanth Brooks e Robert P. Warren que, segundo Alter, "sozinhos ensinaram duas gerações a ler poesia, porque a sua abordagem tipo nova crítica era, acima de tudo, um método altamente ensinável de leitura acurada".[370]

Com a passagem do período de agitação política e cultural dos anos sessenta, a crítica herdeira da segunda vertente passou a operar num vazio, a postura de engajamento social deixou de legitimar a abordagem da literatura. O chamado estruturalismo passou, a partir da década de setenta, a representar uma nova perspectiva para os críticos dessa segunda vertente. Assim, o estruturalismo encontra campo fértil na crítica norte americana, pois além de representar um novo alento para os desiludidos herdeiros da *Partisan Review*,

[368] Ibid. p. 128
[369] Ibid. p. 128
[370] Ibid. p. 129

veio a completar a orientação crítica do "new criticism". Apesar de tão descomprometido com a história quanto o era o "new criticism", o estruturalismo apresenta uma nova via para a crítica, que a orientaria no sentido de sair do enclausuramento "esteticista" dos neo-críticos rumo a uma "cientificidade" do estudo literário. O estruturalismo surge, então, como possibilidade de inserção da "crítica literária" no rol das ciências humanas já que passa a oferecer uma suposta base objetiva para a investigação literária, a língua, uma vez que empresta da lingüística o modelo de análise. Assim, se, por um lado, o estruturalismo completou o "new criticism", por outro, "varreu todas as preocupações 'ensaísticas` dos críticos literários de Nova York - a política, a história, a ética e mesmo a psicologia".[371]

Segundo Alter, a influência francesa permitiu aos críticos americanos pensar a literatura ao nível de todas as outras formas de discurso, isso permitiu a consolidação de um estudo da literatura destituído de valor, o que representou um "consolo positivo depois do aparente fracasso de fazer da crítica engajada um ideal"[372]. Alter entende que o estruturalismo permitiu aos críticos a elaboração do estudo da literatura sem ter como horizonte o "valor" literário, próprio do *new criticism*, isto porque, argumenta Alter,

> oferece à *intelligentsia* literária o que qualquer casta profissional ou sacerdotal necessita para preservar a sua própria coerência e disposição de ânimo: uma linguagem esotérica, um conjunto de procedimentos elaborados que só podem ser executados pelo iniciado, e a convicção de que os rituais especializados da casta possuem uma eficácia universal ou, pelo menos, uma aplicabilidade universal.[373]

Dessa forma, continua Alter dizendo que se o estruturalismo apresentou-se como uma solução para o mal-estar profissional dos estudos da literatura, por um outro lado apresentou-se como uma resposta a um novo tipo de leitor, um leitor exigido para o enfrentamento do escritor no jogo literário, um leitor constituinte do próprio texto literário e não mais aquele leitor predisposto a uma identificação emocional com a obra.

Nesse ponto de seu texto, após tecer seus comentários ao estruturalismo e ao modo como foi absorvido pela crítica literária norte-americana, Robert Alter apresenta a causa da discussão que pretende desenvolver sobre o conceito de "mimese". Conta Alter a respeito de uma certa crítica que teria recebido de um seu companheiro alinhado ao estruturalismo

[371] Ibid., p. 130.
[372] Ibid., p. 130.
[373] Ibid., p. 130.

sobre o fato de sua forma de avaliação dos romances ser baseada na experiência. Segundo essa crítica, tal pressuposto seria impossível, pois para os teóricos do estruturalismo a "experiência" seria uma ilusão, pois esta não passaria de mais um construto lingüístico. Neste ponto interfere Alter argumentando que o ataque à "mimese" que é possível ver implícito na crítica que recebera "depende fundamentalmente de definir a experiência fora da existência", e isso, continua Alter, conduz "a uma incompreensão de todas as categorias das obras literárias". Aqui, portanto, delineia-se o objetivo do presente ensaio de Alter, o de demonstrar que a abordagem literária que define a experiência fora da existência conduz a uma incompreensão das próprias categorias literárias.

Para demonstrar o que Alter entende como sendo uma espécie de engano do estruturalismo, passa a abordar a estratégia metodológica de definição do objeto de qualquer área das ciências humanas como sendo o discurso. De acordo com a leitura que faz Alter dos teóricos do estruturalismo, este deixaria de encarar o homem enquanto ser conhecedor, e passaria a entendê-lo enquanto ser "fazedor e leitor de signos". Não haveria mais "objetos" a serem conhecidos, mas sinais a serem interpretados. Isso resulta numa expansão da noção de "texto". Assim, Alter considera que "onde epistemologistas anteriores falavam de dados da experiência ou de objetos de conhecimento, o estruturalista, onde quer que olhe, nada encontra a não ser textos".[374] Trata-se, pois, do fenômeno da "textualização". Assim, se tudo é "texto", a intertextualidade torna-se o aspecto essencial da existência, ou melhor, da comunicação, para todos os textos. No caso de textos literários, isso significa primeiramente “uma consciência acentuada de como qualquer texto dado pode operar numa inter-relação complexa e dinâmica com vários ou muitos textos que o precederam e com as normas genéricas que eles incorporam".[375] Desse modo, se tudo é texto e se todo texto é construído a partir de outro, configurando, assim, uma relação intertextual infindável, Alter atenta para o fato de que o estruturalismo passou a enxergar na intertextualidade o substituto da idéia de verossimilhança, já que a relação entre texto e uma suposta lógica da realidade pré-dada foi abolida. Não havendo mais a relação entre a lógica textual e a lógica da realidade, não há mais a idéia de verossimilhança; esta passa a

[374] Ibid., p. 131
[375] Ibid., p. 132

ser substituída pela da intertextualidade, que pressupõe a relação entre a lógica de um texto e a lógica de outro.

Alter ataca justamente essa substituição da verossimilhança pela intertextualidade dizendo que a extensão absolutista desta parece ser basicamente um "casuísmo ingênuo, na medida em que violenta consideravelmente tanto as nossas percepções de leitores quanto o nosso entendimento da qualidade diferencial dos diferentes modos de experiências, literária e extraliterária".[376] Para contraditar a formulação estruturalista sobre a separação entre o mundo literário e o mundo real, Alter recupera as duas possíveis estratégias usadas pelo estruturalismo para efetivar tal separação. A primeira estratégia, já aludida, seria a da exclusão do segundo termo, o real, reduzindo este a texto: trata-se, pois, da textualização. A segunda estratégia seria baseada na

> idéia de que o texto literário é, por natureza, um arranjo de signos lingüísticos arbitrários que só podem ser reunidos com base em princípios internos de coerência, mesmo quando dão a impressão de serem determinados por objetos externos a eles próprios a que supostamente ser referem. [377]

Nessa concepção, continua Alter, "a realidade, o que quer que ela possa ser, é inacessível ao texto literário por causa da própria constituição do texto".[378] Para exemplificar tal estratégia, Alter cita um trecho do texto *Varisemblance et motivation*, de Gérard Genette, em que pondera que o conteúdo de qualquer narrativa só pode ser considerado enquanto sua motivação se for avaliado a *posteriori*, a partir da análise da forma que determina tal conteúdo. Alter coloca em xeque tal perspectiva de Genette, pois não considera estar

> absolutamente claro por que a escolha de detalhes numa narrativa de ficção não pode ser ditada ao mesmo tempo por princípios de coerência interna e pelo senso que o escritor demonstra de uma correspondência justa e plausível aos fatos sociais, morais e psicológicos da existência real tal como ele os entende. [379]

Alter considera que essa sobredeterminação da estrutura narrativa, de suas necessidades formais, em detrimento aos motivos provindos do mundo que ela representa resulta numa visão unilateral que se baseia numa analogia entre língua e literatura que

[376] Ibid., p. 132.
[377] Ibid., p. 133.
[378] Ibid., p. 133.
[379] Ibid., p. 134.

estaria na base do estruturalismo e das considerações de Genette especificamente. Alter considera que tal analogia "merece ser investigada por um momento, porque aquilo que podemos denominar a falácia lingüística (...) acha-se na raiz de certas confusões do pensamento estruturalista sobre literatura".[380]

Para Alter, o defeito do argumento estruturalista que baseia a relação entre língua e literatura está na "crença de que a presença de um denominador comum em atividades diferentes implica uma equivalência virtual entre elas".[381] Portanto, apesar de a literatura poder ser vista a partir do ponto de vista estrutural, enquanto linguagem, isso não significa que deva ser entendida a partir da sobredeterminação da linguagem, ou seja, não deva apenas ser entendida a partir de uma lógica estruturadora da linguagem. Por isso, se o estruturalismo enxerga o mundo enquanto texto e a literatura como mais um texto entre os textos que constituem o mundo, então não há diferencial entre os textos. Para Alter, essa conclusão é falsa, pois apesar de ser possível encarar o mundo enquanto texto, enquanto estrutura de significados, há outros fatores determinantes que demonstram que o mundo não é apenas texto ou linguagem. Portanto, o fato de o mundo ser entendido enquanto linguagem estruturada, enquanto texto, não significa que seja indiferenciável da literatura, por esta ser também uma linguagem estruturada e, portanto, texto.

Robert Alter considera que essa "falácia lingüística" que se traduz na "tendência a ver a literatura mais como uma *poesis* de circuito fechado do que como uma *mimese* leva a conseqüências particularmente problemáticas quando o gênero estudado é o romance". Ao contrário do interesse natural pelo romance, Alter diz que as leituras estruturalistas conduzem-se pela premissa de que o romance é

> um sistema auto-referencial de signos, cujo verdadeiro interesse reside na maneira como a linguagem chama a atenção para os seus próprios mecanismos internos, tornando-nos conscientes do eterno hiato entre o significante e o significado. [382]

Em contrapartida a essa visão, Alter defende a tese de que todos os romances são miméticos, e entende a mimese não como uma "reprodução direta da realidade, mas, antes, uma maneira de trazer à mente do leitor - através de complexas cadeias de indicadores

[380] Ibid., p. 134.
[381] Ibid., p. 135.
[382] Ibid., p. 135.

verbais - a ilusão de pessoas, de lugares, de situações, de eventos e de instituições convincentemente semelhantes àqueles que encontramos fora da esfera da leitura".[383] Alter aposta na existência de dois tipos diferentes de "mimese", os quais podem ser mais bem entendidos a partir da compreensão da história do romance tendo em vista a dialética entre duas tradições, a tradição do romance autoconsciente e a do romance realista. A primeira tradição seria aquela em que o romance "alardeia sistematicamente a sua condição necessária de artifício e que, ao fazê-lo, investiga a relação problemática entre artifício auto-aparente e realidade".[384] Já de acordo com a segunda tradição, a do realismo, o romance "procura manter uma ilusão de realidade relativamente coerente".[385] Contudo, Alter salienta que a identificação que faz destas duas vertentes da história do romance não significa concluir que se fazem de maneira dissociada, na verdade as duas tradições podem se combinar em uma obra apenas, tal como é o caso de **Ulysses** de Joyce.

Robert Alter prossegue em seu ensaio introduzindo uma discussão mais detida ao romance autoconsciente, que chama também de tradição intermitentemente ilusionista, em oposição à sistematicamente ilusionista, a tradição realista. Alter atenta para o fato de o romance autoconsciente, em vez de promover um apagamento da mimese ou um distanciamento desta por questionar os próprios processos de construção ficcional, na verdade passam a reforçar a "mimese", pois entende que esta se torna legalizada à medida que se discute a sua natureza problemática. Segundo Alter, **Tristram Shandy**, de Sterne, deve ser considerado o romance autoconsciente por excelência. Tal romance dever ser considerado paradigmático, pois

> manifesta continuamente, no tocante à representação da realidade na ficção, uma atitude típica da formação em três camadas: em primeiro lugar, uma hiperconsciência da pura arbitrariedade e convencionalidade de todos os meios literários, desde a tipografia e divisão em capítulos às personagens e ao enredo; ao mesmo tempo uma demonstração paradoxal, talvez manifesta particularmente nas brilhantes improvisações estilísticas de Sterne, do poder ilusionista das representações ficcionais da realidade; e, finalmente, um constante envolvimento do leitor nas arbitrárias funções estruturadoras da mente, as quais, por sua vez, enquanto registro de nossa experiência mental mais íntima, tornam-se parte da realidade representada no romance. [386]

[383] Ibid., p. 136.
[384] Ibid., p. 137.
[385] Ibid., p. 137.
[386] Ibid., p. 138.

Ao final de seu ensaio, Alter deixa transparecer a sua opinião de que a leitura estruturalista seria uma espécie de leitura destoante da compreensão comum à qual o próprio romance seria destinado; deste modo seria uma criação outra que não teria mais relação com o próprio romance. Esta crítica à posição estruturalista diante do romance pode ser observada no parágrafo que encerra o ensaio:

> A última década de evolução na teoria literária ensinou-nos seguramente que a relação entre *verba* e *res*, livro e mundo, é um pouco mais problemática e mais essencialmente ambígua do que foi admitido pelo inflexível realismo moral da crítica anglo-americana do romance, de James a Ian Watt passando por Leavis. No entanto, parece agora que corremos algum perigo de ser induzidos pelos teóricos a fazer um tipo de leitura que os verdadeiros leitores, na terra ou no mar, nunca fizeram. Se se insistir em ver todos os romances como montões de sistemas semióticos fechados que funcionam intricadamente num estado puro de auto-referencialidade, perde-se o fino fio da sensibilidade aos predicamentos humanos urgentes que os romances procuram articular. A grandiosidade desse gênero, tanto em seu modo realista quanto no autoconsciente, tem sido apresentar-nos - através da mais inventiva variedade de artifícios, sejam manifestos ou disfarçados - vidas que poderiam ser iguais às nossas vidas, mentes iguais às nossas mentes, desejos semelhantes aos nossos próprios desejos. Foi isso o que a maioria dos romancistas claramente tentou realizar em suas obras, e é o que ainda torna a leitura de romances para a maioria das pessoas, inclusive os intelectuais, uma das atividades perenemente absorventes da cultura moderna.[387]

De certo modo, quanto Robert Alter defende a "mimese" em oposição a uma certa "textualização" não parece estar voltando a apostar numa velha concepção ingênua da existência de uma identidade entre literatura e realidade. Alter acredita que a "mimese" pode ser pensada ainda na contemporaneidade, mas não como uma representação de algo preexistente; não a partir de um pré-dado, de uma retrospecção, mas de uma prospecção. A "mimese" no sentido da "revelação", da iluminação do humano, mas não de uma revelação proveniente de uma imitação do que seria o humano, mas a representação enquanto invenção do próprio humano.

[387] Ibid., p. 146.

2.9. A recuperação do real: a *mimese* salva pela narrativa

A necessidade da retomada da *mimese* no debate teórico da atualidade, proposta por Robert Alter de uma maneira um tanto quanto apaixonada em seu ensaio, parece ser confirmada por Antoine Compagnon de um modo mais equilibrado e sistemático no terceiro capítulo de seu **O demônio da teoria**[388], em que discute justamente o processo de derrocada e de ressurgimento renovado do conceito de *mimese* na teoria literária que percorreu a segunda metade do século vinte.

Compagnon inicia o seu ensaio chamando a atenção para o fato de que, desde a **Poética** de Aristóteles, o termo *mimese* teria sido usado sem reservas para se referir à relação entre literatura e realidade. Até na obra *Mimesis* de Erich Auerbach, que se constituiu como referência indispensável no século vinte, o conceito cultivado desde Aristóteles não teria sido questionado. Compagnon chama a atenção para o fato, então, de que na segunda metade do século vinte, principalmente a partir da década de sessenta, a *mimesis* passa a ser questionada por uma perspectiva teórica que passou a insistir na autonomia da literatura em relação à realidade, cujo auge teria sido atingido, conforme define Compagnon, com "o dogma da auto-referencialidade do texto", a "textualização" à qual já nos referimos anteriormente.

Na seção de seu texto intitulada "Contra a *mimèsis*", Antoine Compagnon explica-nos didaticamente como o modelo da lingüística transposto à teoria da literatura teria funcionado de modo a condenar a *mimèsis* em nome da "auto-referencialidade do texto". Compangnon considera que, mesmo antes de Jakobson aproximar os princípios lingüísticos de análise à teoria literária, os fundadores da lingüística estrutural e da semiótica, Ferdinad Saussure e Charles Peirce, já teriam fundado suas disciplinas no sentido de apontar para um apagamento da importância a um referencial que fosse exterior à linguagem. Segundo Compagnon, a teoria literária teria recebido as idéias desses dois precursores no sentido de entender que o referente não existiria fora da linguagem, mas que seria produzido pela significação e, portanto, seria dependente da interpretação. Assim, sob essa perspectiva, o "mundo sempre é já interpretado, pois a relação lingüística primária ocorreu entre

[388] COMPAGNON, Antoine. Capítulo III- O Mundo. In: **O demônio da teoria- literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto; Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

representações, não entre a palavra e a coisa, nem entre o texto e o mundo. Na cadeia sem fim nem origem das representações, o mito da referência se evapora."[389] Segundo Compagnon, o texto "Lingüística e poética" de Jakobson, datado de 1960, identificado às premissas anti-referenciais da lingüística, teria sido responsável por fundar a teoria literária a partir do modelo da lingüística.

Além da semiótica de Pierce e da lingüística estrutural de Saussure, Compagnon dá especial destaque ao papel desempenhado pela obra de Lévi-Strauss enquanto outra fonte a sustentar a "denegação da realidade" operada pela teoria literária na segunda metade do século vinte. Compagnon apresenta como herdeira direta do modelo imposto por Lévi-Strauss a "narratologia francesa" encabeçada pelas teorias desenvolvidas por Roland Barthes, principalmente a partir de sua conhecida obra intitulada **Introdução à análise estrutural da narrativa**, de 1966. Além desses pontos basilares no que se refere à implantação do modelo lingüístico na teoria literária, Compagnon considera que há, ainda, outros fatores que estavam

> igualmente na origem do dogma da auto-referencialidade, sobretudo a autonomia reivindicada para as obras literárias pelas principais doutrinas do século XX, a partir de Mallarmé, ou a ´clausura do texto`, tanto para os formalistas russos quanto para o New Criticism americano entre-guerras, ou ainda a substituição do texto pela obra, caída no esquecimento, juntamente com o autor, enquanto o texto só pode resultar do jogo das palavras e das virtualidades da linguagem. [390]

A partir do paradigma da auto-referencialidade, a única imitação de que pode tratar a teoria literária é a imitação que a linguagem opera de si mesma. Diante desse imperativo, conforme nos mostra Compagnon na segunda seção de seu ensaio intitulada "A *mimèsis* desnaturalizada", a teoria literária vê-se diante da tarefa de recriar um sentido para o conceito de *mimèsis*; o curioso, comenta Compagnon, é que buscará realizar isso por meio da busca por uma filiação à poética de Aristóteles e não propriamente por uma ruptura em relação a ela. Para que isso fosse possível, a "reinterpretação de Aristóteles era indispensável para promover uma poética-antireferencial que pudesse apoiar-se na dele."[391]

Compagnon mostra como essa reinterpretação da poética constituiu-se na tarefa de demonstrar como a noção de *mimèsis* atribuída a Aristóteles, na verdade, nunca teria sido

[389] Ibid., p. 99.
[390] Ibid., p.102.
[391] Ibid., p. 102.

dada por ele, mas construída pela tradição cultural, principalmente aquela cultivada desde o classicismo que identificava a *mimèsis* à representação enquanto imitação da natureza. A identificação da *mimèsis* à idéia de representação da realidade, da natureza, segundo essa reinterpretação, não estaria dada em Aristóteles, mas seria o resultado de uma construção cultural. A reinterpretação de Aristóteles fará recair o sentido da *mimèsis*, enquanto representação, sobre a idéia do "meio" pelo qual se representa e não propriamente sobre "o quê" se representa. Em outras palavras, esclarece Compagnon, essa reinterpretação considera que a **Poética** de Aristóteles "não acentua nunca o objeto imitado ou representado, mas o objeto imitador ou representante, isto é, a técnica da representação, a estrutura do *muthus*."[392] Nesse sentido, a conclusão dessa reinterpretação apontaria para um Aristóteles preocupado muito pouco com a representação enquanto encenação e mais atento à obra poética enquanto linguagem. Resumindo, conclui Compagnon, "a *mimèsis* seria a representação de ações humanas pela linguagem, ou é a isso que Aristóteles a reduz, e o que lhe interessa é o arranjo narrativo dos fatos em história: a poética seria, na verdade, uma narratologia." Assim, considera Compagnon, estaria sedimentado o caminho necessário para "manter uma conformidade entre a Poética e os formalistas russos e a seus discípulos parisienses."[393]

O critério de valoração da literatura passa a ser, então, não mais o de sua imitação enquanto adequação ao real, mas enquanto adequação a uma convenção que julgue a imitação pelos seus meios, enquanto boa realização. Segundo Compagnon, o importante dessa reinterpretação da **Poética** de Aristóteles não é que ela seja mais verdadeira que a leitura tradicional que até então era feita, visto que é inevitável que cada época reinterprete os textos às sua maneira; mas, o importante é reconhecer o efeito dessa reinterpretação: ao se contrariar a acepção tradicional da *mimèsis*, a realidade foi abolida da teoria.

Se o real é abolido da teoria, o realismo passa a ser o foco principal de interesse da investigação dos teóricos no sentido de desbancar a idéia do realismo como termo caracterizador da literatura tida enquanto reflexo da realidade. Se a única realidade existente é a da auto-referencialidade da linguagem, a idéia de realismo enquanto reflexo é

[392] Ibid., p. 104.
[393] Ibid., p. 104.

falsa, visto que é fruto de uma convenção literária que toma o efeito formal do real. Para os teóricos anti- referencialistas, se o realismo constitui-se enquanto convenção, o que interessa, então, é saber qual a ideologia que sustenta tal convenção. Rapidamente, a saída da teoria foi a de pensar o realismo como estando coadunado a uma ideologia capitalista. De forma bem sucinta e ágil, Compagnon resume o percurso da teoria no sentido de justificar a crítica à *mimèsis* a uma crítica à ideologia burguesa, pois estando a *mimèsis* "tradicionalmente associada ao realismo, e o realismo ao romance, e o romance ao individualismo, e o individualismo à burguesia, e a burguesia ao capitalismo: a crítica da *mimèsis* é, pois, *in fine*, uma crítica da ordem capitalista."[394]A partir desse raciocínio, Compagnon nos mostra que o realismo se constituiu como a grande questão dos teóricos que negavam toda a concepção referencial da ficção literária, dos estruturalistas aos pós-estruturalistas. O realismo, assim transformado na "ovelha negra da teoria"[395], conforme diz Compagnon, passou a ser o alvo de praticamente toda a "narratologia francesa", desde Tzvetan Todorov, passando por Gérard Genette, Phelippe Hamon, Roland Barthes até Claude Bremond e A. J. Greimas.

Na seqüência, Compagnon demonstra como a teoria francesa construiu a sua crítica ao realismo por meio da crítica à *mimèsis*. Roland Barthes foi o responsável pela tarefa de tentar explicar como a literatura nos faz pensar que copia o real, ou seja, como ela cria a "ilusão referencial" na qual se apoiou a idéia de realismo. Barthes varre a idéia de "real" da literatura ao considerar que o referente é um produto da *semiosis*, um código de representação responsável por criar os efeitos de sentido que ocultam o caráter arbitrário do próprio código. O que a literatura cria, então, é o que Barthes chamou de "efeito do real". Explica Compangon, a partir de Barthes, que

> a referência não tem realidade: o que se chama de real não é senão um código. A finalidade da *mimèsis* não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas

[394] Ibid., p. 106.

[395] Vale lembrar, aqui, que esta forma de pensar o realismo contraria, por exemplo, toda a concepção de Lukács sobre o realismo. O teórico húngaro via no realismo a possibilidade da reconstituição da totalidade épica no mundo burguês e encontrou nele a possibilidade de o homem chegar até ao real, tomar a consciência sobre o real e, por fim, poder modificá-lo. Para o marxismo de Lukács, como vimos, uma certa concepção do realismo constitui-se como a tábua de salvação de sua teoria. Contudo, é compreensível que essa visão lukácsiana fosse criticada pela teoria referida por Compagnon, visto que Lukács compreende o realismo como reflexo do real.

> uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade..." [396]

Assim, abolida a possibilidade de se tomar o real como referente do texto literário, este, por sua vez, só pode ser reportado a outro texto, mesmo quando se pensa estar-se referindo ao que é real.

Como nos mostra Compagnon, os termos intertexto e intertextualidade foram cunhados por Julia Kristeva a partir da noção Bakhtiniana de dialogismo; contudo, se a noção do teórico russo pretendia revelar o real que poderia ser depreendido das relações entre os discusos, Kristeva, por seu turno, abole o mundo e a realidade da sua noção de intertextualidade:

> A obra de Bakhtin, contrapondo-se aos formalistas russos, depois franceses, que fechavam a obra em suas estruturas imanentes, reintroduz a realidade, a história e a sociedade no texto, visto como uma estrutura complexa de vozes, um conflito dinâmico de línguas e de estilos heterogêneos. A intertextualidade calcada no dialiogismo bakhtiniano fechou-se, entretanto, sobre o texto, aprisionou-o novamente na sua literariedade essencial. [397]

Juntamente a Barthes e Kristeva, Compagnon introduz ainda a importância da teoria desenvolvida por Riffaterre a respeito da intertextualidade. Riffaterre introduz o leitor na discussão e considera, então, que a referencialidade do texto não está em outro texto, mas é, sim, produzida pelo leitor. Desse modo, o leitor seria o terceiro elemento essencial para a produção da intertextualidade. Assim, para Riffaterre, o "intertexto" seria a percepção, por parte do leitor, das relações entre uma obra e outras, o que geraria o que entende por ´significância`. Desse modo, a relação estabelecida entre os textos seria a "única referência que importa nos textos literários, os quais são auto-suficientes e não falam do mundo, mas de si mesmos e de outros textos."[398]

Depois de apresentadas as duas posições acerca da *mimèsis*, a tradicional, referencial, e a moderna, anti-referencial; Compagnon coloca-se diante da tarefa de demonstrar como foi possível à teoria literária escapar a esse binarismo no sentido de "reatar o elo entre literatura e realidade" sem, contudo, voltar a assumir antigos mitos. Por isso, explica Compagnon, "não se trata de afastar as objeções contra a *mimèsis*, nem de

[396] Ibid., p. 106.
[397] Ibid., p. 112.
[398] Ibid., p. 113.

reabilitar esta, pura e simplesmente em nome do senso comum e da intuição, mas de observar como foi possível refundir o conceito de *mimèsis* depois da teoria.[399]

Compagnon começa a traçar o caminho necessário para se pensar como se reatar o elo entre a literatura e a realidade buscando apresentar uma saída crítica aos críticos da *mimèsis* no sentido tradicional, ou seja, aos partidários da tese antimimética. Para tanto, Compangon inicia a construção de sua crítica a partir da leitura de S/Z de Roland Barthes, principalmente às aporias que estariam na base da teorização deste contra a *mimèse*. A principal aporia sobre a qual chama a atenção Compagnon, a qual teria sido identificada pelo teórico Christopher Prendergast em sua obra **A ordem da mimese** (de 1986), é postulada nos seguintes termos:

> Em primeiro lugar, Barthes nega que a linguagem em geral tenha uma relação referencial com o mundo. Mas se o que ele diz é verdadeiro, se ele pode denunciar a ilusão referencial, se pode, pois, enunciar a verdade da ilusão referencial é que, então, apesar de tudo, há uma maneira de falar da realidade e de se referir a alguma coisa que existe, o que significa que nem sempre a linguagem é completamente inadequada. Não é fácil eliminar totalmente a referência, pois ela intervém exatamente no momento em que é negada, como a própria condição dessa negação. Quem diz ilusão diz realidade, em nome da qual se denuncia essa ilusão. [400]

Segundo Compagnon, Barthes seria conduzido a um paradoxo ao tentar criticar a referencialidade da *mimésis* sendo levado "a aceitar uma teoria da referência das mais sumárias e exageradas" quando considera que o efeito de real, ou a ilusão referencial seria uma espécie de "alucinação". Assim, explica Compagnon que para Barthes

> afirmar que a linguagem não é referencial e o romance não é realista, defende uma teoria da referência há muito desacreditada, supondo que pela cumplicidade do signo com o referente, a expulsão da significação, haveria uma passagem direta, imediata, do significante ao referente, sem a mediação da significação, isto é, que se alucina o objeto.[401]

O signo seria apagado diante do referente no sentido de criar o efeito de real, o leitor acreditaria, assim, que estaria lidando com as próprias coisas, estaria encantado, ou alucinado, seria uma vítima da ilusão do real.

---

[399] Ibid., p. 114.
[400] Ibid., p. 118.
[401] Ibid., pp. 118-119.

Em continuidade à crítica à tese antimimética, Compagnon procurará demonstrar que a hipótese da negação da referência na literatura, ou da crítica anti-referencial construída contra a *mimèsis*, que teria sido importada da lingüística, não teria como fonte, na verdade, os princípios da lingüística, mas teria sido originada de uma deturpação, de uma interpretação equivocada da lingüística realizada pela teoria literária. Para tanto, pergunta-se se a lingüística (de Saussure e Jakobson), ao afirmar o caráter arbitrário da língua, estaria negando a referência da língua ao mundo. Compagnon considera que a teoria literária, ao incorporar os paradigmas da lingüística, teria construído uma sintaxe da literatura sem se preocupar com uma sua semântica; curiosamente, contudo, teria construído essa sintaxe sem levar em conta a própria sintaxe desenvolvida pela lingüística.

Compagnon procura demonstrar que o equívoco desta sintaxe da literatura residiria numa generalização da idéia de arbitrariedade retirada de Saussure. Para este, nos diz Compagnon, não é a língua que é arbitrária, mas a relação do significante com o significado, a relação do som com o conceito (sentido). Para Saussure, então, a relação destes dois elementos é arbitrária, mas não propriamente a relação da língua com o mundo. O fato de a língua ser constituída arbitrariamente, não implicaria a sua não-referencialidade. No entanto, a crença na possibilidade dessa generalização da não-referencialidade levou pensadores, tais como Roland Barthes, a concluírem pelo despotismo da linguagem constituída enquanto código construído arbitrariamente, sem possibilidade de referência ao real:

> Em resumo, uma vez que todos os códigos são convenções, os discursos não são nem mais nem menos adequados, mas todos igualmente arbitrários. A linguagem, recortando arbitrariamente, ao mesmo tempo, o significante e o significado, constitui uma visão de mundo, isto é, um recorte do qual somos irremediavelmente prisioneiros. [402]

Essa conclusão, nos mostra Compagnon, está na base, por exemplo, da idéia de Barthes de que falar é, por si só, um exercício de poder; discorrer sobre algo não seria comunicar, mas, acima de tudo, "sujeitar" no sentido de impor uma submissão ao código. Essa idéia de linguagem enquanto prisão teria sido alvo de muitas críticas aos

[402] Ibid., p. 124.

estruturalistas e pós-estruturalistas. Uma delas, citada por Compagnon, seria a obra de Fredric Jameson, **The prison-house of language,** datada de 1972.

Diante do caráter despótico da linguagem, qual seria a saída para se reintroduzir o debate sobre o real? Pergunta-se Compagnon. A alternativa, responde, estaria na saída do binarismo imposto pela interpretação da lingüística operada pela teoria da literatura:

> Assim, reintroduzir a realidade em literatura é, uma vez mais, sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos – ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura -, e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem. [403]

Para sair dessa lógica binária, Compagnon vê-se conduzido a uma terceira forma de interpretação da *mimèsis*. Se a primeira interpretação, a clássica, foi a responsável por criar a idéia de *mimèsis* enquanto reflexo do real e a segunda levou a teoria literária a concluir por abolir a referencialidade da idéia de *mimèsis*, uma outra interpretação mostra-se necessária a fim de apresentar-se como terceira via.

Compagnon enxerga essa terceira via na interpretação que aposta na idéia de uma *mimèsis* ativa e não passiva, segundo a qual a *mimèsis* constitui-se enquanto elaboração do conhecimento, enquanto forma de designar a maneira pela qual o homem constrói o seu mundo. Segundo Compagnon, essa terceira forma de enxergar a *mimèsis* pode ser depreendida de duas diferentes interpretações da **Poética** de Aristóteles: a primeira é a que é proposta por Northrop Frye ainda em 1957 em sua **Anatomia da crítica**[404]; a segunda é a apresentada por Paul Ricoeur em sua monumental trilogia intitulada **Tempo e narrativa**[405], escrita entre os anos de 1983 e 1985.

Na referida obra, Northrop Frye constrói sua interpretação da **Poética** fazendo uma releitura das funções das partes da tragédia grega estabelecidas por Aristóteles: o *muthos*, a *dianoia* e a *anagnôrisis*. Frye entende a *mimèsis* não enquanto cópia, mas como uma

---

[403] Ibid. pp. 126-127.
[404] Cf. FRYE, Northrop. op. cit.
[405] A tradução brasileira da trilogia de Paul Ricoeur foi feita pela editora Papirus. A referência ao primeiro tomo, em que se encontra a interpretação da **Poética** de Aristóteles mencionada por Compagnon, é a seguinte: RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa – Tomo I**. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

atividade que tem a finalidade de estabelecer as relações entre fatos, atribuir um sentido a essas relações, sentido este necessário à construção de um conhecimento. Estes três passos necessários à constituição da *mimèsis* seriam garantidos pelos três aspectos da tragédia, o *muthos* (a composição da intriga de acontecimentos dispostos no tempo) a *dianoia* (tema ou interpretação que é proposta ao espectador/leitor por essa intriga) e a *anagnôrisis* (momento do reconhecimento, por meio do qual se dá a revelação do sentido total da história). Frye, contudo, não pensa a *anagnôrisis* apenas como o momento do reconhecimento operado pelo herói no interior da intriga, mas pelo leitor também. Assim, em outras palavras, diz Compagnon,

> ao lado do reconhecimento feito pelo herói na intriga, um outro reconhecimento intervém – ou o mesmo – o do tema pelo leitor na recepção da intriga. O leitor se apropria da *anognôrisis* como reconhecimento da forma total e da coerência temática. O momento do reconhecimento é, pois, para o leitor ou o espectador, aquele no qual o projeto inteligível da história é apreendido retrospectivamente, aquele no qual a relação entre o início e o fim torna-se manifesta, precisamente quando o *muthos* torna-se *dianóia*, forma unificante, verdade geral. O reconhecimento pelo leitor, para além da percepção da estrutura, está subordinado à reorganização desta última a fim de produzir uma coerência temática e interpretativa. [406]

Para Compagnon, com essa interpretação da **Poética**, deslocando a anagnôrisis (o reconhecimento) do interior da ficção para o seu exterior, Frye está reabilitando a relação da *mimèsis* com o mundo e, principalmente, chamando a atenção para a narrativa enquanto forma de conhecimento; já que a *mimèsis*, nestes termos, é uma narrativa responsável por proporcionar o conhecimento.

A recuperação da relação da *mimèsis* com o mundo por meio da identificação de seu caráter narrativo é o que propõe também Paul Ricoeur. Na reinterpretação que faz da **Poética** no primeiro dos três tomos de sua trilogia, Ricoeur identifica a *mimèsis* ao *muthos* e a entende não de modo estático, enquanto imitação, mas enquanto um processo de "produção da intriga" que depende da experiência temporal. Para Ricoeur, a *mimesis* entendida dessa forma é uma "imitação criadora", não duplicação de um real pré-existente apenas, mas criação, já que permite a abertura para a ficção. A esse tipo de operação corresponde justamente a narrativa. Segundo Ricoeur, comenta Compagnon, a narrativa

[406] COMPAGNON, Antoine. op. cit. p. 129.

seria a maneira de o homem viver no mundo, pois representa o seu "conhecimento prático do mundo". Assim, a produção da intriga, seja ela ficcional ou histórica, seria a própria forma do conhecimento humano que converte o tempo em temporalidade por meio da narrativa. Não haveria outra forma de acesso ao mundo, ao referente, senão por meio da narrativa.

Compagnon nos mostra, dessa forma, como a *mimèsis*, identificada à narrativa e ao valor desta enquanto forma essencial de conhecimento humano, pôde ser reabilitada depois de sua crise instaurada, principalmente, pelas teses anti-referencialistas do estruturalismo e pós-estruturalismo. Às teorias de Frye e Ricoeur, Compagnon soma, ainda, as de Terence Cave e de Carlo Ginsburg para afinar o entendimento da *mimèsis* enquanto geradora de conhecimento. A partir do modelo chamado de cinegético lançado pelo teórico italiano e cultivado por Cave, o "reconhecimento", pertinente à *mimèsis* entendida enquanto processo de construção da intriga, enquanto narrativa, faria com que o leitor funcionasse como um detetive que consegue construir um sentido a partir da relação que estabelece entre indícios e acontecimentos aparentemente dispersos e desconexos. Assim, conclui Compagnon,

> a *mimèsis* constitui uma forma especial de conhecimento do mundo humano, segundo uma análise da narrativa muito diferente da sintaxe que os adversários da *mimèsis* procuravam elaborar, e que inclui o tempo do reconhecimento. Certamente a teoria literária já havia relido a **Poética**, acentuando o *muthos*, a sintaxe da narrativa, mas não a *dianoia* nem a *anagnôrisis*, não o sentido nem a interpretação. De diferentes maneiras a *mimèsis* foi religada ao mundo.[407]

Ser religada ao mundo, aqui, não significa um retorno da *mimèsis* enquanto imitação ou cópia do real; mas enquanto criadora do real, enquanto propositora de mundos. O caráter referencial da *mimèsis* não é reabilitado pelo fato de a narrativa poder ser referida a um mundo existente; mas pela possibilidade de referir-se a mundos possíveis. Estes, por não serem existentes, não deixam de ser também reais. Assim, Compagnon segue para a sua conclusão dizendo que a negação da realidade que fora proclamada pela teoria literária deve ser entendida não propriamente como negação, mas como denegação no sentido construído por Freud, o de "uma negação que coexiste, numa espécie de consciência dupla, com a crença incoercível de que o livro fala ´apesar de tudo` do mundo, ou que ele constitui

[407] Ibid., p. 133.

um mundo, ou um ´quase-mundo`...".[408] Desse modo, para Compagnon, o "fim da representação" teria sido um mito, e do reconhecimento de que esse fim é um mito depende a saída daquela lógica binária referia anteriormente, que colocou a *mimèsis* entre a firmação do mundo pelo seu reflexo ou a negação dele pela afirmação da autonomia despótica da linguagem pelo seu caráter não referencial. Essa terceira via de entendimento que se abriu para a *mimèsis* permitiria, segundo Compagnon, encararmos a literatura como aquilo que de fato ela é, ou seja, como o "próprio entrelugar, a interface".

Finda a leitura mais cerrada do texto de Compagnon, voltemos à questão do romance. Quando a narrativa sobre o romance o apresentou ao fim da modernidade, vimos que isto se deu quando foi colocado diante da possibilidade de vir a não narrar mais e, portanto, de vir a morrer por não poder narrar mais. Contudo, essa defesa da *mimèsis* na contemporaneidade demonstrada por Antoine Compagnon é baseada na recuperação da *mimèsis* enquanto narrativa e, além disso, da narrativa entendida enquanto modo essencial de construção de conhecimento humano. A partir desse ponto, então, a narrativa sobre o romance não poderá mais aceitar a possibilidade de sua morte a partir da aceitação da possibilidade de não vir mais a narrar.

Essa conclusão a respeito da defesa da "mimese" na contemporaneidade feita por Antoine Compagnon parece confirmar não apenas a defesa que também foi feita por Robert Alter no ensaio visto anteriormente, mas a idéia da literatura como o "entrelugar", ou como o lugar dos mundos possíveis e, por isso, reais, parece coincidir também com o que defendeu Robert Alter em outro ensaio, intitulado "O espelho da cavalaria e o mundo dos espelhos"[409], também acerca da questão do romance, em específico o **Dom Quixote**. Neste ensaio, Alter elabora a noção de "realidade" que estaria por trás dessa defesa da "mimese" que faz no ensaio anterior. Curiosamente, contudo, não se distancia muito das conclusões de Foucault em **As palavras e as coisas**, visto que enxerga em **Dom Quixote** a expressão do mundo moderno na medida em que esta obra representaria uma revelação em relação à noção de realidade, de mundo real. Em certo sentido, Alter confirma a existência, já assinalada por Foucault, da representação de uma crise da noção do real. Neste ensaio, ao

[408] Ibid., p. 137-138.
[409] ALTER, Robert. O espelho da cavalaria e o mundo dos espelhos. In: **Em espelho crítico**. Tradução Sérgio Medeiros e Margarida Goldsztajn. São Paulo: Perspectiva, 1998. pp. 105-127

eleger o **Dom Quixote** como foco principal de seu ensaio, Alter não deixa de construir uma narrativa sobre o romance a partir do referencial comum aos vários teóricos já vistos anteriormente, tais como Lukács, Ortega y Gasset e Bakhtin. Curioso é o fato de que, além de retomar certas concepções já bem conhecidas destes teóricos, Robert Alter consegue estender a modernidade de **Dom Quixote** até a contemporaneidade, sendo possível, inclusive, vislumbrar nele as características do que muitos teóricos entendem já sob o escopo do que seria a pós-modernidade.

A epígrafe deste ensaio de Robert Alter aponta para a problemática contemporânea da relativização dos conceitos de "realidade" e "ficção", principalmente no que se refere ao trato da crítica literária em relação ao romance. Tal problemática é apresentada por Alter por meio das palavras de um comentário de Jorge Luís Borges às obras **Dom Quixote** e **Hamlet**, as quais sugerem uma condição imposta por tais obras: "se as personagens de uma obra de ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios".[410] A partir dessa sugestiva epígrafe Alter introduz a problemática a ser abordada em seu ensaio fazendo referência à característica ambígua da arte no mundo moderno que perduraria desde o advento da imprensa de Gutemberg até os nossos dias. Tal característica residiria na massiva capacidade de reprodutibilidade da cultura artístico-literária que seria acompanhada por um seu enfraquecimento enquanto valor artístico ou fonte de verdade. Alter enxerga na era da "reprodutibilidade técnica" descrita por Walter Benjamin a continuidade do processo iniciado com Gutemberg.

Alter considera o romance enquanto gênero como devendo ser alvo de uma atenção especial, pois proporciona uma medida instrutiva

> de uma cultura apanhada na dinâmica de seus próprios instrumentos tecnológicos, porque é o único gênero importante que surge após a invenção da imprensa, e cujo próprio desenvolvimento - tanto estrutural ou temático quanto econômico - está intimamente ligado à imprensa. [411]

Nesse sentido, Alter enxerga o romance como o gênero que tem na "reprodutibilidade técnica" um seu caráter constitutivo; assim, seria intrínseco a ele o aspecto ambíguo acima citado. No entanto, antes de efetivar qualquer julgamento, adverte

[410] Ibid., p.105.
[411] Ibid., p.106.

que seu ensaio não deve ser entendido como se se orientasse pela premissa de que todas as modificações culturais e artísticas fossem decorrentes, dentro de uma relação estreita de causa e efeito, das modificações dos meios de comunicação. Apesar de não aceitar tal determinismo, Alter considera o gênero romance como um reflexo, na arte, das revoluções políticas, sociais, econômicas que se arrastaram do século XVII até a nossa contemporaneidade. Dentro desse prisma, Alter considera pertinente a hipótese dos críticos que, sejam marxistas ou não, associam o surgimento do romance ao crescimento da burguesia; não vê nisso uma relação única determinista, mas considera inevitável a relação. Contudo, a limitação da visão de tais críticos que sugerem tal relação, atenta Alter, estaria no fato de insistirem que o "realismo" seria a meta inerente do romance.

Robert Alter prossegue em seu ensaio alertando para o fato de que longe de ser o "realismo" o destino do romance, antes deve ser entendido como sendo originário de "uma erosão da crença na autoridade da palavra escrita".[412] A concretização dessa erosão em literatura começaria, segundo Alter, justamente com Cervantes. Nesse sentido, Alter entende o caráter moderno do romance a partir da característica de se constituir, ao mesmo tempo, enquanto criação literária e crítica literária. Seria esta a característica de **Dom Quixote**, que toma como alvo de sua crítica literária o "primeiro gênero que desfrutou de sucesso popular por causa da prensa de impressão: o romance de cavalaria do Renascimento".[413] Segundo Alter, não foram os romancistas os primeiros a reconhecerem na literatura o caráter ficcional das obras de ficção, no entanto, foram, sim, os primeiros a verem "na ficcionalidade das obras de ficção a chave para o predicamento de toda uma cultura e a usar essa consciência no centro da criação de novas ficções próprias".[414] **Dom Quixote**, portanto, pode ser considerado o arquétipo do gênero romanesco pois é o primeiro a levar para dentro da obra a consciência da ficcionalidade da própria obra no sentido de usar isto como caminho para outras ficções. Numericamente, a tradição das obras que se constituem a partir desse ceticismo em relação ao caráter ficcional é menor do que aquela que se constitui a partir do "realismo". No entanto, considera que seria a primeira tradição

[412] Ibid., p. 106.
[413] Ibid., p. 106.
[414] Ibid., p. 107.

aquela capaz de lançar "uma boa dose de luz sobre a natureza do romance como gênero"[415]. De certo modo, Alter faz referência, mesmo que não explicitamente, às duas vertentes que acredita nortearem a orientação do gênero romanesco, a vertente "realista" (não confundir com escola "realista") e a vertente dos romances "autoconscientes"[416]. Alter considera **Dom Quixote** como sendo a fonte de ambas as vertentes, já que, por um lado, denuncia as fantasias de um mundo literário ficcional das novelas de cavalaria em nome de uma crítica irônica, na medida em que se insere nesta fantasia; por outro, denuncia a sua própria condição de ficção e de produto literário. Para exemplificar o caráter autoconsciente de **Dom Quixote**, Alter apresenta a passagem final do romance em que a personagem Dom Quixote chega a Barcelona e acaba entrando numa oficina de impressão e testemunhando todo o processo de produção dos livros. Desse modo, ressalta a característica paradigmática de **Dom Quixote** enquanto gênero romanesco, dizendo, a propósito do episódio final da obra, que

> mal podemos esquecer que o próprio D. Quixote não passa do produto desses mesmos processos que ele observa, um amontoado de palavras ordenadas tipograficamente, impressas em prova, corrigidas e reimpressas, encadernadas e vendidas por tantos *reales* o exemplar. Além disso, Cervantes nos lembra repetidamente que, sem a rápida atividade das prensas, como as que imprimiram a primeira parte das aventuras de seu herói, a maioria das aventuras da segunda parte nunca poderiam ter ocorrido. [417]

Aqui, Alter torna evidente a lógica de que a "reprodutibilidade técnica" não apenas se constitui enquanto possibilidade de realização material do romance, mas como condição para a sua existência enquanto narrativa.

Não apenas a narrativa e a personagem Dom Quixote são produtos da literatura que o seu protagonista leu, mas a própria obra se mostra enquanto produto também da reprodução técnica proporcionada pela imprensa. Atenta Alter, portanto, para o fato de as aventuras de Dom Quixote começarem em uma biblioteca e, freqüentemente, a ação do romance girar em torno dos conteúdos desta mesma biblioteca. Afora a personagem estratégica de Sancho Pança, evidente representante de uma larga classe de analfabetos enraizados ainda na cultura oral de seu tempo, que representa a ligação do protagonista com

[415] Ibid., p. 107.
[416] Robert Alter expõe essa diferenciação no ensaio citado aqui anteriormente.
[417] Ibid., p. 108.

a esfera da realidade, uma vez que contrapõe sua lucidez à loucura de Dom Quixote; toda a humanidade que compõe o universo da obra, argumenta Alter, parece ser composta por leitores e escritores. Todas as demais personagens que povoam o romance parecem desempenhar papéis, é como se a realidade que circunda o mundo da personagem Dom Quixote fosse composta por personagens que representam papéis oriundos de suas leituras. Atenta Alter para o fato de Dom Quixote, repetidas vezes, deparar-se "com pessoas que podem representar os papéis complementares porque são quase tão versados quanto ele na linguagem, nas convenções e nas ações da literatura cavaleiresca".[418]

Segundo Robert Alter, Cervantes leva ao máximo a sobreposição entre o que seria literatura e o que seria realidade quando apresenta uma conversa entre Dom Quixote e Dom Álvaro Tarfe, "uma personagem da espúria continuação de Dom Quixote de autoria de Alonso de Avellaneda", visto que nos induz a uma vertigem ontológica:

> uma personagem de ficção de uma crônica de ficção ´verdadeira´ confrontando uma personagem de ficção de uma crônica falsa a fim de estabelecer sem sombra de dúvida sua própria e exclusiva autenticidade. [419]

Alter segue seu ensaio explorando essa problemática da indistinção entre realidade e ficção referindo-se ao capítulo oitavo, em que se narra a primeira façanha de Dom Quixote, o seu encontro com o "terrível biscainho". Alter atenta para o fato de tal narrativa ser interrompida justamente no momento em que ambas as personagens, Dom Quixote e o biscainho levantam suas espadas para iniciarem a batalha. Tal cena é congelada sob a alegação do narrador de que não dispunha de outros documentos que proporcionassem a continuação da narrativa. Terminado desta forma o capítulo, o próximo curiosamente se inicia a partir de outra voz narrativa, agora em primeira pessoa, que relata o episódio em que encontrara no mercado de Toledo cadernos escritos em árabe que continham a *História de D. Quixote de la Mancha*, cujo autor seria o historiador arábico de nome Cide Hamete. No primeiro destes cadernos haveria uma ilustração que retrataria justamente a cena relatada ao final do capítulo anterior. Construída desse modo, a narrativa aponta ironicamente para a sua autoria única, pois apenas um único artífice poderia ser o responsável pela sincronização perfeita de duas narrativas isoladas em meios diferentes;

[418] Ibid., p. 108.
[419] Ibid., p. 108.

assim, também, tanto o primeiro narrador, quanto o segundo, bem como o historiador seriam criações de um mesmo arquiteto. A análise deste trecho de **Dom Quixote** permite a Alter exemplificar o motivo do porquê de se considerar Cervantes como situado no início do que entende por uma "revolução copernicana na prática e na teoria da mimese".[420]

Explica Alter tal revolução copernicana dizendo que o trecho todo acima referido, na verdade, constitui-se como uma "representação dentro de uma representação dentro de uma representação daquilo que afinal se hesita em chamar realidade - uma ilustração dentro de um livro dentro de uma crônica da autoria do ´segundo autor dessa obra`."[421] Para Alter, o efeito desse encadeamento de representações

> assemelha-se ao de um espelho dentro de um quadro refletindo o tema da pintura, ou ao desenrolar de fotografias estáticas dentro de um filme: através de um súbito vislumbre das múltiplas possibilidades de representação, somos instruídos insuficientemente e, assim, induzidos a refletir sobre a natureza da representação e a presença do engenhoso intérprete. [422]

Assim, Alter argumenta que a personagem de Cervantes se constitui enquanto a representação da dualidade identitária entre o existir real e o existir literário, pois Dom Quixote só será real se suas aventuras forem escritas num futuro. Tal como o herói épico, que deseja que suas façanhas sejam cantadas pelos seus posteriores, Dom Quixote também quer permanecer, mas não quer ser cantado, deseja, conforme diz Alter, tornar-se um livro escrito por um "sábio". Essa é a ambição que move o protagonista em todas as aventuras que compõem a primeira parte da obra de Cervantes. Já quanto à segunda, considera Alter esclarecedor que

> quando a ambição de Dom Quixote é abruptamente realizada e ele é perseguido em toda a parte pelo conhecimento de que já está num livro, ele começa a suspeitar que seu cronista pode não ser um sábio afinal, mas, antes, um dos feiticeiros obstinados que o estão perseguindo. [423]

Novamente aqui a realidade aparece como sendo engendrada pela ficção, da qual Dom Quixote não pode escapar. Na verdade, passa a desconfiar da própria ficção, sentido-se perseguido por uma sua armadilha. Entende Robert Alter, então, que

---

[420] Ibid., p. 110.
[421] Ibid., p. 110.
[422] Ibid., p. 110.
[423] Ibid., p. 110.

> fixado para sempre num texto, transformado no tema de uma nova iconografia, ele realizou tudo e quase nada. Ele e Sancho mal se puseram a caminho; todas as 'façanhas`das quais temos consciência até agora como leitores são um punhado de desorientações hilariantes do cavaleiro, e assim o conteúdo de sua imortalidade parecia ser o mero fato de estar registrado numa página impressa. Na verdade, nesta conjuntura particular, a página ainda não está impressa, uma vez que a crônica de Cide Hamete está escrita em vários cadernos. A ilustração que a acompanha, então, e que parece mais uma gravura teria de ser um desenho de bico-de-pena. Assim, um caderno com croquis é imperceptivelmente metamorfoseado num livro ilustrado, e tornamo-nos conscientes de quão tentativa é a questão da imortalidade do cavaleiro, do quanto toda a realidade do romance é o produto de um *trompe l´oeil* do artista. [424]

Alter segue em sua análise de **Dom Quixote** atentando para o fato de que nesta obra ser real significa estar registrado na literatura. Ser real, portanto, significa ganhar um estatuto de um ser de papel, isso é o que mostra Alter em sua observação sobre a paixão predominante da personagem Dom Quixote, a de dar nomes aos demais personagens. Tais nomes conferem a elas o estatuto de realidade, de uma realidade autenticada pela ficção que dá forma ao seu mundo. Assim, se ser "real" significa ser "ficcional", criticar a realidade significa criticar a forma tomada literariamente, por isso, observa Alter a predominância do papel da crítica literária dentro do romance. As personagens não apenas têm o seu estatuto de realidade garantido pela ficcionalidade como também são a expressão do controle de tal ficcionalidade, pois elas mesmas são críticos das histórias que compõem a narrativa maior em que estão inseridas. Para Alter, a crítica literária é "intrínseca ao mundo ficcional de Dom Quixote e de todos os romances autoconscientes criados depois dele"[425], pois nesse modo autoconsciente de ficção, a crítica literária não é "como pode às vezes parecer, uma interpolação, mas um momento essencial no ato de imaginação". A personagem Dom Quixote seria, nesse sentido, a encarnação da autoconsciência romanesca no sentido de ser constituído por uma "loucura lúcida", visto que "polariza dentro de si mesmo atitudes opostas em relação a ficções que a maioria de nós conservamos numa espécie de suspensão".[426] Assim, o momento em que o impulso de consciência da personagem se dissipa de um pólo a outro é esclarecedor, considera Alter, pois é aí que Cervantes compreende que há uma

[424] Ibid., p. 111.
[425] Ibid., p. 113.
[426] Ibid., p. 115.

> tensão fundamentalmente séria entre o reconhecimento de obras de ficção como ficções e a aceitação delas como realidade, por mais que nos pareça fácil manter essas duas consciências ao mesmo tempo. Saber que uma obra de ficção é, apesar de tudo, apenas uma ficção subverte potencialmente toda e qualquer realidade significativa que poderia ser atribuída à obra de ficção, enquanto concordar imaginativamente com a realidade de uma ação representada é uma etapa num processo que podia minar ou confundir o que costumamos considerar como nosso senso de realidade. [427]

A partir dessas considerações, Alter conduz sua argumentação para a seguinte conclusão: "Se D. Quixote questiona o status das obras de ficção e o seu próprio como ficção, também afirma um novo senso da autonomia do artista que o concebeu".[428] Alter enxerga nessa autonomia do artista uma libertação do autor em relação à mimese enquanto imitação da realidade, inclusive no sentido de se retratar na obra mesmo que não se confessando autobiograficamente. Assim, Cervantes se livra do compromisso com uma certa realidade pré-dada ao se inserir na narrativa enquanto personagem ficcional, apesar de, aí, narrar fatos autobiográficos. Por isso, considera Alter que o "fato de Saavedra aparecer na narrativa é o meio de o autor afirmar seu direito de propriedade absoluta sobre o mundo ficcional que ele criou", e o faz pela estratégia da ficção já que se

> ele quisesse, poderia relatar suas próprias aventuras de soldado e prisioneiro em vez das do Cativo, pois o ato de ficção depende puramente da opção do autor; ele pode assemelhar-se de várias formas à experiência real, mas não é compelido, no sentido aristotélico do termo, a imitar, não é o escravo daquilo que o senso comum confusamente chama 'realidade`. [429]

A partir de tal leitura que faz Alter de **Dom Quixote** e, conseqüentemente, do gênero romanesco, poderíamos considerar que responde ao problema com o qual se debate Lukács em sua **Teoria do romance**, sobre ser este gênero uma "epopéia de um mundo abandonado por Deus", não optando pela via do "realismo" enquanto salvação para o sentido do mundo, mas apontando para a característica desse gênero de revelar um sentido pela via da imaginação, pela via do questionamento da realidade e, conseqüentemente, de um realismo. Assim, Alter considera que a

> intuição de vida que, a partir de Cervantes, se cristalizou no romance é profundamente paradoxal: o romancista reconhece com lucidez de que maneira um homem pode ser dolorosamente frustrado e vitimizado num mundo sem

[427] Ibid., p. 115.
[428] Ibid., p. 115.
[429] Ibid., p. 116.

> ideais ou valores fixos, sem nem mesmo um senso seguro do que é real e do que não é, embora, não obstante, através do exercício e uma arte autônoma, o escritor afirme audaciosamente a própria liberdade de consciência. [430]

Assim, conclui Alter que a "imaginação é, então, alternadamente, ou mesmo simultaneamente, o supremo instrumento de realização humana e a eterna cilada de ilusão de uma criatura condenada à futilidade".[431] Alter segue seu ensaio afirmando que é possível ver melhor a expressão do paradoxo acima apresentado em Cervantes se atentarmos para o modo como ele, enquanto autor, se relaciona com o seu protagonista. De acordo com o modo como se faz essa relação, Alter considera que Cervantes consegue o efeito de atrair o leitor ao mistério e ao interesse que as suas personagens fornecem, ao mesmo tempo em que é repelido por elas e levado a tomar consciência da pena que as controla. Tal efeito, que considera Alter ser próprio de todos os romances autoconscientes, seria conseguido por Cervantes pelo fato de

> dividir-se num alter ego ficcional, o cronista mouro que é supostamente o verdadeiro autor da história; o próprio Dom Quixote é outro tipo de substituto para o romancista, já que é manifesto entre as personagens do romance que ele é um autor falho que é impelido a representar o impulso literário no mundo das ações, ser ao mesmo tempo o criador e o protagonista de suas próprias ficções.[432]

Tal estratégia Alter entende ser característica fundante da autoconsciência romanesca, a qual se construirá, ao longo da história romanesca, pela estratégia da criação do "duplo": duplo do autor, duplo do protagonista, ou ambas as coisas unidas. Além dessa duplicação de escritor e protagonista, Alter atenta para o fato da duplicação da própria narrativa e mostra como **Dom Quixote** é construído também a partir de um processo de auto-paródia, Cervantes possui o "instinto infalível de parodiar seus próprios procedimentos". Contudo, considera Alter que em **Dom Quixote**, a "utilidade dos duplos como experimento de imitação e como crítica das obras de ficção talvez seja mais fácil de observar em duplicações de enredo do que nas de personagem".[433] O resultado da multiplicação de paródias internas em **Dom Quixote**, observa Alter, é que o mundo

> torna-se uma montagem de espelhos - a armadura de Sansão Carrasco, recoberta de pequenos espelhos, poderia servir como seu símbolo - mas, sendo a paródia

[430] Ibid., p. 117.
[431] Ibid., p. 117.
[432] Ibid., p. 119.
[433] Ibid., p. 120.

> justamente a forma literária que funde a criação e a crítica, os espelhos têm suas imagens distorcidas em graus variados, de modo que as personagens desfilam através de um grande salão de parque de diversões, onde mesmo as figuras mais cativantes podem de repente, inflando-se, transformar-se em monstruosidades ou, encolhendo, converter-se em coisas absurdas. (...) Quase tudo, então, é composto, feito de imagens fragmentadas, de refrações e de reflexos de outras coisas, o que significa que quase tudo é mediado pela literatura, seja o corpo de obras e convenções literárias externo a esse romance, sejam as várias invenções literárias geradas dentro do próprio livro. O romance cria um mundo ao mesmo tempo maravilhoso e crível, mas as evocações mais esplêndidas de caráter ou ação carregam dentro de si mesmas a visível carga explosiva de sua própria negação parodística.[434]

Aqui, diante de tais conclusões de Alter sobre **Dom Quixote**, não nos vemos distantes das mesmas características delineadas por teóricos da ficção dita pós-moderna. E essa impressão parece ser confirmada pelas próprias considerações finais de Alter sobre o caráter paradigmático de **Dom Quixote** e de sua sobrevivência e ressonância no mundo contemporâneo. Alter parece prever, em **Dom Quixote**, a antecipação do que os teóricos da pós-modernidade identificaram como sendo a indistinção entre "natureza" e "cultura", ou melhor, a perda da noção de realidade pelo apagamento gerado pela anulação de tal distinção, na medida em que a primeira, a natureza, já não pode ser tocada senão por meio da mediação da segunda, a cultura; de modo que esta passa a ser considerada como uma segunda natureza. Nesse sentido, podemos medir o grau de tal previsão na pertinência de se estender a aplicabilidade do comentário de Alter sobre Cervantes à postura da literatura contemporânea. Alter considera que, para Cervantes,

> a arte é evidentemente questionável porque é entendida como absolutamente arbitrária, ao passo que a natureza é ainda mais problemática porque está tão emaranhada com a arte, tão universalmente mediada pela arte, moldada pelos hábitos de visão peculiares da arte, que se torna difícil saber o que pode ser - se é que é alguma coisa - a natureza em si mesma e de si mesma. Daí por diante, a criatividade cultural desenvolver-se-ia cada vez mais através de uma crítica recapitulativa de seu próprio passado, e uma importante linha de ficção seria confessadamente dúplice, convertendo o paradoxo de sua duplicidade magicamente real num de seus principais temas. Nesses aspectos, Cervantes não apenas antecipa uma forma posterior de criação, como também realiza amplamente suas possibilidades; escritores subseqüentes apenas explorariam de ângulos diferentes as potencialidades imaginativas de um tipo de ficção que ele concebeu com autoridade. Nesse aspecto, como em outros, **Dom Quixote** é o romance arquetípico que parece abranger a extensão de tudo o que seria escrito posteriormente. Alcançando, com ironia, o sonho de um mundo medieval através

[434] Ibid., p. 122.

> das produções literárias do Renascimento, ele continua sendo um dos romances mais profundamente modernos.[435]

Arriscaríamos aqui anotar, inclusive, que, segundo essa perspectiva, **Dom Quixote** não apenas continuaria a ser moderno até hoje; mas, sim, anteciparia, pela forma de espelhamento anotada por Alter, certas características da pós-modernidade. Além da já referida indistinção entre natureza e cultura salientada por Fredric Jameson em sua obra **Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**, outra característica pós-moderna assinalada por Jameson nesta obra pode também ser vista em **Dom Quixote**, segundo a análise dos espelhos feita por Alter. A análise de Alter pode ser aproximada daquela que faz Jameson da fachada do hotel *Westin Bonaventure* de Portman.[436] O que tal hotel realiza, na linguagem da arquitetura (imagética e concreta), **Dom Quixote** já o faz pela ficção por meio da linguagem verbal escrita. De certo modo, arriscaríamos dizer que a arquitetura torna visível e material aquilo que a narrativa de **Dom Quixote** já havia apontado por meio de uma outra materialidade, a da narrativa. Se Jameson mostra como o olhar dirigido à fachada do hotel é conduzido, pelos espelhos, a tudo o que não é propriamente o hotel, mas sim àquilo que o circunda; o mesmo pode-se dizer sobre o **Dom Quixote**, visto que todo olhar dirigido a ele é conduzido a enxergar nele aquilo que não é, mas que se faz enquanto imitação, espelhamento.

Além da questão da substituição da natureza pela cultura em **Dom Quixote**, já que o seu referente real já não é mais o que se poderia chamar de realidade, mas a própria literatura, outras características de **Dom Quixote**, também apontadas por Robert Alter, podem ser consideradas como tópicos recorrentes em teorias sobre a ficção na pós-modernidade, tais como a ironia, a paródia, o pastiche e a indistinção entre história e ficção.

---

[435] Ibid. pp. 124-125.

[436] Jameson considera que o revestimento externo de vidro espelhado do Bonaventure "repele a cidade lá fora, uma repulsa cuja analogia encontramos naqueles óculos de sol espelhados, que impedem um interlocutor de ver nossos olhos, dotando-nos assim de certa agressividade e certo poder sobre o outro. De modo similar, o revestimento de vidro dota o Bonaventure de certa dissociação peculiar e deslocada de sua vizinhança: não se trata nem mesmo de um exterior, na medida em que, ao se olhar para as paredes externas, não se vê o hotel, mas imagens distorcidas de tudo o que o circunda." Cf. JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**.Tradução Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2002. p. 68.

2.10. Romance pós-moderno? Sob qual condição?

Tais tópicos acima aludidos são fundamentais, por exemplo, na teorização que desenvolve Linda Hutcheon sobre a arte na pós-modernidade. A teoria de Linda Hutcheon é outra a que dá destaque Steven Connor em seu já mencionado panorama das teorias sobre a pós-modernidade; especificamente aquela apresentada na famosa obra de 1991, intitulada **Poética do pós-modernismo**[437]. Nesta obra Hutcheon pretende construir uma poética do pós-modernismo e o faz a partir do pressuposto de uma articulação entre a teoria e a prática artística; declara, de antemão, que não pretende defender nem atacar o pós-modernismo, mas antes elaborar uma sua poética. Esta poética, portanto, deve ser formulada a partir de uma estrutura conceitual flexível que funcione de modo ambivalente, de modo a abarcar a cultura pós-moderna, oferecendo modos de compreensão, mas que também se mostre enquanto parte constitutiva desta própria cultura. Os aspectos básicos por que passa a teorização de Hutcheon sobre o pós-modernismo residem na questão da descentralização (entendida a partir da abertura da cultura a discursos minoritários e excêntricos, passa por aqui a questão da indistinção entre alta cultura e baixa cultura já indicada por Leslie Fiedler), na questão da historicidade (basicamente na indistinção entre o discurso histórico e o discurso ficcional) e a na questão da diferenciação entre a postura pós-modernista e a vanguarda modernista (para Hutcheon o pós-modernismo viu-se desobrigado do papel exercido pelas vanguardas de demolição da tradição, o pós-moderno, ao contrário, não se apresenta enquanto demolição da cultura, mas antes enquanto problematizador).

Assumindo a sua teorização como uma poética do pós-modernismo, Hutcheon pretende, com isso, inseri-la no interior daquilo que ela própria pretende dar conta. Uma poética, portanto, seria mais adequada visto que aponta para uma atitude teórica mais flexível e menos impositiva. Nesse sentido, Hutcheon não pretende fazer de sua teorização uma forma de totalização, mesmo porque não entende o pós-modernismo como um denominador comum da cultura contemporânea, como um termo totalizador. Em vez de enxergar no pós-modernismo um movimento negativo e totalizante, Hutcheon o entende como um movimento essencialmente libertário, a paródia, o pastiche, a apropriação da

[437] HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.

história promovida pelo pós-modernismo seriam, segundo Hutcheon, essencialmente críticos. Sob este prisma, os dois principais conceitos formulados por Hutcheon para abarcar a literatura pós-modernista são o de "metaficção-historiográfica" e o de "ironia".

Pelo primeiro conceito, Hutcheon "designa obras de ficção que refletem conscientemente sobre sua própria condição de ficção, acentuando a figura do autor e o ato de escrever, e até interrompendo violentamente as convenções do romance, mas sem recair na mera auto-absorção técnica". Para Hutcheon, as obras que se constituem enquanto metaficção historiográfica "negam a possibilidade de uma distinção claramente sustentável entre história e ficção ao darem relevo ao fato de que só podemos conhecer a história com a mediação de várias formas de representação ou de narrativa."[438] Hutcheon, no entanto, não encara como sendo próprias da pós-modernidade obras que se encerram numa "auto-reflexividade pura", que só tratam de suas próprias estruturas verbais e de seus constructos lingüísticos. Este tipo de obra Hutcheon entende como sendo "ultramoderna", as obras pós-modernas são aquelas que devolvem a sua "auto-reflexividade" ao mundo real, ao histórico. No entanto, não se trata de um simples retorno ao real, pois tal como alerta Connor, para Hutcheon, o

> vínculo entre texto e mundo é remoldado no pós-modernismo não pelo desaparecimento do texto no interesse de um retorno ao real, mas por uma intensificação da textualidade que a torna co-extensiva com o real. Uma vez que o real se transformou em discurso, já não há separação entre texto e mundo a ser transposta. [439]

Portanto, o que garantiria o retorno da "auto-reflexividade" literária ao mundo real, para Hutcheon, seria justamente a "ironia"; seria esta o aspecto diferenciador da obra "pós-moderna" em relação àquela entendida como "ultra-moderna". A forma mais claramente representativa da "ironia" pós-moderna seria a "paródia", esta seria denotativa do caráter paradoxal da condição da arte pós-modernista visto que esta engloba e desafia, sem destruir, aquilo que parodia. Hutcheon, portanto, apesar de declarar não pretender atacar nem defender o pós-moderno, apresenta uma perspectiva claramente favorável às manifestações que entende representativas da arte pós-modernista, principalmente pelo caráter crítico e libertário que enxerga haver nelas.

---

[438] CONNOR, Steven. op. cit. p. 106.
[439] Ibid., p. 107

Afora o fato discutível de Linda Hutcheon centrar a sua poética do pós-modernismo em conceitos que nos parecem um tanto quanto imprecisos, tais como o de "metaficção-historiográfica" e de "ironia", que podem ser aplicáveis a obras das mais variadas épocas, tais como a **Dom Quixote** e **Tristram Shandy**; há um outro dado problemático da poética formulada por Hutcheon e que é assinalado por Connor, trata-se da indiferenciação do que seria o "literário". Em seu relato, considera Connor,

> a literatura é revelada como algo que deixou de ser simples e transcendentalmente ela mesma; porque a ´metaficção historiográfica` sempre é parte de um conjunto maior de práticas discursivas, isto é, linguagens e regras lingüísticas condicionadas por sua relação com instituições ou relacionamentos sociais específicos e que têm um papel estreito e efetivo em relações de poder. Ao lado de outros teóricos do pós-moderno na literatura e em outros campos, Hutcheon dá as boas-vindas à ruptura de fronteiras genéricas ou disciplinares, à infiltração da história na literatura e ao fim das distinções entre literatura e teoria. [440]

Se Linda Hutcheon dá as boas vindas a essa ruptura de fronteiras, como uma espécie de processo libertário; há interpretações, tais como as de Fredric Jameson já citadas aqui, que enxergam nas manifestações culturais ditas pós-modernas não revelações de um processo de libertação, mas o sintoma de um processo maior de totalização e de dominação. Assim, onde Linda Hutcheon enxerga a pluralidade, a abertura, a liberdade, a crítica; Jameson enxerga os ditames da totalização da "lógica cultural do capitalismo tardio", a qual se impõe sorrateiramente. A "metaficção-historiográfica", a "paródia", o "pastiche" e a "ironia" assinaladas por Hutcheon podem ser, para Jameson, sintomas de um mundo em que o homem perdeu sua "consciência histórica", deixou de ser sujeito e foi conduzido ao enclausuramento esquizofrênico da sociedade de simulacros, em que a "natureza" é a própria "cultura". Nesta cultura pós-moderna, segundo Jameson, diante do apagamento do sujeito e da perda da consciência histórica, ou melhor, diante do apagamento do sujeito[441]

---

[440] Ibid., p. 107.

[441] Jameson considera que a "mudança na dinâmica da patologia cultural pode ser caracterizada como aquela em que a alienação do sujeito é deslocada pela sua fragmentação (.) Esses termos nos levam inevitavelmente a um dos temas mais em voga na teoria contemporânea, o da ´morte` do próprio sujeito – o fim da mônada, do ego ou do indivíduo autônomo burguês – a ênfase correlata, seja como um novo ideal moral, seja como descrição empírica, no descentramento do sujeito, ou psique, antes centrado." Assim, completa Jameson que "o desaparecimento do sujeito individual, ao lado de sua conseqüência formal, a crescente inviabilidade de um estilo pessoal, engendra a prática quase universal em nossos dias do que pode ser chamado de pastiche". Cf. JAMESON, Fredric. op. cit. pp. 42-43.

devido à impossibilidade de se constituir historicamente, a arte passa a perder a sua profundidade.[442]

Assim, quer seja para encarar positivamente ou negativamente, as narrativas que apresentam o romance ao "fim da modernidade" e o colocam num mundo pós-metafísico não procuram enxergar nele o que não nos pode oferecer, aquilo de que o próprio romance já nos deu prova de não possuir, a totalidade perdida, ou a totalidade encoberta da realidade, a qual viria a ser revelada pela narrativa do romance. Encarar o romance a partir do fim da metafísica significa encará-lo, também, a partir do "fim da estética"[443], o que significa abandonar a própria noção de "forma" identificada originariamente e durante toda a tradição metafísica ao "eidos", ou "idéia", ou essência estabelecida *a priori*. Em certo sentido, as teorizações mais idealistas sobre o "gênero romance", desde Hegel, buscaram, basicamente, ou identificar e definir a "forma" do romance ou criticar um possível desvio em relação a uma "forma" originária. Por um outro lado, uma outra via de abordagem do gênero buscou isolar-se de qualquer idealismo apostando numa abordagem da "forma do romance" entendida enquanto "estrutura", constituída enquanto um "sistema" dotado de funções e finalidades. Este segundo modo, contudo, sob o pretexto de afastar-se de um idealismo metafísico, acabou reforçando os próprios princípios metafísicos identificados por Heidegger, tais como a noção de objetividade. Por essa via, a "forma" do romance, entendida enquanto estrutura, passou a ser passível de delimitação e de previsibilidade pretensamente científicas, visto que passou a ser entendida enquanto mais um objeto do conhecimento. Nesse sentido, se adotarmos a perspectiva crítica de Heidegger sobre a metafísica, poderíamos concluir que essa abordagem da "forma" romance acabou reforçando, por uma outra via, aquilo que a princípio pretendia negar, os princípios metafísicos, visto que acabou reforçando a velha relação sujeito-objeto da ciência moderna

[442] Jameson marca a diferença entre a arte do alto modernismo e a pós-moderna da seguinte maneira: "A primeira, e mais evidente, é o aparecimento de um novo tipo de achatamento ou de falta de profundidade, um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal, o que é talvez a mais importante característica formal de todos os pós-modernismos...". Cf. JAMESON, Fredric. op. cit. p. 35

[443] Sobre o "fim da estética" como decorrência do "fim da metafísica", é importante entendermos o fim desta no sentido pensado por Heidegger como sendo o momento do fim da falsa "metafísica". Sobre esta relação é importante a referência ao ensaio de Ernildo Stein, cuja referência é a seguinte: STEIN, Ernildo. Destruição da metafísica ou a crise da metafísica e crise da estética (simetria e reversibilidade). **Estética e arte contemporânea: entre a crise e a crítica.** Nº 28 e 29, Janeiro/Dezembro de 2004. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Santa Maria – RS, 2004.

erigida sob o fundamento metafísico. É como se, partindo de caminhos distintos, as duas vias de abordagem do romance acabassem se encontrando, no mesmo ponto, ao final. Em outros termos, apesar de uma abordagem dita "formalista" ou "estrutural" do romance pautar-se, a princípio, não propriamente por princípios abstratos ou idealistas, mas por preocupações mais concretas, pragmáticas, ditas objetivas; *a posteriori*, tais preocupações são justificadas ou legitimadas por princípios não muito distintos dos princípios ditos abstratos ou idealistas, tais como os princípios universalizantes de fundo metafísico como a idéia de unidade, de totalidade, de equilíbrio, de finalidade, dentre outros que se fundam enquanto critérios de verdade.

Acreditamos, contudo, que a maioria das teorizações que procuraram dar conta do problema do romance enquanto gênero acabou por atacar, direta ou indiretamente, um problema que de certo modo pareceu ficar sempre legado a um segundo plano, mas que é, na verdade, o problema principal: a questão que se refere ao estatuto da "narrativa" no mundo moderno e na passagem para o fim da modernidade. Questionar sobre o romance a partir do "fim da metafísica" significa abandonar, portanto, a própria idéia de gênero no sentido de que este termo possa reunir particulares sobre uma única forma essencial. Significa reconhecer que este termo só existe pelo esquecimento das diferenças entre as várias manifestações narrativas que levam esse nome, significa aceitar que não há uma forma "ideal" à qual se deva reportar sempre que pronunciamos a palavra "romance". O "fim da metafísica" deve ensinar que a "forma" romance não existe *a priori* e que, por isso, qualquer delimitação de gênero é uma delimitação fruto de um acordo consensual sobre as narrativas que contaram a sua história. Quando nos questionamos sobre o "romance" a partir do "fim da modernidade" questionamo-nos, na verdade, sobre a narrativa e seus alcances, tais como a capacidade de revelar, modificar, criar ou mesmo de destruir a nossa noção do que seja a realidade e até mesmo a sua própria condição de narrativa. Pensar o romance no contexto do "fim da modernidade" significa, conseqüentemente, pensar o estatuto da narrativa num momento em que a narrativa questiona a própria possibilidade de "fazer sentido" ou completar-se numa sua totalidade; ou seja, em outros termos, significa pensar não apenas a possibilidade de a narrativa romanesca vir a completar a lacuna deixada num "mundo abandonado por deus", mas de entender a capacidade de a narrativa

revelar essa lacuna sem, contudo, preenchê-la ou lançar tal promessa. Quando as narrativas sobre o romance o colocam diante desta perspectiva, aí sim o romance entra no terreno das questões centrais da pós-modernidade. Nesse sentido, sob nossa perspectiva, pensar o problema do romance na contemporaneidade significa pensar o estatuto da narrativa e, conseqüentemente, pensar o lugar desta na condição pós-moderna, a qual, de acordo com Jameson, constitui-se em pensar historicamente uma época que se esqueceu de como é pensar dessa forma. Em outros termos, significa narrar uma época que, paradoxalmente, recusa-se a ser narrada.[444] Conforme mesmo sustenta Jameson, independentemente da postura que se tome diante da pós-modernidade, seja de recusa ou de aceitação, o que é impossível é se colocar a partir de fora dessa condição. Para Jameson, nunca podemos começar a falar da pós-modernidade impunemente, de maneira neutra, sem que nos posicionemos, mesmo que involuntária ou inconscientemente. O posicionamento de Jameson, que parece ficar mais ou menos claro, é o de continuar a narrar o fim das grandes narrativas. É o de historicizar sempre, como forma de reagir a uma época que se esqueceu de como é pensar dessa forma.

O texto de Jeanne Marie Gagnebin, já citado aqui anteriormente, é estratégico para nos ajudar a delimitarmos com mais clareza o nosso posicionamento frente à questão do romance no momento em que as narrativas sobre ele o conduziram ao fim da modernidade. No referido ensaio intitulado "Lukács e a crítica da cultura", Gagnebin procura aproximar, como já vimos anteriormente, o Lukács de **A teoria do romance** do Walter Benjamin do ensaio sobre "O Narrador". Realiza tal aproximação no sentido de tentar definir a "alternativa crítica" que ambos "continuam representando hoje". Depois de apresentar as aproximações que podem ser feitas entre os ensaios de ambos os pensadores, o que buscamos fazer também anteriormente, Gagnebin conclui que tanto as reflexões de Lukács quanto as de Benjamin irão desembocar na ampla e irresolvida questão do

> estatuto epistemológico e teórico da narração, que não é só uma questão literária, mas uma problemática que diz respeito à transmissão cultural, à nossa relação com o passado e, portanto, com o presente e o futuro. [445]

[444] Fredric Jameson inicia o seu principal trabalho sobre o "pós-modernismo" considerando o seguinte: "É mais seguro entender o conceito de pós-moderno como uma tentativa de pensar historicamente o presente em uma época que já esqueceu como pensar dessa maneira."Cf. JAMESON, Fredric. Op. cit. p. 13

[445] GAGNEBIN, Jeanne-Marie. op. cit. p. 93

Continuando sua argumentação, Gagnebin observa que

> um dos aspectos mais instigantes dessa problemática - aspecto que me parece estar no âmago das teorias tanto do Lukács maduro como do Benjamin marxista - é aquilo que se costuma chamar de fim das grandes narrativas (*la fin des grands récits*), e que é hoje tema de pensadores tão diferentes quanto Lyotard e Ricoeur.[446]

Gagnebin mostra, na seqüência, pela leitura de textos posteriores de Lukács e de Benjamin, como ambos os pensadores se preocuparam com o estatuto espistemológico da narração. Lukács, em seu texto de 1936, intitulado "Narrar ou descrever?", ataca a pretensão objetivista da descrição naturalista em favor do caráter narrativo das obras clássicas do realismo, "que não abdicam de um projeto global de compreensão humanista do mundo e o desenvolvem em suas narrativas". A mesma posição de Lukács em "Narrar ou descrever?"[447], de crítica a um falso objetivismo da descrição do naturalismo, Gagnebin detecta nas críticas de Walter Benjamin ao "historicismo" em **Sobre o conceito de história**; considera, portanto, que

> tanto Lukács quanto Benjamin criticam a pretensa neutralidade, a pretensa objetividade seja do historicismo, seja do naturalismo; ambos denunciam nessa objetividade uma certa passividade, uma certa aceitação do existente, isto é, das relações de dominação vigentes e, portanto, uma falta de posicionamento crítico, uma acomodação profundamente reacionária sob a máscara da neutralidade científica. [448]

Contudo, Gagnebin nota uma diferença entre as saídas encontradas tanto por Lukács quanto por Benjamin, pois enquanto o primeiro aposta na narrativa realista como "projeto global de compreensão humanista do mundo", o segundo irá estender a sua crítica à pretensão objetivista da descrição do "historicismo" à pretensão totalizante da narrativa. Segundo Gagnebin, Benjamin estende sua crítica à "tradição cultural enquanto seqüência de narrativas contínuas e ininterruptas".[449] A respeito destas narrativas ininterruptas, Gagnebin entende que Benjamin

> detecta não só a continuidade da opressão, mas também a estrutura de uma construção historiográfica que tem por alvo manter essa opressão; em particular,

---

[446]Ibid., p. 93
[447] Cf. LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: **Ensaios sobre literatura**. Tradução de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. pp. 47-99.
[448] Ibid., p. 94
[449] Ibid., p. 94.

> não deixar emergir no discurso da história os momentos que poderiam interrompê-lo, implodi-lo, esfacelá-lo, as rupturas que poderiam indicar a possibilidade de outras histórias nesta única história niveladora dos dominantes. Não se trata, portanto, de opor à história dominante uma outra narrativa épica e universal, mesmo que cheia de boas intenções socialistas. Trata-se muito mais de interromper a continuidade épica do discurso historiográfico, de denunciar a ilusão de universalidade dessa narrativa totalizante e mesmo de questionar essa pretensão à universalidade de nossos discursos. [450]

Na seqüência de seu esclarecedor ensaio, Gagnebin declara não ter encontrado resposta definitiva ou satisfatória na obra de Walter Benjamin que pudesse solucionar o desamparo causado pelo fim das grandes narrativas totalizantes, sejam elas historiográficas ou literárias. Considera, ainda, haver muitas pistas, mas nenhuma que leve a uma solução definitiva. Um dos caminhos mais instigantes que, segundo Gagnebin, teria sido oferecido por Benjamin seria a reabilitação da alegoria. Esse conceito de alegoria, recuperado do barroco por Benjamin a fim da aplicação a uma compreensão da modernidade, seria revelador de uma condição desse mundo moderno, análoga ao do mundo barroco, que residiria num processo de desvalorização que atingiria não apenas o agir e o saber humanos, mas o "próprio sujeito humano enquanto autônomo da ação e sujeito soberano do conhecimento".[451] Esse caminho de entendimento do mundo moderno pela alegoria, entendimento este que pautou, por exemplo, a compreensão benjaminiana de Baudelaire, é recusada, como aponta Gagnebin, por Lukács em um artigo de seu livro de 1955, intitulado **O significado do realismo crítico hoje**. Lukács recusa a forma de interpretação alegórica proposta por Banjamin, pois esta significa o abandono da perspectiva de se atingir uma totalidade coerente e totalizante; a alegoria, pelo contrário, trabalha com a perspectiva em aberto caracterizada pela ausência de um significado estável e último.

Assumir, contudo, o fim da soberania das "grandes narrativas", bem como a perda da autonomia do sujeito da ação e do conhecimento que marcaram o mundo moderno não significa, portanto, uma recusa alienada à construção do conhecimento. Conforme salienta Gagnebin, "o abalo das certezas que caracterizavam a metafísica clássica não precisa levar nem ao ceticismo radical nem à afirmação desesperada do absurdo, pois a ausência de um

[450] Ibid., p. 94.
[451] Ibid., p. 95.

sentido transcendente e eterno não impede a criação imanente de sentidos históricos"[452]. O abalo característico do "fim da modernidade" causado pelo fim da metafísica e pelo fim das grandes narrativas totalizantes não acarretaria na impossibilidade de criação de sentidos, o que esse abalo acarreta, segundo Gagnebin, "é o questionamento da noção de totalidade, tão cara ao pensamento dialético e lukacsiano"[453].

Assumir a condição pós-moderna no que se refere à situação do romance significa não apenas assumir que os problemas de configuração da narrativa romanesca são resultantes ou reflexos das quebras das certezas que levaram ao "fim da modernidade", ou o que denominamos de a terceira "morte de deus"; mas também não procurar na própria modernidade as tentativas de solução para as questões oferecidas pelo seu fim. O perigo desse retorno seria, segundo nossa compreensão, o escamoteamento dos problemas propostos por essa mesma condição. Nesse sentido, Jeanne-Marie Gagnebin oferece-nos, ao final de seu ensaio, um caminho, uma alternativa crítica para pensarmos o problema não apenas do romance, mas da narrativa de um modo geral. Isso significa que apresenta uma alternativa crítica não apenas às narrativas que formam as obras que hoje são chamadas de romance, mas também à narrativa sobre o romance. Esta alternativa aparece como resposta a uma pergunta que a autora se coloca; seguem, portanto, a pergunta e a respectiva resposta:

> será que desistir da bela convicção de uma totalidade dialética plena de sentido acarreta inevitavelmente uma resignação ao existente e uma passividade angustiada contrária ao pensamento crítico e à transformação do presente? As críticas de Benjamin à falsa epicidade triunfante do historicismo como também suas análises das figuras de Kafka, essas figuras tão ´anormais`, podem nos levar a uma outra hipótese: criticar o real, criticar a cultura, talvez signifique também criticar as pretensões de universalidade e normatividade de nossos discursos: não para abrir a porta ao irracionalismo ou a um relativismo desenfreado, mas para ter a paciência de perceber como o detalhe, o particular, o anormal, o estranho, o estrangeiro, podem colocar em questão as normas e as totalidades em vigor. Desistir da via real da totalização dialética talvez seja hoje necessário para não cair na armadilha de uma universalização sumária, uma forma insidiosa e perigosa desta tentação intelectual e política que Adorno denunciava como a grande tentação do pensamento dialético: a tentação da ´reconciliação apressada`.[454]

[452] Ibid., p. 96.
[453] Ibid., p. 96.
[454] Ibid. p. 96.

Se ligarmos estas palavras de Gagnebin ao referido posicionamento de Jameson frente a condição pós-moderna, podemos pensar que o caminho crítico não deva fechar as portas para a narrativa enquanto possibilidade de criação de sentidos e de formulação de conhecimentos; ao contrário, devemos apostar sim na saída pela narração como meio de historicizar. O que não é mais possível é acreditar na totalização da narrativa, ou na possibilidade de esta conduzir a uma conclusão redentora.

Pensar o "romance" em nossa contemporaneidade, o romance em que a narrativa deixou de ser a esperança de reconciliação com uma totalidade perdida em um "mundo abandonado por deus"; ou seja, pensar o "romance" a partir de uma condição pós-moderna não significa, tal como nos alertou Gagnebin, entregarmo-nos ao relativismo gratuito ou ao irracionalismo; mas, antes, assumir uma postura menos impositiva sobre o "detalhe, o particular, o anormal, o estranho, o estrangeiro". Ou seja, significa adotar não uma perspectiva moderna, totalizante, frente a problemas pós-modernos. Os problemas pós-modernos do "romance" são, na verdade, os do "fim da modernidade"; encará-los sob a perspectiva totalizante seria insistir numa solução ainda "moderna" para problemas que apontam para uma dissolução dos princípios modernos.

Se adotarmos a perspectiva crítica de Heidegger sobre a modernidade através de sua crítica à metafísica, podemos entender as manifestações encaradas como subversivas do gênero "romance" não propriamente como subversivas, como negações dos princípios universalizantes de fundo metafísico, tais como o da unidade, da totalidade, da finalidade, do equilíbrio; mas como reveladoras de um caminho natural, mais amplo, de enfraquecimento dos princípios do que Heidegger entendeu por uma "falsa metafísica"; a "metafísica" fundante do "projeto filosófico da modernidade". Nesse sentido, até mesmo as características assinaladas pelas teorias do romance anteriormente vistas como sendo as definidoras do gênero, tais como a de ser um gênero com uma forma mutável, variável, problemática, autocrítica, auto-irônica, ambivalente; na verdade, nada mais são do que tentativas modernas, de fundo metafísico, de encontrarem uma essência da forma, uma definição totalizante do gênero romance. O olhar pós-metafísico, ou pós-moderno, sobre o romance, no entanto, enxerga na indefinição da forma romance, testemunhada por estas teorias, a denúncia da fragilidade de qualquer projeto totalizador de fundo moderno-

metafísico. Olhar o problema do romance a partir de uma perspectiva pós-moderna, aqui, não significa pautar-se pela questão de se saber se o pós-moderno é uma continuação do moderno ou uma ruptura, um novo que se impõe. Trata-se, antes, de uma mudança de perspectiva sobre velhos problemas.

O intuito desse nosso estudo não é, portanto, o de ensaiar aqui uma tentativa de definição do que seria uma arte pós-modernista em geral ou o romance pós-modernista em particular. O interesse desse nosso estudo, no entanto, não é classificatório nem o de propor uma periodização gratuita, baseada em certos rótulos convencionais. O interesse aqui já anteriormente anunciado é o de trabalharmos a questão que surge quando as narrativas sobre o romance o colocam frente ao "fim da modernidade", que é o do apagamento do sujeito da narrativa e, conseqüentemente, o da possibilidade desta desaparecer. Como assinalamos anteriormente, essa condição a que é conduzido o romance corresponderia à condição pós-moderna assinalada por Jameson, aquela que é marcada pela dissolução do sujeito e pela incapacidade de se pensar historicamente o presente. Surge, então, um questionamento: na condição pós-moderna, cabe ainda alguma profundidade da arte que possa apresentar-se como saída para o problema formulado por Jameson, sem, contudo, voltarmos à reafirmação dos princípios metafísicos, ou apostarmos numa dialética pautada por uma totalização redentora do humano?

Para respondermos a esse questionamento devemos voltar à interpretação que Heidegger faz do quadro de Van Gogh, intitulado "Um par de botas", justamente de onde parte Jameson, em sua análise sobre a "lógica cultural do capitalismo tardio", para contrapor a arte modernista à arte pós-modernista destituída de profundidade. Jameson formula sua hipótese sobre a especificidade da arte na pós-modernidade partindo da análise desta obra de Van Gogh, passando pela leitura de outras obras que dialogam diretamente com esta, tais como "La modéle rouge", de René Magritte; "Diamond dust shoes", de Andy Warhol; "Floyd Burroughs`work shoes", de Walkers Evans. Jameson percorre estas obras todas no sentido de apresentar uma das principais características que julga marcar a pós-modernidade que é a crítica ao que chama de "modelo de profundidade". Jameson considera que o que substitui os diversos "modelos de profundidade", os quais vê criticados na teoria pelos pensadores do chamado "pós-estruturalismo", é "uma concepção de práticas,

discursos e jogos textuais", sendo, então, a profundidade "substituída pela superfície, ou por superfícies múltiplas". Da análise das artes plásticas, Jameson parte para a análise da arquitetura e a partir daí é que formula a sua compreensão sobre a "morte do sujeito" e sobre a perda da "consciência histórica" no mundo pós-moderno.

Se voltarmos à análise de Van Gogh proposta por Heidegger em seu **A origem da obra de arte**[455], veremos que Heidegger retira do que chama do embate entre "terra" e "mundo" a resposta sobre a essência da "arte". A "terra" seria a materialidade do objeto, da "coisa", diz Heidegger, depreendida da figura do par de botas que, por sua vez, materializa-se pela forma da obra de arte. O sentido, contudo, dessa "coisa" posta em obra na arte só se dá em sua abertura ao "mundo", ou seja, só ocorre quando remetida ao mundo que é condicionado histórica e socialmente. Essa "diferença", diz Heidegger, entre "terra" e "mundo", é que ficaria resguardada na obra de arte. A "abertura" representada por essa diferença é que seria a responsável pelo acontecer da "verdade" na arte. A verdade, portanto, não é pré-dada, ou não se faz a partir do caráter referencial da obra de arte. Não se trata, portanto, de buscar a profundidade da obra de arte numa sua referência mimética ao real. A verdade não é vista por meio da arte enquanto representação, também não é a arte, mas na arte a verdade acontece e esse acontecer se dá pela "abertura", pela "diferença", pelo desvelar de algo que não está presente, mas que se cria e se revela justamente na ausência. É nesse sentido que Heidegger entende a essência da arte como o que chama de "por-em-obra-da-verdade". Na arte a verdade não se encontra em definitivo, nunca está dada, mas é posta em obra no sentido em que se cria constantemente, por isso, Heidegger diz que a "arte, enquanto o pôr-em-obra-da-verdade, é poesia", não é apenas

> a criação da obra que é poética, mas também é poética a salvaguarda da obra, só que à sua maneira própria; com efeito, uma obra só é real como obra na medida em que nos livramos do nosso próprio sistema de hábitos e entramos no que é aberto pela obra (...). O pôr-em-obra-da-verdade faz irromper o abismo intranquilizante, e subverte o familiar e o que se tem como tal. A verdade, que se abre na obra, nunca é atestável nem dedutível a partir do que até então havia. Pelo contrário, o que até então havia é que é refutado pela obra, na sua realidade exclusiva. O que a arte instaura nunca pode, por isso, ser contrabalançado, nem compensado pelo que simplesmente é e pelo disponível.[456]

---

[455] HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.
[456] Ibid., p. 60

Assim, se o romance foi a forma da ausência na modernidade na medida em que procurou preencher a ausência de um "mundo abandonado por deus", visto que nele a narrativa toma forma com a tarefa de se auto-completar, perseguindo os princípios de totalidade e de unidade de sentido; na pós-modernidade, contudo, o romance passa a ser a forma da ausência na medida em que revela a ausência de um "mundo abandonado por deus" sem, contudo, afirmar que este "deus" existiu ou deva existir e sem, também, sair a campo em seu encalço. A narrativa pós-moderna aponta para essa ausência sem, contudo, procurar preenchê-la. Para usarmos os termos heideggerianos, a verdade da narrativa pós-moderna estria justamente na abertura proporcionada pelo revelar-se da ausência.

Somos encaminhados por Heidegger, portanto, a pensar a literatura, o romance e a narrativa, em particular, no contexto da pós-modernidade a partir do paradigma de uma hermenêutica postulada por Gianni Vattimo em sua obra **O fim da modernidade**, trabalhada em nosso capítulo anterior. Significa abordarmos o "romance" não a partir da noção de "sujeito-forte" da modernidade nem da morte do sujeito, mas de um "sujeito fraco" pós-moderno conforme sugere Vattimo. A crítica justa da "pós-modernidade" seria aquela que se baseia no "sujeito-fraco", e o "sujeito-fraco" se constitui na hermenêutica. A verdade da crítica não se dá pela afirmação de conceitos *a priori*. O posicionamento crítico, o julgamento, portanto, não se faz pela repetição e reafirmação de preceitos ou princípios (tais como os do belo, do bom, do mais equilibrado, do uno, do mais funcional), mas pela capacidade de o olhar crítico tocar no ponto principal da arte que é a capacidade de "por-em-obra-da-verdade".

O olhar que acreditamos que a questão sobre o romance merece receber, a partir do "fim da modernidade", não é mais um olhar que se paute num idealismo abstrato ou numa busca por entrever nele a revelação das estruturas da realidade. O olhar sobre o romance tampouco deve ser limitado a uma descrição do fenômeno lingüístico, como se as irresoluções dos problemas narrativos fossem dissolvidos por descrições pretensamente objetivas e científicas da forma ou estrutura narrativa. O olhar sobre a questão do romance, sob uma condição pós-moderna, deve ser pautado pela idéia de interpretação dos fenômenos formais da narrativa contemporânea, e por fenômenos formais entendemos os modos de produção de sentido da narrativa. Assim, se, por um lado, não cabe mais a

perspectiva totalizante de abordagem do romance, sobre a qual chama a atenção Gagnebin; por outro, também não cabe o refúgio de uma abordagem puramente descritiva da forma narrativa do romance contemporâneo, no sentido de apresentarmos análises formais ou estruturais da narrativa sem, contudo, enfrentarmos as questões que tais análises possam nos apresentar ao próprio estatuto da narrativa. A saída, acreditamos, seria a interpretação da forma e da estrutura narrativa, sem, contudo, pautar tal interpretação por uma busca totalizante, seja ela de fundo metafísico, idealista ou materialista. Em outros termos, uma abordagem do problema do romance sob a condição pós-moderna, ou seja, do "fim da modernidade", não deve apoiar-se numa busca pela totalidade de sentido; por um outro lado, não deve também restringir-se ao hermetismo de análises formais e abdicar da tarefa da criação de sentidos e entendimentos. Devemos abandonar não só o velho conhecido dualismo forma e conteúdo de origem metafísica, como também a idéia de forma como estrutura, como sistema pautado e perspectivado por preocupações pragmáticas e funcionalistas.

A forma narrativa deve ser entendida aqui enquanto movimento, como evento, a partir de seu "por-em-obra-da-verdade" que só se efetiva, conforme argumenta Heidegger, na "salvaguarda da obra", ou na hermenêutica de que nos fala Vattimo. Contudo, essa hermenêutica da forma narrativa do que leva o nome, hoje, de romance, só pode realmente revelar sentidos quando remetida à temporalidade. A saída para isso será, portanto, uma hermenêutica da forma narrativa que possa construir sentido ao entendê-la ao longo do tempo. Isso significa, em outros termos, que esta hermenêutica deve constituir-se enquanto uma narrativa sobre a própria forma narrativa, na medida em que esta deve ser entendida em suas variações no tempo. A narrativa sobre as variações formais dos modos de narrar deve ser tomada aqui no sentido assinalado por Antoine Compagnon, em texto trabalhado anteriormente, quando salva a *mimesis* na contemporaneidade justamente pelo seu caráter narrativo. O sentido da narrativa, eleita por nós enquanto método deve ser aproximado do que é construído por Paul Ricoeur, exposto por Compagnon, e que a encara enquanto processo configurador, organizador de sentidos, interpretativo e, portanto, gerador de conhecimento:

> a narrativa, segundo Ricoeur, é nossa maneira de viver no mundo-, representa nosso conhecimento prático do mundo e envolve um trabalho comunitário de construção de um mundo inteligível. A produção da intriga, ficcional ou histórica, é a própria forma do conhecimento humano distinto do conhecimento lógico-matemático, mais intuitivo, mais presunçoso, mais conjetural. Ora, esse conhecimento está relacionado ao tempo, porque a narrativa dá forma à sucessão informe e silenciosa dos acontecimentos, estabelece relações entre os inícios e os fins...[457]

Se levarmos em conta esta concepção de narrativa e se considerarmos que as obras narrativas de um autor são fenômenos que podem ser relacionados entre si, no tempo, então podemos conceber uma análise sobre estas obras (em especial sobre as formas narrativas dessas obras) como sendo uma narrativa e, em sendo os "fenômenos", os "acontecimentos" as próprias narrativas das obras, então podemos dizer que podemos elaborar uma interpretação do conjunto da obra desse autor construindo o que poderíamos chamar de uma narrativa sobre narrativas.

[457] Cf. COMPAGNON, Antoine. op. cit. p. 131

2.11. Epílogo-prólogo

Ao longo deste segundo capítulo, procuramos demonstrar como alguns discursos sobre o romance enquanto gênero, ou aquilo que comumente se denomina de teoria do romance, acabam por se constituir como discursos extensivos sobre a modernidade. De certa maneira, procuramos demonstrar uma coincidência existente entre os discursos sobre a modernidade e os discursos sobre o romance. Vimos, no capítulo primeiro desse nosso estudo, como os discursos teóricos sobre a modernidade acabam centrando o fim desta no colapso das grandes narrativas, ou poderíamos chamá-las de narrativas totalizantes. Ao final desse capítulo inicial, vimos, com Jameson, que este anúncio de uma ruptura pós-moderna com o moderno pautado no fim das grandes narrativas acabava por indicar um retorno reprimido do narrativo. Ou seja, havia um movimento dialético de afirmação do narrativo principalmente pelo anúncio da possibilidade do fim da narrativa. Isto, segundo o teórico, seria constitutivo do próprio discurso sobre a modernidade, já que esta, tomada como uma categoria narrativa, não poderia ser entendida sem a possibilidade de uma ruptura projetada sempre a um seu porvir. Nessa nossa narrativa sobre as teorias sobre o romance, procuramos demonstrar como esse movimento dialético de negação da narrativa enquanto anúncio da possibilidade do fim do romance significa uma espécie de acontecer do problema pós-moderno, dado no plano da teoria sobre a modernidade, que se manifesta no âmbito da teoria sobre o romance. Tal como a modernidade, o romance também é colocado diante da possibilidade de seu fim quando se vê frente à possibilidade de não mais vir a narrar. O mesmo movimento dialético operado no âmbito do discurso teórico sobre a modernidade, portanto, vimos ser instalado no discurso sobre o romance, principalmente pelo postulado de Theodor Adorno quando propõe o paradoxo de que o romance moderno estaria diante da impossibilidade de narrar, ao mesmo tempo em que se veria diante da impossibilidade de deixar de narrar. Diante disso, o romance estaria no limite de deixar de ser uma arte mimética; contudo, vimos que a própria mimese é recuperada por um retorno do narrativo. Tal como nas teorias da modernidade, nas teorias do romance, há também um retorno do narrativo, o que impulsionou-nos, inclusive, a assumir o narrativo enquanto método de abordagem do fenômeno literário, conforme postulamos ao final da seção

anterior deste segundo capítulo. Assim, se concebemos o horizonte de verdade da pós-modernidade como estético e retórico, isto significa tomar o estético como o lugar da manifestação de verdade, como capaz de iluminar o discurso teórico. Já o retórico não seria o domínio do "vale tudo", mas sim o domínio em que se pesa o valor das interpretações provenientes da estética; como diz Jameson, se não há mais uma única narrativa, há sim, ainda, narrativas possíveis, e umas são mais aceitáveis do que outras. Se tomarmos carona na argumentação de Jameson sobre o modernismo na arte, como sendo o discurso que antecipa os problemas da modernidade, onde a pós-modernidade é anunciada anteriormente à teoria; poderíamos conceber que o discurso sobre o romance, ou a teoria sobre o romance, também adianta, em certo sentido, o discurso teórico sobre a pós-modernidade.

Se no primeiro capítulo procuramos demonstrar a existência de uma dialética de afirmação e de negação da narrativa no âmbito do discurso teórico sobre a modernidade e a pós-modernidade, e se, neste segundo capítulo, procuramos demonstrar a existência desse mesmo movimento dialético em relação à narrativa no âmbito do discurso teórico sobre o romance, ou aquilo que denominamos estratégicamente de narrativa sobre o romance; no capítulo seguinte, que constitui a segunda parte deste estudo, buscaremos proceder a um trabalho com a narrativa que constitui o próprio discurso ficcional. Ao abordarmos as obras de António Lobo Antunes, passaremos da investigação da referida dialética expressa já no discurso teórico para a investigação dessa dialética no plano da narrativa ficcional. Como se buscará explicitar, Lobo Antunes inicia sua obra com narrativas que se colocam já os problemas expressos por Adorno.[458] Ou seja, elas emergem já do problema dialético postulado por Adorno de a narrativa negar-se ao mesmo tempo em que se vê impedida de deixar de narrar. Veremos, pois, como essa dialética vai sendo reatulizada ao longo das suas obras e se colocando de maneiras diferentes, bem como em que medida estas narrativas ficcionais problematizam as mesmas questões teóricas colocadas nestes dois capítulos da primeira parte deste trabalho.

[458] Alguns aspectos dessa leitura da obra de António Lobo Antunes que apresentaremos na segunda parte da tese foram já trabalhados em artigo recentemente publicado. A referência é a seguinte: TELLES, Luís Fernando Prado. Nas trilhas do lobo. **Novos Estudos Nº 83**. São Paulo: CEBRAP, Março de 2009. pp. 219-235.

SEGUNDA PARTE
A modernidade e a narrativa do romance

Capítulo 3

Uma interpretação sobre as variações formais das narrativas de António Lobo Antunes

3.1. A trilogia inicial ou sobre como começar depois do fim:

> *A minha idéia de literatura hoje é muito diferente. Vais aprendendo com o tempo e, pelo menos para mim, cada livro serve para corrigir o anterior. No fundo, o que tenho escrito, livro a livro, é uma Memória de Elefante sucessivamente corrigida.* [459]
>
> António Lobo Antunes

Nesta seção, procuraremos demonstrar, pela leitura das três primeiras obras de António Lobo Antunes, como a categoria do narrador, enquanto categoria totalizante, detentora da voz narrativa e determinante quanto à sua perspectiva, apesar de se fazer presente, mostra-se problematizada no sentido de caminhar para uma sua dissolução. Em certo sentido, portanto, entendemos que estas obras iniciais surgem já colocadas diante do problema da dissolução da figura do narrador formulada por Adorno, conforme vimos no capítulo anterior, e que estaria na base do paradoxo formulado pelo teórico sobre o romance designado por ele como contemporâneo: o fato de não se poder mais narrar apesar de a sua forma ainda assim o exigir. Ainda conforme Adorno, a razão para a dissolução da figura do narrador e para a possibilidade de o romance não vir mais a narrar estaria no fato de ter ocorrido um fenômeno de aproximação excessiva da perspectiva narrativa à subjetividade das personagens, o que acarretaria a perda da capacidade de o narrador constituir-se como a categoria organizadora e totalizante da história a ser contada. Quando Adorno chama a atenção para a possibilidade de o romance não vir a contar mais, na verdade, o que isso significa é a possibilidade de o romance não mais ancorar-se numa voz narrativa capaz de instaurar uma *diegese* por meio de uma narrativa de fatos que simulasse uma certa objetividade, uma narrativa de fatos definível e delimitável no sentido de criar a noção de uma totalidade .

Quando dizemos que Lobo Antunes começa a narrar depois do fim, é justamente a esse fim do narrador assinalado por Adorno que nos referimos, do qual decorreria o

[459] Entrevista publicada no *Jornal de Letras*, em 6 de outubro de 1999.

paradoxo acima mencionado e que, conforme procuramos demonstrar no segundo capítulo da primeira parte, representaria o momento em que o romance é colocado diante do momento do fim da modernidade. Apesar de não abdicar da categoria do narrador único, como veremos nestas suas obras iniciais, esta categoria é cooptada pela perspectiva da focalização interna, atrelada à do personagem protagonista. Este encurtamento da perspectiva do narrador em relação ao personagem principal, inclusive no sentido de este assumir a própria narrativa e transformar-se em narrador, teria de início, poderíamos considerar, o efeito de salientar o caráter confessional, e até mesmo autobiográfico, dessas narrativas iniciais. Contudo, a saída de Lobo Antunes não parece se estabelecer na adesão simplesmente ao caráter confessional de seu narrador. Assim, se, por um lado, a narrativa de Lobo Antunes não pode se ancorar num narrador supremo, impessoal e totalizante, por outro também não se renderá ao pressuposto do confessional ou do auto-biografismo que a narrativa perspectivada pela personagem poderia fazer supor. A saída, como veremos, é o apontar para uma zona intersticial que se coloca entre a categoria do narrador e a da personagem e que seria capaz de denunciar o caráter ficcional tanto de uma categoria quanto de outra. É nesse sentido que acreditamos que Lobo Antunes, para começar a narrar depois do fim, escolhe o caminho da auto-ironia no sentido de a sua narrativa apontar para a sua ficcionalidade e buscar nela sua legitimidade, até mesmo quando se pretende autobiográfica. É como se o conteúdo de verdade do caráter autobiográfico de sua narrativa dependesse do quanto ficcional e literária ela é capaz de se apresentar.

Diferentemente das mais recentes, em sua obra de estréia, **Memória de elefante**[460] (1979), a figura do narrador faz-se presente e identificável por meio de uma enunciação narrativa que se refere ao personagem protagonista, um médico psiquiatra, enquanto terceira pessoa. Apesar de o conteúdo da narrativa ser advindo, como sugere o título, da memória desta personagem, o agenciamento da narrativa não é todo ele engendrado pela memória da personagem; ou seja, apesar de a narrativa ser constituída quase que em sua totalidade por aquilo que a teoria entende de modo mais genérico como sendo o *récit de*

[460] ANTUNES, António Lobo. **Memória de Elefante**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997. (17ª edição)

paroles (em especial o chamado *récit de paroles intérieur*)[461], em contrapartida, a narrativa ainda se mostra estruturada pela voz de um narrador que é o responsável por introduzir o *récit d`évènements* capaz de instaurar uma *diégese* narrativa suficientemente clara e uma ordem temporal linear. Esta linearidade temporal, inclusive, reflete-se na macro-estrutura, uma vez que os capítulos do livro correspondem aos vários momentos de um período menor do que o de um dia (a narrativa inicia-se numa manhã de um dia e termina na madrugada do outro) da vida do médico psiquiatra que figura como personagem protagonista; em geral, a passagem do tempo é assinalada juntamente a uma mudança de cenário. Esta mudança temporal atrelada a uma mudança espacial confere à narrativa um tratamento bastante episódico, os inícios dos capítulos são bastante significativos quanto a isso, pois indicam, de cara, a mudança espacial, o deslocamento da personagem (a sua ação, portanto) e, por conseguinte, a passagem do tempo. Este modo quase que didático como o narrador nos conduz permite, inclusive, o recurso da sumarização de seu enredo e a construção de um quadro bastante claro das mudanças do espaço e do tempo.

Uma primeira função deste narrador em terceira pessoa seria, portanto, a de garantir a instauração da *diégese* e a progressão narrativa ordenada pela ação, por mais reduzida que seja, e pela passagem do tempo. Apesar de a memória ser a matéria da narrativa, ela se encontra emoldurada pela narrativa de fatos. Aliás, são os episódios pelos quais passa a personagem que instigam, ou ativam, a sua memória, a qual é nós comunicada pela voz do

[461] Gérard Genette distingue dois tipos de "récit" que seriam componentes da prosa ficcional romanesca. O primeiro, que diz respeito mais propriamente à narração, denomina de "récit d'évènements", o segundo, que compreende as formas de representação do discurso no romance, denomina de "récit de paroles". Por "récit d'évènements" Genette compreende como sendo, pura e simplesmente, a transcrição do não verbal. Em oposição, o "récit de paroles" consiste na transcrição do objeto verbal, o discurso das personagens. Esse tipo de "récit" Genette entende englobar tanto o discurso pronunciado (discours prononcé) quanto o discurso interior (discours intérieur), ou pensamentos. Genette distingue quatro tipos básicos de realizações de "récit de paroles" no romance: o "discours narrativisé (raconté)", o "discours transposé" ("au style indirect"), o "discours rapporté" ("mimétique") e o "discours immédiat" ("monologue intérieur"). O "récit de paroles" pode ser compreendido também como sendo a concretização, no plano da narrativa ficcional, do expediente do "discurso citado". As várias formas de "récit de paroles" consistem nas várias maneiras de se integrar uma enunciação (discurso citado) numa outra instância enunciativa (discurso citante). O "discours narrativisé" consiste no discurso contado, em que o narrador trata os discursos pronunciados pelas personagens da mesma forma que os acontecimentos não verbais, narrando-os. Quando se trata de discurso interior narrativizado, este geralmente é compreendido pelo termo "análise", como narrativa de pensamentos. C.f. GENETTE, Gérard. **Figures III.** Paris, Éditions du Seuil, 1972. pp. 183-203. Cf. MAINGUENEAU, D. O discurso citado. In: **Elementos de lingüística para o texto literário**. Tradução Maria Augusta de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996. pp. 103-131.

narrador. Assim, além de ser o responsável pela narrativa de fatos, o narrador também narra os discursos (pronunciados e interiores) da personagem protagonista, além de realizar comentários sobre os fatos e os discursos.

Nesse sentido, seria tal voz conhecedora tanto do mundo exterior quanto do mundo interior da personagem principal. Neste caso, estaríamos diante de um narrador onisciente extradiegético; entretanto, a forma curiosa como se mostra organizada tal narrativa, no início do romance, nos deixa confusos quanto a esta classificação primeira. O começo nos apresenta a personagem principal sem, contudo, fazer referência direta a ela:

> O Hospital em que trabalhava era o mesmo a que muitas vezes na infância acompanhara o pai: antigo convento de relógio de junta de freguesia na fachada, pátio de plátanos oxidados, doentes de uniforme vagabundeando ao acaso tonto de calmantes, (...)[462].

Na seqüência, narra-se o encontro do médico com o cobrador da quota da Sociedade dos Médicos Psiquiatras, há a apresentação do discurso pronunciado do cobrador e em seguida a introdução do discurso interior do psiquiatra:

> Puta que pariu os psiquiatras organizados em esquadra de polícia, **pensava** sempre ao procurar os cem escudos na complicação da carteira,(...) puta que pariu **a mim**, **rematava ele** ao embolsar o rectângulo impresso, que **colaboro**, pagando, com isto em lugar de espalhar bombas nos baldes dos pensos e nas gavetas das secretárias dos médicos para fazer explodir, num cogumelo atómico triunfante, cento e vinte e cinco anos de idiotia pinamaniquesca.[463]

O que se nos apresenta de curioso em tal trecho é a mistura entre a terceira pessoa, marcada pelos verbos condutores da análise psicológica (“pensava” e “rematava”), e a primeira pessoa marcada pelo verbo “colaboro” – no presente. Neste trecho não há traços evidentes que nos permitam ligar tal verbo ao discurso do médico alvo da narrativa, permitindo-nos pensar na possibilidade de o detentor da voz narrativa estar oscilando entre o tratamento em terceira e em primeira pessoa.

Há, portanto, dois lugares de expressão de subjetividade, o lugar da enunciação do narrador e o lugar de enunciação da personagem. Contudo, apesar de haver essa separação

[462] Ibid., pp. 11-12.
[463] Ibid., pp. 11-12.

de situações e, portanto, a expressão da subjetividade de duas vozes enunciativas, há uma espécie de cooptação da voz narrativa do narrador pela perspectiva da personagem protagonista; a ponto, inclusive, de a narrativa em terceira pessoa distinguir-se pouco de uma em primeira.[464] Como já dissemos, a narrativa de eventos serve à narrativa de pensamentos, o que conduz a perspectiva do narrador em terceira pessoa a uma focalização interna que faz emergir a memória e o fluxo de pensamentos do contato da personagem com o ambiente, vejamos este trecho em que o cenário ganha vida e os "degraus da enfermaria" ganham vozes, funcionando como catalisadores da narrativa de pensamentos:

> classe dos mansos perdidos, classe dos mansos perdidos, classe dos mansos perdidos, repetiam os degraus à medida que os subia e a enfermaria se aproximava dele tal um urinol de estação de um comboio em marcha, chefiada por uma vaca sagrada que a fim de descompor as subordinadas retirava a dentadura postiça da boca, como quem arregaça as mangas, para aumentar a eficácia dos insultos.[465]

O mundo que envolve a personagem anima-se e parece sufocar seus pensamentos enquanto encaminha-se para a enfermaria (um urinol de estação), onde irá dar início, auxiliado pela enfermeira (a "vaca sagrada"), ao atendimento diário dos pacientes. É digno de nota prestamos atenção ao processo de associação imagética que se mostra evidente neste trecho citado. Paralelamente à narrativa de fatos aí veiculada, introduz-se a narrativa

---

[464] Ao trabalhar esta obra de Lobo Antunes, Maria Regina Brasil investiga as várias formas de expressão do silêncio, o qual julga ser cada vez mais fundamental na economia da narrativa de Lobo Antunes ao logo de suas obras. Trabalha a construção da memória no silêncio, o silêncio dos monólogos, a representação do silêncio imposto pela repressão política, o silêncio dos fantasmas mentais da personagem protagonista. A imposição do silêncio pela saudade ou do silêncio pela solidão. Anota, também, o processo de silenciamento da voz do narrador. Como conclusão, diz o seguinte: "a obra de Lobo Antunes até hoje publicada foi progressivamente depurando o acessório e conquistando a capacidade de controlar a escrita, de silenciar a voz do narrador e de cortar o fio narrativo. A história perde importância, há versões diferentes de uma história, há emoções decorrentes de pedaços de história e o efeito que determinada história exerce sobre a personagem; desfoca-se a atenção de o que é dito para o como é dito. (...) Pareceu-me interessante apresentar os silêncios que fui sentindo em Memória de Elefante, este silêncio mais óbvio, ainda visível, de que se fala, que se procura ou que se recusa, mas que é sempre fonte de uma profunda comunicação emocional. Creio que será ainda mais interessante analisar a imposição do silêncio ao longo da obra publicada: o silêncio foi depurado e passou a ser sugerido e a entrar por entre as palavras, a formar-se no texto. Aparece, muitas vezes, como a verdade que se quer ocultar aos outros e nós próprios. A dificuldade de transmitir numa imagem concreta, o instante de uma emoção é, igualmente, a oportunidade do silêncio. E vemos o silêncio nas frases inacabadas, nos espaços em branco que formalmente encontramos – os quais fazem desaparecer a palavra e o conceito semântico mas deixam permanecer a idéia e o sentimento – ou quando sentimos que aquela história é para nós e a que queremos completar." p. 109-110. BRASIL, Maria Regina. Silêncios em Memória de Elefante. In: CABRAL, Eunice. et. all. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes. Actas do colóquio internacional da Universidade de Évora.** Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2003.pp.103-111.

[465] Ibid., p. 11-12.

de pensamentos. Assim, ao mesmo tempo em que a voz em terceira pessoa narra uma ação (a ida da personagem protagonista à enfermaria) dentro de um determinado espaço (o cenário da enfermaria), este espaço, contudo, aparece caracterizado por associações imagéticas que parecem provenientes da mente da personagem e não propriamente de um trabalho descritivo da voz narrativa em terceira pessoa. É nesse sentido, portanto, que fica mais evidente a focalização interna da narrativa em terceira pessoa. Contudo, se, em momentos como este, a voz do narrador parece totalmente cooptada pela do personagem, há outros, contudo, em que ainda é possível reconhecermos uma distinção de vozes, é possível percebermos a existência do comentário do narrador. Vejamos:

> Virou à direita para a João XXI, em cujo início, do lado esquerdo, havia traseiras de prédios fuliginosos de que ele gostava, com as marquises salientes com verrugas de ninhos precários em que se adivinham tábuas de passar a ferro e melancolias domésticas. Amigo Cesário, disse o psiquiatra com ternura, vi a semana passada qualquer coisa que te traria à boca alexandrinos de alegria: procurava eu sítio onde jantar e passando rente ao teu busto iluminado na berma de relva Estefânia em que o puseram, dei com uma velha de preto sentada no degrau da estátua com uma alcofa aos pés, e compreendi então a diferença que vai de ti ao Eça e que é a mesma que separa o abraço a uma virgem de pedra da vizinhança de uma criatura viva, arrancada à solidez de carne dos teus versos. [466]

No trecho acima transcrito, podemos perceber uma distinção bem clara das vozes do narrador e da personagem. No primeiro período, há uma narrativa de eventos assinalada pelo verbo "virou" à qual se segue a identificação de um cenário, uma rua de Lisboa, esse cenário aparece caracterizado, descrito, a partir da voz do narrador, como sendo constituído por "prédios fuliginosos, (...) com as marquises salientes com verrugas de ninhos precários em que se adivinham tábuas de passar a ferro e melancolias domésticas"; essa descrição, ou caracterização se faz a partir de uma clara referência ao conhecido poema "Sentimento dum ocidental" de Cesário Verde. Tal referência, por conseguinte, aparece indicada explicitamente pela narrativa de falas que introduz o discurso da personagem protagonista ("disse o psiquiatra com ternura") quando este conversa com o busto de Cesário Verde desenvolvendo, em seguida, um comentário em forma de crítica literária, comparando o poeta a Eça de Queirós.

O efeito, então, da escolha da narrativa em terceira pessoa talvez esteja justamente no movimento duplo de distanciamento e identificação. Assim, ao mesmo tempo em que a

[466] Ibid., p. 131.

voz do narrador se distingue e afasta da personagem, ele também se identifica a ela. A subjetividade expressa pela enunciação do narrador é identificada à da personagem, não apenas pelas referências literárias e culturais, mas também pelo modo de construção das associações imagéticas. Vejamos, por exemplo, no trecho a seguir, como o narrador concebe a imagem do Casino de Estoril vista pela personagem, como se fosse um cenário retirado de uma cena de cinema:

> No topo de uma espécie de Parque Eduardo VII em ponto pequeno bordado de palmeiras hemofílicas cujos ramos rangiam protestos de gavetas perras, de hotéis de Vsiconti habitados por personagens de Hitchcock e de guardadores de automóveis manetas, de olhos de fome escondidos nas palas dos bonés com pássaros ávidos presos na rede franzida das sobrancelhas, o edifício do Casino assemelhava-se a um grande transatlântico feio adornado entre vivendas e árvores...[467]

Na seqüência, vemos o narrador introduzindo uma narrativa de pensamentos da personagem protagonista, em que a imaginação e a memória da personagem aparecem ativadas pelo cenário em que se encontra inserida:

> E o médico imaginou-se a cabecear numa carruagem deserta, duplicado do outro lado do vidro através de casas, fragmentos de muralha e luzes de navios, ao ritmo das palavras do poeta que a mulher costumava transportar consigo para a cama e com quem mantinha um diálogo silencioso e perfeito que o excluía:
>
> for the lovers
> Who pay no praise or wages
> nor heed my craft or art.
>
> Dylan Thomas foi o tipo de quem tive até hoje mais ciúmes, pensou o psiquiatra abandonando o automóvel à sombra protectora de um autocarro de turistas...[468]

Os dois trechos acima citados são bem representativos da construção de uma subjetividade que se expressa por um modo peculiar de construção de sentidos para o mundo; tanto o discurso do narrador quanto o da personagem são construídos a partir de referências culturais (contam-se inúmeras referências às artes plásticas, à literatura, à música erudita; as quais são somadas, também, aos dados da cultura popular e de massa) e por meio de longas construções metafóricas.

Trata-se do que poderíamos chamar de um método gnosiológico operado pela narrativa que tem como base o recurso da adjetivação por meio de associações imagéticas,

[467] Ibid., 163.
[468] Ibid., p. 164.

as quais se constituem, muitas vezes, a partir de uma cadeia de metáforas. Assim, uma vez que o referido método gnosiológico de Lobo Antunes se faz por meio de relações imagéticas, a sua narrativa ou descrição dispensam, portanto, as definições conceituais, as abstrações ou generalizações ideais. Nesse sentido, os elementos do mundo representados pela narrativa ficcional de Lobo Antunes são deslocados de seu referente original e ganham significados outros na medida em que se associam a outra imagem, a qual, por sua vez, pode ser definida também por meio da associação a uma outra e, assim, sucessivamente. Dessa maneira, até a narração de uma cena um tanto quanto grotesca ou bizarra ganha um tratamento de construção lingüística elevado, denunciando uma preocupação literária que destoa do assunto, o que gera, no mínimo, um estranhamento e um efeito irônico. Vejamos:

> ... a recordação das filhas lhe tornava à memória na insistência de um estribilho de que se não lograva desembaraçar, agarrado a ele como um adesivo ao dedo, e lhe produzia no ventre o tumulto intestinal de guinadas de tripas em que a saudade encontra escape esquisito de uma mensagem de gases [469]

O sofrimento, aqui, não se mostra caracterizado abstratamente, os problemas psicológicos da personagem protagonista não se colocam a partir de elucubrações teoréticas, mas sim se mostram a partir dos imperativos da realidade, do mundo.

Esse imperativo do mundo concreto é evidenciado pelas imagens metafóricas, é por isso que a solidão possui o "gosto azedo do álcool", a "recordação" das filhas é um "estribilho" que também é "um adesivo que se cola ao dedo" e a saudade se expressa por flatulências.

Desse modo, o mundo representado pela narrativa de Lobo Antunes passa a obedecer a uma ordem própria, *sui generis*, em que seus elementos, retirados da imagística do mundo concreto, já não se organizam a partir da ordem deste. Desse modo, poderíamos dizer que esta narrativa de Lobo Antunes procura representar, essencialmente, o caráter ilimitado e imprevisível das relações ou associações imagéticas originárias de um pulsar do pensamento e da memória que não pode ser controlado, ou pré-programado, pelo seu próprio detentor, ou seja, não pode ser pré-moldado ou pré-arranjado pelo protagonista. Trata-se, portanto, de uma memória que se mostra, ou se evidencia, pelo seu transbordamento; a personagem protagonista, juntamente com o leitor, é mais uma vítima

[469] Ibid., p. 22-23.

deste transbordamento de lembranças e de imagens que se vão associando e criando uma rede de relações ao sabor do pulsar da memória. O que sedimenta, portanto, a narrativa de Lobo Antunes é a questão da experiência; mas não se trata de uma experiência que se mostra moldada a um forma narrativa, mas sim de um experiência que dá forma à narrativa à medida que é recuperada pela memória. Pretende simular a atuação da memória e com isso cria-se um paradoxo: o descontrole em relação à memória evidencia-se por um excessivo controle em relação à construção metafórica e ao labor literário.[470]

Essa representação de descontrole vem à tona, paradoxalmente, por um fraseado extremamente elaborado, por discursos imagéticos e por metáforas das mais inusitadas. No que se refere a esse aspecto, vale, ainda, a transcrição de um outro trecho, o que finaliza o capítulo terceiro, em que o narrador apresenta-nos novamente uma narrativa de pensamentos da personagem protagonista, em que esta expressa seu amor pela mulher de quem agora se vê distante:

> Amo-te tanto que te não sei amar, amo tanto o teu corpo e o que em ti não é o teu corpo que não compreendo porque nos perdemos se a cada passo te encontro, se sempre ao beijar-te beijei mais do que a carne de que és feita, se o nosso casamento definhou de mocidade como outros de velhice, se depois de ti a minha solidão incha do teu cheiro, do entusiasmo dos teus projectos e do redondo das tuas nádegas, se sufoco da ternura de que não consigo falar, aqui neste momento, amor, me despeço e te chamo sabendo que não virás e desejando que venhas do mesmo modo que, como diz Molero, um cego espera os olhos que encomendou pelo correio.[471]

---

[470] Este movimento paradoxal de representação de um descontrole da memória evidenciado por um controle discursivo que denuncia um certo labor poético no texto de **Memória de elefante** foi também identificado por Glaura Siqueira Cardoso Vale em **Os cus de Judas**. Cardoso Vale entende a poesia do texto de Lobo Antunes como uma saída para uma escrita errante que se vê diante da impossibilidade de compreender aquilo que narra. Considera, portanto, que "A escrita errante está para o discurso que não se quer como verdade única, e o errante, construtor desse discurso, não quer dar conselhos, ensinar ou discutir algo, talvez por causa da consciência de que não há nada que possa ser ensinado. Errar significa vaguear sem se fixar num caminho ou significado específico. Errar está relacionado ao deslocamento, à não necessidade de comprovar o estado de origem de cada ação. (...) Em seu relato, o narrador de Os Cus de Judas apresenta, num plano geral, uma reflexão sobre a guerra, a morte, a solidão, a ausência de amor. Mas ao invés de ditar o terror da guerra num texto taxativo e direto, ele utiliza a própria errância da memória como artifício de construção e, numa outra perspectiva, como artifício de conquista: de uma mulher-ouvinte (enunciado) e de um leitor especial (enunciação). (...) A poesia no texto loboantuniano estaria, assim, para o indizível e talvez represente o lugar onde transita o errante, certo da impossibilidade de compreender o que narra." (p.182,186 e 196) VALE, Glaura Siqueira Cardoso. Os cus de Judas, de António Lobo Antunes: Configurações de um Discurso Errante. In: **De Orfeu e de Perséfone. Morte e literatura.** São Paulo, Ateliê Editorial, Belo Horizonte, Editora PucMinas, 2008. pp. 181-206.

[471] Ibid., p. 44

O curioso de tal trecho é o seu forte traço poético-lírico, no sentido do trabalho evidente com a sonoridade das palavras, bem como com o ritmo das frases, as quais podem ser lidas, de forma cadenciada, como versos de um poema. Se considerarmos, a título de exemplo, mesmo que apenas as quatro primeiras orações sintáticas que compõem a primeira linha do trecho citado (Amo-te tanto que te não sei amar, amo tanto o teu corpo e o que em ti não é o teu corpo) veremos que estas orações podem ser escandidas como versos e que apresentam um número crescente de sílabas poéticas (há uma predominância no trecho todo do ritmo das redondilhas maiores e menores), o que representa um ritmo inversamente proporcional ao número de sílabas e que desencadeará na conclusão da quinta oração ("que não compreendo"), com um número de sílabas novamente reduzido ao que iniciou o texto. Não se trata, portanto, de uma simples representação do pensamento da personagem protagonista operada pelo narrador, mas sim de um trabalho criador relativo à linguagem que acaba por dar maior consistência e relevância ao tema aí apresentado, que é o do amor da personagem protagonista em relação à sua mulher. Vale destacar, mais uma vez, a cadência rítmica de tal trecho, marcada, em grande medida, pela evidência de certos sons, tais como os palatodentais e os sibilantes.

Se no trecho acima citado o descontrole em relação à memória converte-se num excesso de controle do discurso poético-lírico, um outro episódio chama a atenção pelo fato de o próprio personagem protagonista atentar para o literário como sendo uma das saídas possíveis para o seu drama psicológico ocasionado pelo seu excesso de memória. O episódio do capítulo cinco consiste no momento em que o protagonista vai ao restaurante para almoçar com o seu amigo. Este episódio é particularmente interessante pela marcante aproximação do ambiente da lanchonete, em que se encontram as duas personagens, ao de um bosque habitado por animais. Tal como indica o trecho citado, o capítulo todo será marcado por um embaralhamento entre imagens próprias da lanchonete e imagens próprias da natureza, de um mundo selvagem. A rapariga que serve a comida é vista como sendo uma raposa, o amigo do médico é enxergado como um cavalo, a rapariga vesga que se sentava ao lado da dupla de amigos, ora parecia um pardal, ora comia tal como uma girafa, acompanhada por um senhor que se assemelhava a um camelo. O protagonista se vê, em certo momento, cercado por "avestruzes que comiam pizzas", ao mesmo tempo em que é

aproximado à imagem de um vitelo ou de um cágado. Contudo, a referência mais marcante do capítulo, e que talvez explique de certo modo a animalização do humano, é a referência a Kafka. Uma é explícita, a outra implícita. Em certo momento, durante a conversa travada entre a personagem protagonista e seu amigo, a qual tinha como mote principal o sofrimento do psiquiatra, aventa a hipótese de a sua salvação estar na literatura e se compara, ironicamente, com Kafka, e o amigo com Max Brod. Mais adiante, para dar relevância ao seu sofrimento causado pela ausência da mulher e das filhas, o psiquiatra se compara a uma "barata de costas a espernear, sem apoios", tal como o protagonista de **A Metamorfose** de Kafka. O episódio do capítulo cinco tem seu final quando o diálogo se interrompe e o psiquiatra olha para baixo e repara que não havia tocado o hambúrguer, neste momento, então, sai da mesa em direção ao banheiro, onde vomita, como se procurasse libertar-se de seu desespero.

Se voltarmos à questão do duplo movimento de aproximação e distanciamento que acarreta esta narrativa construída em terceira pessoa; podemos estabelecer, então, que isto resulta: 1º na representação de dois lugares de enunciação da subjetividade; 2º na identificação entre estes dois lugares. O efeito primeiro desse duplo movimento, como vimos, pode ser o de enfatizar o caráter confessional e autobiográfico da narrativa. Daí resulta a dissolução da categoria totalizante do narrador e a denúncia de um outro espaço, que estaria entre, ou acima, da categoria do narrador e da personagem e que seria o da representação de uma auto-consciência ficcional. O trecho do terceiro capítulo acima referido dá um boa pista dessa auto-consciência, ou auto denúncia do literário.

A representação do que chamamos de um modo gnosiológico (as associações imagéticas e o encadeamento metafórico) operado pela narrativa de Lobo Antunes, seja pelo narrador ou pela personagem e que redunda numa denúncia do labor literário, foi identificada por Maria Alzira Seixo como uma das características básicas da narrativa de António Lobo Antunes e que marcaria, segundo a autora, não apenas esta sua obra inicial, mas aquela que considera ser a sua primeira fase, que corresponderia aos seus sete primeiros livros.

De acordo com Alzira Seixo, este primeiro conjunto de obras de António Lobo Antunes poderia ser caracterizado pelo trabalho comum com a linguagem, com a forma textual, no que se refere ao fato de o discurso romanesco orientar-se:

> de acordo com uma precipitação de expressão, manifesta na frase longa e desdobrada, com predomínio da parataxe e da adjectivação de índole metafórica, e de conclusão habitualmente adventícia que integra conseqüentemente a convocação de um outro lugar e/ou de um outro tempo [472]

Depois dessa caracterização mais genérica a respeito da forma textual comum dos títulos dessa primeira fase, Alzira Seixo faz duas observações importantes sobre as decorrências desta forma textual, as quais são seguidas por um trecho exemplificativo retirado de **Memória de elefante**[*473*]. Tais observações são as seguintes:

> a frase longa, habitualmente ligada a um ritmo lento e alargado, sofre em Lobo Antunes um trabalho de escrita que a fracciona em vários segmentos, derivado ao uso abundante da metáfora e outros tipos de imagística que irrompem na extensão discursiva, enviesando-a; por outro lado, um processo é nela integrado (que Proust abundantemente utilizava) que consiste em, a partir de um adjectivo ou de uma outra qualquer expressão adjacente, construir uma micro-seqüência dela derivada, que se prossegue alargando a extensão frásica já de si longa, mas quebrando-a na sinuosidade temática que deste modo cria, em bifurcação transversal ou colateral.[474]

Se levarmos em conta o diagnóstico de Alzira Seixo acima transcrito, podemos depreender dele dois sentidos. O primeiro, próprio da primeira fase estabelecida por Seixo, seria o de que haveria a criação de um excesso de sentidos operado pelo modo narrativo de Lobo Antunes que conduziria, paradoxalmente, a uma espécie de saturação de sentidos operada pelo desencadear de metáforas. Esse desencadear de metáforas conduziria a narrativa, curiosamente, não a um reforço de um sentido totalizante, mas a um processo de percepção fragmentária do sentido da narrativa. Assim, apesar de a narrativa de **Memória**

---

[472] SEIXO, Maria Alzira. **Os romances de António Lobo Antunes (Análise, interpretação, resumos e guiões de leitura)**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. pp. 535-536

[473] O trecho citado por Maria Alzira Seixo é o seguinte: "Cachos de mães da sua idade (facto que continuava a surpreendê-lo por dificuldade em reconhecer que envelhecia) principiavam a agrupar-se ao portão do colégio em agitações de galinhas poedeiras, e o médico pensou em subir ao andar da tia idosa onde, entrincheirado atrás do retrato do Cardeal Patriarca que se parecia com um palhaço rico, lograria observar a saída das aulas de um ângulo fácil de franco atirador, disparando saudade pelos canos duplos das olheiras. Mas a órbita cega da criada, que o perseguiria implacavelmente de gato em gato e de bispo em bispo, devassando-lhe o interior à luz leitosa das cataratas, obrigou-o a desistir do seu projecto Oswald: sabia-se demasiado frágil para suportar um interrogatório silencioso contrabalançado pelas manifestações de júbilo das velhas, que teimariam decerto em repetir-lhe pela milionésima vez a história tormentosa do seu nascimento, criança roxa sufocada de secreções ao lado da progenitora com eclampsia." In: **Memória de elefante**, p. 109.

[474] SEIXO, Maria Alzira. op. cit. pp. 535-536.

de elefante, bem como as das outras três obras iniciais a serem trabalhadas neste capítulo, reforçar a idéia de uma forte representação da subjetividade por meio de vozes narrativas que são doadoras excessivas de sentido operando por meio da modalização metafórica, este mesmo processo conduz a uma fragmentação da narrativa que marcará toda a obra seqüente de Lobo Antunes. Tal processo de fragmentação será reforçado ainda, como veremos, pelo total apagamento da figura do narrador e pela atenuação da força discursiva baseada na modalização metafórica responsável pela criação de excessos de sentidos.

Aliás, o desejo pela diminuição do uso do recurso à associação imagética e à metáfora que será visível em obras posteriores do autor, de certa maneira, pode ser antevisto numa crítica imanente de **Memória de elefante** ao modo de construção de Lobo Antunes assinalada por Alzira Seixo e que vem à tona por meio da voz da personagem protagonista.

No capítulo nove vemos a personagem protagonista vagando pelo bairro do Chiado. Assim, para preencher as duas horas que ainda faltavam para que fosse à sua sessão de terapia de grupo, o psiquiatra resolve entrar em um bar que ficava no Largo do Rato. Entre um gole e outro de cerveja, voltava à sua mente a lembrança de sua mulher. Tal narrativa de falas, no entanto, pode ser encarda também, a exemplo de outro trecho já citado anteriormente, como uma espécie de cântico feito em oferecimento à sua musa:

> Nunca topei corpo para mim como o teu, disse-se o médico vertendo a cerveja na caneca, tão à medida das minhas humanas e desumanas medidas, as autênticas e as inventadas que nem por o serem o são menos, nunca topei uma tão grande e boa capacidade de encontro com outra pessoa, de absoluta coincidência, de se ser entendido sem falar e de entender o silêncio e as emoções e os pensamentos alheios, que me foi sempre milagre o termo-nos conhecido na praia onde te conheci, magra, morena, frágil, o teu antiqüíssimo perfil sério pousado nos joelhos dobrados, o cigarro que fumavas, a cerveja (igual a esta) no banco à tua ilharga, a tua perpétua atenção de bicho, os muitos anéis de prata dos teus dedos, minha mulher desde sempre e minha única mulher, minha lâmpada para o escuro, retrato dos meus olhos, mar de setembro, meu amor. [475]

O curioso deste capítulo é que, desta vez, este tipo de discurso da personagem protagonista, notadamente denunciativo de um trabalho literário, aparece seguido de um comentário da própria personagem protagonista que, por meio de uma espécie de auto-crítica, condena o modo estetizado como constrói seus discursos. De certa maneira, tal

[475] Ibid. p. 124.

crítica parece-nos uma espécie de estratégia que teria duas finalidades básicas. A primeira seria a de livrar o *récit de paroles* de se constituir enquanto uma representação artificiosa de modo a ser encarada até como inverossímil. A segunda, que não excluiria a primeira, residiria na estratégia de camuflagem da narrativa, de modo que esta pudesse recuperar a autenticidade de sua máscara justamente pelo fato de se mostrar consciente do fato de que aponta com o dedo para ela.[476] Tratar-se-ia, pois, de uma espécie de pedido de desculpas operado pela narrativa por meio da voz da personagem protagonista, pelo modo como a própria narrativa se mostra construída. O comentário da personagem protagonista se faz por meio do seguinte questionamento:

> E porque é que só sei gostar, perguntou-se examinando as bolhas de gás pegadas às parede do vidro, porque é que só sei dizer que gosto através dos rodriguinhos de perífrases e metáforas e imagens, da preocupação de alindar, de pôr franjas de crochet nos sentimentos, de verter a exaltação e a angústia na cadência pindérica do fado menor, alma a gingar, piegas, à Correia de Oliveira de samarra, se tudo isto é limpo, claro, directo, sem precisão de bonitezas, enxuto como um Giacometi numa sala vazia e tão simplesmente eloqüente como ele: depor palavras aos pés de uma escultura equivale às flores inúteis que se entregam aos mortos ou à dança da chuva em torno de um poço cheio: chiça para mim e para o romantismo meloso que me corre nas veias, minha eterna dificuldade em proferir palavras secas e exactas como pedras.[477]

Cabe ressaltar, contudo, que se trata de um falso pedido de desculpas, visto que emana do próprio discurso da personagem um sentido irônico, uma vez que ele se mostra construído de acordo com o mesmo estilo de discurso que é nele criticado. Apesar do estilo irônico e de a forma do discurso da personagem desmentir aquilo que desejaria realizar, que é "proferir palavras secas e exactas como pedras", esse discurso, de certa forma, parece

---

[476] Esse trabalho com a linguagem que conduz o olhar da narrativa sobre a própria narrativa, ou seja, quando esta, de algum modo, se evidencia enquanto construção; revelaria, para alguns teóricos, traços do fenômeno conhecido como o da "textualização". No que se refere a esse fenômeno, Cristina Robalo Cordeiro, ao discutir o problema dos limites do romanesco, considera que "no processo de erosão e renovação próprio dos sistemas literários, uma das tentativas mais radicais para subverter o cânone do romance é a que o projecta para as margens da pura textualização, onde, a par da denúncia do ficcional e do representativo, se postula como dominante o princípio de auto-referencialidade e de produtividade significante da palavra". Cf. CORDEIRO, Cristina Robalo. "Os limites do Romanesco". *Colóquio/Letras*. Lisboa, N º 143-144, Janeiro-Junho de 1997. António Guerreiro considera que pelo fenômeno da "textualização" o texto do romance tende a "fechar-se interminavelmente nos limites de si próprio, tornando impossível toda a hipótese de sentido que não seja reconduzido à sua esfera de imanência, que tudo abrange e arrasta para o seu centro. (...) A escrita – o Texto – torna-se, então, uma prática significante, um ilimitado processo, onde o que adquire densidade e, por assim dizer, realidade é a própria linguagem". Cf. GUERREIRO, António. "A textualização do real (a partir de *Finisterra* de Carlos de Oliveira)". *Colóquio/Letras*. Lisboa, N º 104-105. Julho-Outubro de 1988. pp. 79-84.

[477] Ibid., p. 124-125.

coincidir perfeitamente com o rumo para o qual apontarão as narrativas posteriores de António Lobo Antunes[478]. Cabe adiantar, aqui, que nas obras posteriores as associações imagéticas e as metáforas serão progressivamente menos conduzidas pela voz narrativa, ou seja, deixarão de se configurar como a expressão da marca de subjetividade de um narrador ou de uma personagem (ou mesmo de um autor implícito, em se considerando o labor literário); em lugar disso, o trabalho de associação imagética e de criação de possíveis metáforas será lançado ao processo configurativo de leitura. Caberá ao leitor associar as imagens e extrair dali um sentido. Assim, se o processo de representação da subjetividade será menos marcado discursivamente no texto, por um outro lado, o leitor será convocado a atuar mais como sujeito configurador de sentidos. Já em **Memória de elefante**, há indícios desse processo, se atentarmos para o final do romance, em que a figura do "mar" emerge como símbolo de atenuação do sofrimento da personagem protagonista. Essa imagem do "mar" enquanto símbolo, que predomina na cena final do romance, é reforçada se lembrarmos do episódio em que a personagem evoca o "mar" para se livrar da dor quando estava no consultório de dentista[479]. Esse mesmo mar é recuperado no décimo quinto capítulo, em que vemos o psiquiatra contemplando a alvorada da sacada de seu apartamento, enquanto Dóri ainda permanecia "lá dentro a dormir de barriga para cima, de braços abertos crucificados no lençol"[480]. Não há mediação de uma voz narrativa, esta se faz como se fora em primeira pessoa mesmo:

> Está frio, as casas e as árvores nascem lentamente do escuro, o mar é uma toalha cada vez mais clara e perceptível, mas não penso em ti. Palavra de honra que não penso em ti. [481]

[478] É curioso notar que o referido comentário da personagem protagonista de **Memória de elefante** aproxima-se bastante de um comentário que o próprio autor proferiu sobre o desejo de como escrever: "Só quero que a minha escrita seja eficaz no sentido em que dizia Tolstoi para quem um bom escritor era aquele que não sacrificava a implacabilidade do seu relato à tentação de uma pirueta, de uma metáfora ou de um adjectivo." Cf. BLANCO, María Luisa. **Conversas com António Lobo Antunes**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. p.66

[479] "O som da broca que se aproximava numa ferocidade de vespa despertou-o para a realidade da dor iminente quando aquele minúsculo Black and Decker lhe tocasse o queixal. O médico segurou os braços da cadeira a mãos ambas e apertou os músculos da barriga, fechou as pálpebras com força, e tal como costumava fazer diante do sofrimento, da angústia e da insónia, pôs-se a imaginar o mar." Ibid., p.95-96.

[480] Ibid., p. 187.

[481] Ibid., p. 187.

Este final do romance se mostra extremamente irônico, inclusive no sentido de que a personagem protagonista se faz vítima também desta ironia, pois em seu discurso constituinte deste capítulo vemos novamente o personagem protagonista tocado pela lembrança de sua ex-esposa, mesmo afirmando o contrário, como que procurando provar a si próprio que o esquecimento é possível e que a felicidade originária deste também o é. Mais uma vez, a ironia se instaura justamente quando a personagem protagonista nega aquilo que é revelado pela sua própria narrativa.

A narrativa toda ela construída em primeira pessoa no último capítulo de **Memória de elefante** parece antecipar o próprio modo narrativo do título seguinte de António Lobo Antunes, **Os cus de Judas**[482] (1979). Se na obra de estréia o discurso interior da personagem principal é apresentado em terceira pessoa, por uma voz narrativa alheia à do protagonista, mas que tem pleno acesso à mente deste já que transpõe seus pensamentos por meio da narração de pensamentos, principalmente pela técnica do discurso indireto livre; já neste segundo, o discurso interior é transposto em primeira pessoa pela voz narrativa de seu personagem protagonista. A ação do romance, correspondente à narrativa de eventos que instaura a *diegese*, não excede mais que o tempo de um dia da vida do protagonista, tal como em **Memória de elefante**. Aliás, se pensarmos em termos episódicos, esta segunda obra poderia até ser considerada como um desdobramento daquela, pois retrata, basicamente, fatos muito semelhantes aos ocorridos no período da noite da narrativa do primeiro. Assim como em **Memória de elefante**, em **Os cus de Judas** o cenário principal, que serve de pano de fundo tanto para a narrativa de eventos quanto para a de falas e de pensamentos é a cidade de Lisboa. São vinte e três os capítulos constituintes do romance e cada um deles aparece designado, respectivamente, por uma letra do alfabeto[483]. Logo ao início do capítulo "A" podemos perceber, pela presença do pronome, a marcação da primeira pessoa como sendo a detentora do discurso de abertura, a partir do qual derivará a

[482] ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994 (17º edição).

[483] Chama a atenção, inclusive, a reverberação dos traços épicos dessa estrutura marcada pelas letras do alfabeto. Vogt, por exemplo, considera estes índices como um indicativo de um efeito irônico gerado por uma épica invertida. **Os cus de Judas** seria um ABC pelo avesso, que cantaria um epopéia invertida d'**Os Lusíadas**, a epopéia do fracasso colonial português em África. Cf. VOGT, Carlos. *Os Cus de Judas* de António Lobo Antunes (Resenha). **EPA-Estudos Portugueses e Africanos.** N º 3, Campinas: IEL/UNICAMP, 1984. pp.169-171.

narrativa toda do romance. Não se trata, portanto, de um discurso citado dentro da narrativa, nem tampouco da estrutura de um monólogo interior, visto que o discurso se constrói, estrategicamente, como sendo endereçado a alguém, a um ouvinte em potencial, mas que não se manifesta discursivamente, apenas pode ser depreendido a partir de alguns indícios existentes no discurso da personagem protagonista. Poderíamos, sim, em certo sentido, pensar em monólogo interior, mas num monólogo interior camuflado por uma estrutura dialógica.

Aliás, poderíamos considerar a utilização dessa estrutura dialógica como uma estratégia para se conseguir o estabelecimento de uma estrutura para a narrativa como um todo, uma vez que não dispondo da categoria da voz narrativa para iniciar os capítulos por meio da marcação da mudança de espaço e de tempo, tal como ocorria em **Memória de elefante**; agora, o recurso utilizado para marcar a passagem do tempo e as poucas mudanças de espaço em **Os cus de Judas** é o da simulação de uma interlocução, que teria como função marcar os passos de uma conversa estabelecida entre o personagem narrador e a personagem que lhe ouve. A utilização desta técnica, que se mostra bastante artificial, por sinal, serve para emoldurar o discurso psicológico da personagem protagonista no interior de um quadro diegético espacial e temporalmente delimitado.

A personagem protagonista, que não é denominada, mostra-se acompanhada, durante todo o tempo da *diegese*, por uma personagem feminina que também não é identificada. A presença desta segunda personagem só a percebemos pelos escassos indícios de uma estrutura dialógica que, na verdade, serve de estratégia para a construção de um monólogo da personagem protagonista. À primeira vista temos a impressão de presenciarmos, ao longo da obra, uma longa confissão que o protagonista faz a essa companheira momentânea, de suas memórias dos sofrimentos resultantes dos mais de dois anos que serviu como médico na guerra colonial de Angola, o que chama de os cus de Judas:

> No cu de Judas, oculto por uma farda de camuflado que me fornecia a aparência equívoca de um camaleão desiludido, adiava a minha partida para Estocolmo a bordo de um barco de papel impresso, para viajar de helicóptero, de balões de plasma entre os joelhos, a recolher da mata os feridos das emboscadas, que

> sobreviventes estupefactos erguiam à maneira dos corpos brandidos dos náufragos [484]

Contudo, logo percebemos que não se trata de uma confissão pura e simples, pois o diálogo, que seria constituído pela contraposição dos discursos pronunciados de ambas as personagens, é raro. O que há é uma espécie de confissão silenciosa, em que vemos o protagonista mostrando-se através de seu discurso interior. Assim, a personagem feminina se apresenta mais como eco dos discursos interiores do protagonista do que como interlocutora. Seria nesse sentido que a narrativa configurar-se-ia como um monólogo interior, mas que se mostra camuflado por uma estrutura dialógica que marca a superestrutura do texto.

Devido a essa estratégia narrativa, torna-se de difícil lida a distinção entre o discurso pronunciado e o discurso interior da personagem protagonista, na medida em que ambos se completam em certos momentos, tais como aquele em que interrompe o seu monólogo para dirigir-se à personagem feminina:

> Espere um instante, deixe-me encher o copo. Quer chupar a rodela de laranja e cuspi-la a seguir no cinzeiro, idêntica a uma fatia baça e seca de sol de outubro, chupar a laranja, de olhos baixos, para se poupar a si mesma o espetáculo derrisório da minha comoção, comoção de bêbedo, às duas da manhã, quando os corpos se principiam a deslocar como limpa-pára-brisas, o bar é um *Titanic* que naufraga e as bocas caladas entoam hinos sem som, abrindo-se e fechando-se à laia dos beiços tumefatos dos peixes?[485]

Este trecho é bem exemplificativo da técnica utilizada por Lobo Antunes ao longo deste romance em fazer derivar do "discurso pronunciado", colado à ação objetiva da narrativa, o "discurso interior" constituinte do monólogo interior que preenche a obra. Neste caso, poderíamos considerar, em termos de verossimilhança, como discurso pronunciado o primeiro período do trecho até o ponto final, bem como o que o segue até a palavra "cinzeiro", seguida por uma vírgula; a partir daí o tipo de discurso de cunho metafórico deixa de ser apropriado à situação em que é apresentado o discurso inicial,

[484] Ibid., p. 40.
[485] Ibid., p. 60.

responsável por estabelecer a interlocução, a qual, contudo, não se mostra completada na seqüência.

Essa voz narrativa inserida no discurso em primeira pessoa da personagem protagonista abre espaço para uma sobreposição de planos e momentos narrativos misturados numa mesma seqüência discursiva. Isto se mostra de forma evidente no momento em que o protagonista sofre com a possibilidade de sua impotência sexual:

> Entesa-te minha besta, ordenei-me eu dentro de mim, a minha filha suspendeu a mamadeira para arrotar e os olhos dela fitavam para dentro, desfocados, toquei a vulva da rapariga e era mole, e morna, e tenra, e molhada, encontrei o nervo duro do clitóris e ela soltou um suspirozinho de chaleira pelo bico esticado dos beiços. Pela alminha de quem lá tens entesa-te, supliquei mirar de viés a minha pila morta, não me deixes ficar mal e entesa-te, a minha mulher mudava fraldas de alfinete de ama na boca, o tenente devia falar na criada ao capelão aterrado que se benzia, os caixões na arrecadação aguardavam que eu me estendesse, obediente, no forro de chumbo, a rapariga parou de me beijar, apoiou-se no cotovelo como as figuras dos túmulos etruscos, passou-me a mão na cara e perguntou O que é que não vai bem, Olhos Azuis?, e eu encolhi os ombros, rodei até ficar de bruços no lençol e desatei a chorar.[486]

Nesta única seqüência temos: um monólogo em que a personagem se questiona, ou melhor, questiona parte de seu próprio corpo de modo a personificá-la; uma referência às ações presentes em que participa uma personagem feminina com quem divide a cena; o discurso da personagem feminina; lembranças funestas da guerra; lembranças de sua mulher e de sua filha. Tais lembranças, advindas desta enunciação narrativa entrecruzada proveniente do discurso interior da personagem protagonista de **Os cus de Judas** apresentam-se como traços constitutivos de uma subjetividade que permitem aproximar este protagonista daquele de **Memória de elefante**; inclusive pelo modo como se mostram construídas as frases, por meio das técnicas de adjetivação imagística e de construção metafórica que tendem a uma precipitação do sentido e a uma fragmentação da prosa narrativa; tal como o último trecho acima evidencia.

O comentário que se segue à formulação inicial do capítulo primeiro - "Do que eu gostava mais no Jardim Zoológico era do rinque de patinação..." - coloca-nos, se considerarmos a leitura feita já de **Memória de elefante**, um problema relativo à

[486] Ibid., pp. 83-84.

caracterização dos narradores de ambas as obras. Como já anotado sobre **Memória de elefante**, esta caracterização imagética da lembrança que a personagem protagonista de **Os cus de Judas** procura compartilhar com o seu potencial interlocutor é muito próxima, inclusive quanto à escolha lexical e às metáforas pertinentes à descrição da cena, da caracterização que é feita pela voz narrativa do primeiro romance quando procura descrever a lembrança que tinha o protagonista dos passeios que este fazia com as filhas ao jardim zoológico.

Trata-se da lembrança que o narrador protagonista tem de suas filhas, a qual, invariavelmente, vem seguida da lembrança da sua ex-mulher, ou melhor, da lembrança da sua separação desta. Especificamente, trata-se da lembrança dos finais de semana em que passava junto delas, tentando transmitir-lhes o ensinamento de seu gosto, de sua predileção por certas coisas, as quais, na verdade, não as atraíam:

> Costumava levá-las ao circo na tentativa de lhes comunicar a sua admiração pelas contorcionistas, entrelaçadas em si próprias como iniciais em ângulo de guardanapo e detentoras da beleza impalpável comum aos **hálitos de gaze que anunciam nos aeroportos a partida dos aviões e às meninas de saias de folhos e botas brancas a desenharem elipses às arrecuas no ringue de patinagem do jardim zoológico**, e desiludia-o como uma traição o estranho interesse delas pelas damas equívocas, de cabelos loiros com raízes grisalhas, que amestravam cães melancolicamente obedientes e uniformemente horrorosos (...)[487]

Assim, se as patinadoras fazem parte da predileção do personagem protagonista de **Memória de elefante**, também são alvo da admiração do narrador-protagonista de **Os cus de Judas**. É evidente a correspondência de imagens, de termos e até da estrutura das frases entre o trecho grifado acima citado e o que inicia a segunda obra de Lobo Antunes:

> ...do que eu gostava mais no Jardim Zoológico era do rinque de patinação sob as árvores e do professor preto muito direito a **deslizar para trás no cimento em elipses** vagarosas sem mover um músculo sequer, rodeado de **meninas de saias curtas e botas brancas**, que, se falassem, possuíam seguramente **vozes tão de gaze como as que nos aeroportos anunciam a partida dos aviões** [488]

Um outro exemplo de coincidência nos modos de construção da subjetividade e de simulação da memória entre as personagens dos livros pode ser retirado do terceiro capítulo de **Memória de elefante**. Novamente o narrador nos apresenta a personagem protagonista

[487] Cf. ANTUNES, António Lobo**. Memória de elefante**. op. cit. p 14-15 (negritos nossos)
[488] Cf. ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. op. cit. p. 7. (negritos nossos)

atormentada pelas suas lembranças da guerra em África, pela ausência em relação às filhas e pela separação da mulher:

> Como sempre que se recordava de Angola um roldão de lembranças em desordem subiu-lhe das tripas à cabeça na veemência das lágrimas contidas: o nascimento da filha mais velha **silabado** pelo rádio para o destacamento onde se achava, **primeira maçãzinha de oiro do seu esperma**,...[489]

O trecho em questão é exemplar não somente da representação do sofrimento da personagem protagonista gerado pela suas lembranças, ou excesso de memórias, mas sim é exemplar também quanto ao fato já anotado anteriormente relativo à semelhança entre o discurso do narrador de **Memória de elefante** e certas construções operadas pela voz narrativa do narrador protagonista de **Os cus de Judas**. A imagem usada para a caracterização da filha, assim como a descrição de como recebera a notícia de seu nascimento são muito próximas, havendo, inclusive, coincidência de termos, vejamos:

> E agora, a dez mil quilômetros de mim, a minha filha, **maçã do meu esperma**, a cujo crescimento de toupeira sob a pele do ventre eu não assistira, irrompia de súbito no cubículo das transmissões, entre recortes de revistas e calendários de atrizes nuas, trazida pela cegonha da **vozinha nítida do furriel de Gago Coutinho, explicando, alfa, bravo, rômio, alfa, charlie, ômega, o abraço do batalhão**. [490]

Na seqüência, portanto, tal discurso apresenta-se enquanto descrição impressionista do cenário do Zoológico da infância do narrador protagonista. É interessante notar que há, neste discurso, traços comuns aos discursos do narrador de **Memória de elefante**, principalmente quanto a caracterização do humano em relação ao animalesco e vice-versa. Se no primeiro pudemos ver uma série de aproximações imagéticas entre o humano e o animalesco em várias descrições de personagens, (vide, por exemplo, o episódio do restaurante no capítulo cinco), aqui vemos os animais do zoológico serem "pintados" com características humanas: as avestruzes são idênticas a "professoras de ginástica solteiras", os pingüins são "contínuos", etc.

Assim, já de início, então, somos levados a concluir que, se neste segundo romance tanto os elementos discursivos da voz narrativa quanto os supostos referentes destes elementos são exatamente os mesmos daqueles apresentados pela voz narrativa do primeiro romance; logo, então, os narradores seriam os mesmos. Contudo, este raciocínio não pode

[489] Op. cit. p. 42 (negritos nossos)
[490] Op. cit. p. 61 (negritos nossos).

ser confirmado se levarmos em consideração a caracterização da pessoa narrativa. No primeiro romance, o narrador em terceira pessoa funcionava como a ponte de acesso à memória da personagem protagonista, matéria básica constitutiva do romance, a qual sempre se mostra por meio da formulação discursiva de uma terceira voz, a do narrador. Agora, neste segundo romance, a matéria narrativa, a memória da personagem protagonista se faz narrativa por meio da voz desta mesma personagem, portanto, se concretiza por meio do discurso desta, em primeira pessoa. Qual seria o problema, então, de o narrador em terceira pessoa da primeira obra poder ser considerado o narrador em primeira da segunda? Nenhum, se o narrador da primeira não fosse apenas uma voz e sim uma personagem também, se não fosse uma voz que se cria contando a vida de uma terceira, a do personagem protagonista, a qual só ganha voz porque seu discurso aparece inserido numa narrativa maior, instaurada pela narrativa em terceira pessoa. Se o narrador da primeira deixa de ser apenas uma voz quando passa a ser o narrador da segunda obra, agora em primeira pessoa, como solucionar o fato de o conteúdo da narrativa do segundo romance ser coincidente com o do primeiro se, agora, cada narrativa trataria de personagens diferentes?

Desse modo, para que o problema seja colocado de uma maneira mais clara é preciso fazer uma diferenciação estratégica entre o modo e o conteúdo da narrativa de ambos os romances. Na primeira obra, o modo narrativo é o de uma terceira voz, que conta a história da personagem protagonista, à qual, portanto, se refere o conteúdo da narrativa. Na segunda, o modo narrativo é constituído pela voz em primeira pessoa que também é responsável pelo seu conteúdo, já que narra fatos e pensamentos de sua vida. Se na primeira obra, portanto, há uma cisão entre modo e conteúdo e na segunda uma sobreposição entre estes dois elementos, apesar de ambos serem equivalentes nas duas obras, qual seria o diagnóstico possível desta problemática? O único que conseguimos vislumbrar no momento seria o de se considerar a criação de um efeito de ficcionalização quando olhamos retrospectivamente as obras, na verdade, a primeira poderia ser encarada como uma ficcionalização da vida da personagem protagonista do segundo romance. Assim, o "eu" referente da primeira obra seria o "eu" narrador da segunda, portanto, a "realidade"

referente da primeira seria o "eu" da segunda, que, por um processo de ficcionalização, teria se cindido em dois no primeiro romance, em personagem e narrador.[491]

Se apostarmos, portanto, na hipótese de que o segundo romance funciona de modo a denunciar a ficcionalização da voz narrativa do primeiro, logo deveríamos aceitar, então, que a personagem protagonista de um seria a mesma do outro e que o narrador do primeiro seria uma criação, uma estratégia narrativa, tanto da primeira personagem quanto da segunda. Trata-se, aqui, da denúncia irônica da ficção já apontada internamente em **Memória de elefante** e que se estende, agora, para fora das obras, quando uma passa a iluminar o olhar sobre a outra e vice-versa. Esta denúncia do ficcional que se opera pela relação entre as obras também é o que ficará evidente quando lançarmos o nosso olhar para a terceira obra, **Conhecimento do inferno**.

Antes de abordarmos esta terceira obra, contudo, devemos anotar ainda mais um aspecto relevante de **Os cus de Judas** no que se refere à questão da denúncia do ficcional. Trata-se dos índices da auto-consciência da narrativa que são expressos pela enunciação do narrador-protagonista de **Os cus de Judas** e que reforçam não apenas o caráter meta-narrativo desta obra, mas a denúncia do ficcional acima aventada. Já no quarto capítulo, designado pela letra D, vemos a personagem referir-se ao seu relato, que compõe a obra, na verdade, logo após a simulação de uma tentativa de interlocução com a personagem feminina que o acompanha: "Outro *vodka*? É verdade que não acabei o meu, mas neste passo **da minha narrativa** perturbo-me invariavelmente..."[492]. Mais adiante, no capítulo G, ao contar as suas experiências na guerra, a personagem protagonista não apenas se vê como personagem de Beckett, mas denuncia-se como um escritor:

> Estendido numa cova à espera que o ataque acabasse, olhando as hirtas silhuetas de chapéu alto dos eucaliptos idênticas a fúnebres testemunhas de duelo, de G3 inútil no suor das mãos e cigarro cravado na boca como palito em croquete,

---

491 Sobre a questão do biografismo de Lobo Antunes, Glaura Siqueira Cardoso Vale considera o seguinte a respeito de **Os cus de Judas**: "António Lobo Antunes filtra suas experiências empíricas e as converte em fingimento literário, construindo assim um sujeito ficcional para memórias que já não são mais suas, memórias que passam a integrar o universo posto entre parênteses. A partir dessas memórias, observa-se um sujeito que passou do eu ao ele para constituir um sujeito universal também desencantado com o mundo, num texto que acaba exibindo a consciência da fragilidade e impotência do homem perante a realidade desse mundo. Sem pretender ser uma forma panfletária, o romance exibe e desconstrói as verdades relativas ao poder, quando apresenta, por exemplo, a inconsistência da causa que faz homens se estilhaçarem e serem estilhaçados nos campos de combate." Cf. VALE, Glaura Siqueira Cardoso. Op. cit. p. 202.

492 Ibid., p.43.

> **descobri-me personagem de Beckett aguardando a granada de morteiro de um *Godot* redentor**. **Os romances por escrever** acumulavam-se-me no sótão da cabeça à maneira de aparelhos antiquados reduzidos a um amontoado de peças dispares que eu não lograria reunir...[493]

De certa maneira, "os romances por escrever" que a personagem protagonista revela ter tido medo de perder ou de não se realizarem por causa da ameaça iminente da morte na guerra em África, mostram-se em realização, em certa medida, na própria narrativa que constrói e que, supostamente, revela à sua interlocutora. O mais curioso e irônico é que o conteúdo dessa narrativa advém, justamente, da sua experiência da guerra. Ou seja, se, por um lado, a guerra representara uma ameaça "aos romances por escrever", por outro, é a condição necessária para que eles viessem a existir. Como já anotado anteriormente sobre **Memória de elefante**, a experiência da personagem protagonista só parece legitimar-se quando mediada de modo literário. Curiosamente, esta mediação faz com que o próprio narrador protagonista sugira uma desconfiança em relação ao seu próprio relato revelando-se, novamente, auto-irônico:

> Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca **e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada com que a comovo a fim de conseguir mais depressa** (um terço de paleio, um terço de álcool, um terço de ternura, sabe com é?) que você veja nascer comigo a manhã na claridade azul pálida que fura as persianas e sobe dos lençóis, ... [494]

Curiosamente, neste trecho, o narrador-protagonista coloca em dúvida a autenticidade de sua experiência em decorrência da ficcionalidade de seu relato, de seu "romance de mau gosto". É como se o narrador-protagonista lançasse o seu "ouvinte" (leitor) para fora da história que conta, denunciando a sua ficcionalidade. De certo modo, apesar da ironia, o narrador não está apenas blefando, uma vez que, se, por um lado, não acredita que seu relato seja apenas "um romance de mau gosto", mas também um relato confessional de sua experiência de guerra; por outro lado, não deixa de ser também uma "história inventada" a fim de comover a sua parceira "invisível" a ver com ele o nascer da "claridade azul pálida que fura as persianas e sobe dos lençóis", visto que é isto mesmo que marca o final da *diegese* de **Os cus de Judas**.

---

[493] Ibid., p.63. (negritos nossos)
[494] Ibid., p. 81. (negritos nossos)

A propósito dessa oscilação entre realidade e ficção, é interessante notar como isto é recuperado ao final da narrativa, no último capítulo. No capítulo Z, vemos a personagem na cena prevista anteriormente, em que contempla a alvorada da sacada de seu apartamento, acompanhado, de certa maneira, por sua ouvinte "invisível". Curiosamente, é justamente neste momento, em que o narrador-protagonista tem a noção de que o seu relato está chegando ao fim, que chama a atenção para o fato de que percebe que agora "tudo é real":

> Espere aí, vou acompanhá-la à porta. Desculpe o tempo que demoro a levantar-me, e, em vez de má educação, peço-lhe que veja nisso apenas o lamentável resultado do excesso de uísque, da noite sem sono, e da emoção **do meu longo relato** que está chegando ao fim. Aliás, amanheceu: ouvem-se distintamente as camionetas das obras na rua, um autoclismo qualquer, no andar de cima, anuncia o despertar dos vizinhos. **Tudo é real agora**: os móveis, as paredes, o nosso cansaço, a cidade demasiado cheia de monumentos e de gente como uma cômoda com muitos bibelots no tampo, que amorosamente odeio. **Tudo é real**: passo a mão pela cara e a lixa da barba por fazer arrepela-me a pele, a bexiga repleta incha-me na barriga o seu líquido morno, pesada como um feto redondo que geme.[495]

De acordo com esse final, é como se a personagem protagonista se sentisse expulsa da ficção em direção à realidade pelo fim de seu relato que se anuncia. Contudo, apesar de se dar conta da realidade, ressente-se dela e, dirigindo-se novamente à figura feminina que o acompanha, parece convocar novamente a ficção como uma espécie de saída diante da realidade que se lhe apresenta; e faz isso quase que como se tivesse oferecendo à sua interlocutora e a si próprio uma salvação diante da realidade que se lhe apresenta juntamente com o nascer de um novo dia: "Não, escute, pode ser que o cenário se insinue a pouco e pouco pela nossa existência dentro". [496]

A expressão dessa co-dependência indistinta entre ficção e realidade, como uma sendo gerada pela outra e vice-versa, será justamente a via de entrada da narrativa da terceira obra de António Lobo Antunes, **Conhecimento do inferno**[497]. Dois aspectos há que devemos ressaltar na leitura desta obra. O primeiro aspecto diz respeito ao desenvolvimento de uma nova técnica narrativa que já se encontrava, de certo modo, indicada de maneira incipiente nas obras anteriores e que agora é desdobrada; impondo-se,

---

[495] Ibid., p. 237.
[496] Ibid., p. 239-240.
[497] ANTUNES, António Lobo. **Conhecimento do inferno**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1980. (1ª edição). Utilizaremos, aqui, a edição brasileira, cuja referência é a seguinte: ANTUNES, António Lobo. **Conhecimento do inferno**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2006. (1ª edição).

inclusive, como um padrão a ser recuperado e desenvolvido em obras posteriores: trata-se da criação do que chamaremos de "motes narrativos", entendidos enquanto "frases mentais" que, repetidas, passam a engendrar a própria narrativa e a cadenciar o seu ritmo. O segundo é o da denúncia do literário e da auto-consciência já exploradas anteriormente, mas que agora ganha contornos mais demarcados, uma vez que há a referência direta e explícita ao personagem de **Conhecimento do inferno** com sendo o autor das obras anteriores, inclusive com a nomeação da personagem com o próprio nome do escritor.

Tal como em **Memória de elefante**, a narrativa de **Conhecimento do inferno** se faz em terceira pessoa e sob a perspectiva de primeira; contudo, a indistinção das vozes é ainda mais explorada nesta obra. O tempo da *diegese* narrativa é o relativo à duração de uma viagem de carro empreendida pela personagem protagonista do Algarve até Lisboa; o ponto de partida é a Quinta da Balaia. Entremeadas à narrativa de eventos que demarca o deslocamento espacial e a progressão temporal surgem as lembranças da personagem protagonista, na maioria das vezes ativadas pelas imagens evocadas pelos cenários em que se insere a personagem ao longo da viagem; procedimento similar ao das duas obras anteriores. Se em **Memória de elefante** o que marca a estrutura geral da obra são os vários momentos do dia da personagem e se em **Os cus de Judas** o que organiza a narrativa são os sinais simulados de interlocução, aqui, no caso de **Conhecimento do inferno**, os momentos narrativos são estruturados a partir da referência aos pontos de passagem (e de paragem) da viagem realizada pelo protagonista: Algarve, Albufeira, Messines, Aljustrel, Lisboa, dentre outros. Tal como as obras anteriores, em **Conhecimento do inferno** também há uma moldura diegética que permite, a exemplo das anteriores, a construção de um sumário episódico suficientemente claro.

Quanto ao foco narrativo, há, portanto, duas vozes narrativas, dois pontos de vistas que se sobrepõem. Apesar de as vozes narrativas serem distintas, os pontos de vistas narrativos são convergentes, quase que indistintos. Novamente, devemos nos perguntar: qual o efeito para a divisão dos pontos de vistas? Por que a narrativa já não foi feita em primeira pessoa? Que diferença há entre esta narrativa e a dos dois títulos anteriores?

A explicação poderia ser buscada na estratégia de indicar o distanciamento temporal pela mudança de vozes. Mas, para isso, bastaria mudar os tempos verbais, mesmo que a

categoria da pessoa fosse mantida. Uma vez havendo a distinção de pessoa, poderíamos pensar que ela serviria para marcar a cisão da personagem no passado em relação à personagem no presente que se vê como terceira no passado. Contudo, isso não é verdadeiro, uma vez que a narrativa em terceira pessoa também é aplicada aos fatos relativos ao presente da narrativa, o do momento da viagem. Dado isso, então, temos que nos perguntar qual seria o outro ganho para tal separação. Tal ganho poderia ser o de o narrador poder comentar as ações e os pensamentos da personagem (ele próprio) a partir de um outro ponto de vista. Desse modo, o discurso do narrador funcionaria de maneira a dar sentido ao personagem principal, principalmente por meio de um discurso constituído quase que em sua totalidade pelas já conhecidas associações imagéticas e metáforas. Trata-se de um discurso auto-consciente de sua artificialidade. O principal efeito é o de o narrador assumir a artificialidade da personagem. O narrador fala de si, mas em vez de insistir num caráter confessional, trata a si próprio como um personagem e o tempo e o espaço em que esta personagem se encontra inserida também como artificiais. É como se o narrador mostrasse que o seu ponto de vista fosse inevitavelmente filtrado pela arte, não conseguisse ver a si próprio sem ser por meio de uma perspectiva estética. A personagem de **Conhecimento de inferno** vê-se, logo de início, inserida num cenário, tal como sugeriu o discurso final da personagem de **Os cus de Judas**, conforme vimos acima. É por isso que o *incipt* da narrativa é aberto da seguinte maneira: "O mar do Algarve é feito de cartão como nos cenários de teatro"[498]. Essa é a visão que o narrador tem do tempo presente (enquanto personagem que viaja em seu carro) e é também a visão que tem de si quando visto inserido num passado. Não há possibilidade de construção de uma representação realística de uma realidade, esta aparece sempre enquanto mediação: o espaço nunca é um espaço, mas sempre um cenário; a natureza nunca é natureza, é sempre cultura; o eu do narrador nunca é uma pessoa, é sempre uma personagem que parece estar representando. Um bom exemplo é o primeiro relato da lembrança introduzida pelo narrador:

> Estivera uma vez com a Luísa em Armação de Pêra e quase não conseguira sair do hotel surpreendido por aquela insólita mistificação de bastidores que toda a gente parecia tomar a sério, lubrificando-se de cremes fingidos sob um holofote cor-de-laranja, manejado de um buraco de nuvens por um electricista invisível: confinado à varanda do quarto por um absurdo que o assustava, contentava-se em

[498] Ibid., p. 9.

> espiar, embrulhado num roupão de banho que o aparentava a um *boxeur* vencido, em que as marcas dos socos se substituíam pelos lanhos da *gillette*,.. [499]

Aqui, podemos ver a mão forte do narrador construindo o cenário em que vê a sua personagem inserida. Às vezes, contudo, ocorre a passagem direta da terceira para a primeira pessoa. O uso dos verbos em tempos verbais que podem estar sendo conjugados tanto na primeira quanto na terceira ajuda nessa passagem da voz do narrador em terceira para a personagem deslocada no tempo em primeira. O discurso indireto, contudo, às vezes, dá lugar ao discurso indireto livre. Assim, há uma confluência das vozes no tempo, sem haver uma indicação clara do narrador para a mudança da voz de terceira para a de primeira, vejamos:

> **Deitado** na cama, abraçado à Luísa, **via** as cortinas agitarem-se na claridade fosforescente de uma aurora de celofane, e **perguntava**-se **a si próprio**, intrigado, se o amor que fazia não passava de um exercício frenético dedicado a um público inexistente, para quem articulava as **suas** réplicas de gemidos numa convicção patética de actor. E agora, tantos anos depois, que **partia** sozinho da Balaia na direção de Lisboa, **esperava**, quase sem querer, **encontrar-me** contigo no jardim, no meio de estrangeiras loiras, trágicas e imóveis como Fedras, em cujos olhos vazios habita a solidão resignada das estátuas e dos cães. **Sentar-me-ia** num banco, entre as varizes sem ternura de uma alemã velha ... [500]

Aqui, a voz em terceira pessoa transforma-se em primeira e essa primeira está situada num tempo presente, ligado ao tempo da narrativa e, ao mesmo tempo, projetando-se um tempo futuro, da imaginação. Contudo, isso não ocorre sempre assim, às vezes, a voz em terceira pessoa também narra a personagem que está situada no tempo presente, no tempo do narrador, e a voz em primeira passa a situar-se no passado. Vejamos a narrativa do presente da viagem:

> Procurou às cegas a garganta de Paul Simon no porta-luvas e introduziu-a na ranhura de caixa de esmolas do leitor de cassetes no intuito de escutar, a caminho de Lisboa, o apelo hesitante e terno, delicado e ferido, de uma voz tão igual à que se lhe enrolava nas tripas que o assaltava por vezes a sensação esquisita de que cada uma das palavras do cantor fora arrancada, sílaba a sílaba, do mais secreto de si mesmo,... [501]

Na seqüência há a transcrição da letra da música de Paul Simon e, em seguida, introduz-se o discurso em primeira pessoa:

---

[499] Ibid., p. 9.
[500] Ibid., p. 10.
[501] Ibid., p. 15-16.

> Sou parecido com este tipo pequenino e feio (pensou) e espanta-me não encontrar sobre o umbigo, quando o coço, uma pauta de cordas de guitarra, espanta-me que a minha saliva, a minha urina e o meu esperma não saibam à espuma de cerveja morna dos bares dos negros do Harlem que escorrega para dentro da garganta num lamento de blues, espanta-me este cenário de cartão para férias inventadas, este Algarve excessivamente claro que afasta os loucos e os espectros com o néon do sol, reduzindo a penumbra a uma vaga geometria de linhas escuras acumuladas nos ângulos dos quartos[502]

Aqui é interessante que o narrador introduz o discurso interior da personagem que se mostra transcrito em primeira pessoa pela inclusão, no meio do discurso, de um parêntese que indica o verbo em terceira pessoa da voz narrativa: "pensou". O curioso é que esse narrador em terceira pessoa, que se distingue tanto da personagem do tempo presente (que viaja de carro) quanto da personagem que aparece referida em terceira pessoa num passado e que fala em primeira pessoa, é aproximado do pensamento da personagem, visto que, em pensamento, essa personagem descreve o cenário do Algarve do mesmo modo como o narrador o descrevera no início. Assim, se o narrador diferencia-se da personagem pela voz narrativa em terceira pessoa, por um outro lado, essa estratégia narrativa leva-nos a concluir que o narrador do livro advém do pensamento dessa personagem que é transposto em primeira pessoa. Há, aqui, a formação de um círculo narrativo que tem por função, por um lado, denunciar o artificialismo da voz narrativa em terceira pessoa e, por outro, mostrar que essa voz narrativa em terceira pessoa é proveniente da mesma voz da personagem que é transposta aí em primeira pessoa.

O efeito talvez seja retórico, de preparar o leitor para o "conhecimento do inferno", ao qual o narrador já tivera acesso por estar num tempo posterior ao da personagem em primeira pessoa. Na seqüência do capítulo há a menção ao tema da "noite". A personagem descobre que em Lisboa a noite não existe: "Foi em África, no país dos Luchazes, que eu soube que em Lisboa não existia noite." [503] Aqui, opõe-se à figura do protagonista (narrador), constituída por uma voz mediada pela cultura; uma espécie de antagonista, representante de um ponto de vista ainda não mediado pela cultura, um ponto de vista ainda preso ao imperativo da natureza. O antagonista (metonímia da África) é nomeado como António Miolo Catolo. É esta personagem que mostra ao protagonista que a noite em

[502] Ibid., p. 17.
[503] Ibid., p. 17.

Lisboa é uma noite inventada. De certo modo, aqui, justifica-se o artificialismo do discurso tanto da personagem quanto do narrador:

> – A noite em Lisboa é uma noite inventada – disse eu – uma noite a fingir. Em Portugal quase tudo, de resto, é a fingir, a gente, as avenidas, as casas, os restaurantes, as lojas, a amizade, o desinteresse, a raiva. Só o medo e a miséria são autênticos, o medo e a miséria dos homens e dos cães.[504]

A "noite", aqui, enquanto imperativo da natureza, tem uma conotação positiva; e é ela que falta ao mundo civilizado-fingido de Lisboa. O reconhecimento do desaparecimento da "noite" vem acompanhado do "conhecimento do inferno". A "noite", que para o africano é a garantia do descanso e do seu equilíbrio mental, para o personagem protagonista ganha uma conotação negativa[505], uma vez que, expulsa da cidade, refugia-se no sofrimento de quem não é visto, ou do que ou quem não se deseja ver:

> E só em 1973, quando cheguei ao Hospital Miguel Bombarda para iniciar a longa travessia do inferno, verifiquei que a noite desaparece de facto da cidade, das praças, das ruas, dos jardins e dos cemitérios da cidade, para se refugiar nos ângulos das enfermarias, como os morcegos, nos globos do tecto das enfermarias e nos velhos e esbeiçados armários de medicamentos, nos aparelhos de electrochoque, (...) A noite que desaparece da cidade estava no rosto inclinado para o ombro do doente que se enforcou por detrás das garagens e cujas sapatilhas rotas oscilavam de leve à altura do meu queixo, estava nos óbitos que verificava nas horas de serviço, passando o diafragma gelado do estetoscópio por

[504] Ibid., p. 21.

[505] A "noite" como um dos lugares de expressão da negatividade desta obra foi já tomada como ponto de investigação por Silvana Maria Pessôa de Oliveira. Para analisar o espaço narrativo na obra Conhecimento do Inferno, Pessôa de Oliveira elege o cenário do "hospital psiquiátrico" que é nele explorado como lugar de representação da negatividade. Deste lugar de negatividade, contudo, o narrador só escapa por meio da aspiração à expressão escrita literária, é este o lugar da afirmação diante da negatividade: "Associado à noite e ao inferno, o hospital é, na narrativa, um espaço privilegiado que é relacionado, na maior parte das vezes, no plano do enunciado, a signos negativos. (...) Noite, inferno. É, pois, por meio de dois campos semânticos distintos que o hospital surge representado. A noite implica a idéia de temporalização do espaço, que se concretiza através da insistência do narrador em referir a entrada no hospital como um mergulho, uma viagem ao fundo da noite... (p. 209) Uma das sensações experimentadas pelo narrador de **Conhecimento do inferno** é a absoluta negatividade do mundo. A paisagem depressiva do hospital potencializada por referentes externos – a decrepitude do edifício, as árvores escuras – carrega consigo uma força capaz de transformar o dia em algo mais escuro que a noite. Se o hospital é um microcosmo, e se a ele liga-se a idéia de negação da vida e de suas possibilidades criadoras, a esse espaço relaciona-se também a idéia da incomunicabilidade, da ausência, do silêncio." (p. 210) Diante de tal negatividade, "o narrador de **Conhecimento do inferno** vislumbra uma espécie de saída: a escrita". (p.211). Assim, conclui que "**Conhecimento do inferno** pode ser lido como o relato de um sujeito que, submergido em um labirinto de dor, tenta a todo custo fazer a travessia. A ferramenta de que lança mão para levar a cabo tal empresa não é outra senão a escrita, porque é através dela que lhe é permitido transfigurar a raiva, a dor, a desolação, a revolta delas fazendo algo afirmativo e inventivo, capaz de afirmar a vida e a ficção." (p. 213). OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. Sob o céu de Lisboa. Espaço e negatividade na ficção de António Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice. et. all. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes. Actas do colóquio internacional da Universidade de Évora**. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004. Pp. 207-214.

> peitos imóveis como barcos finalmente ancorados, estava nas feições atônitas dos vivos encerrados nos muros e nas grades do asilo, na poeira dos pátios no Verão, nas fachadas das casas em volta.[506]

É interessante notar como certos termos ou imagens vão ganhando autonomia e significados simbólicos próprios ao longo das narrativas de António Lobo Antunes. Este é o caso dessa idéia de "noite", por exemplo, como o foi o do termo "mar" já desde **Memória de elefante**. Ainda em **Conhecimento do inferno**, digno de nota se faz a simbologia da sensação ou do desejo de "voar", a imagem dos "pássaros", das "folhas das árvores", dentre muitas outras que serão recorrentes em suas narrativas posteriores, criando uma espécie de rede de referências simbólicas capazes de gerar quase que uma mitologia própria de suas obras. O trabalho mais detalhado dessas referências e cruzamentos seria, sem dúvida, um trabalho de grande valia no que se refere ao estudo mais completo da imagística de Lobo Antunes.[507]

Na seqüência da narrativa de **Conhecimento do inferno**, faz-se notar o primeiro dos dois aspectos a serem abordados aqui e aos quais nos referimos anteriormente. Trata-se da técnica de construção da progressão narrativa baseada na repetição de uma "frase mental" e que já fora introduzida em **Memória de elefante** e em **Os cus de Judas** de outro modo. Naquele primeiro romance, isso que chamamos de "frase mental" corresponde à lembrança de uma fala proferida pela própria personagem protagonista num outro tempo qualquer (no caso da primeira obra, um exemplo é a frase "Quando é que me fodi?", repetida várias vezes ao longo de um capítulo), ou a uma fala de alguma outra personagem distante também num passado longínquo. Tal frase, contudo, aparece introduzida na narrativa a partir de um *verbo dicendi* ou diretamente pela introdução de um travessão (aliás esse é o modo mais comum adotado nas narrativas mais recentes). A introdução dessa "frase mental" representa o pulsar da memória do protagonista, visto que é uma frase reiterada ao longo da narrativa (portanto, ao longo do tempo). Essa "frase mental" passa a soar como um "eco" ou como um refrão na mente da personagem. Em **Os cus de Judas**, por exemplo, essa repetição em eco ou em forma de refrão é apenas sugerida no modo de

[506] Ibid., p. 22.
[507] Vale lembrar que Maria Alzira Seixo, em suas leituras das obras do autor, chama a atenção para várias dessas recorrências; contudo, não realizou um levantamento mais sistemático sobre o aspecto em questão.

um comentário narrativo (“ – Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem. Esta profecia vigorosa, transmitida ao longo da infância e da adolescência por dentaduras postiças de indiscutível autoridade, prolongava-se em ecos estridentes nas mesas...”[508]). A novidade em **Conhecimento do inferno** é o fato de tais “frases mentais” serem de fato repetidas ao longo da narrativa, constituindo formalmente um refrão e conformando, inclusive, o ritmo da narrativa. O capítulo dois, por exemplo, progride a partir da repetição do ecoar de um pensamento que se alinha à evolução da narrativa de fatos, ou melhor, serve como um seu catalisador. Repetem-se as seguintes frases mentais:

> Tenho saudades do mar, pensou, não deste mar, mas do mar de Cascais em Setembro
> (...)
> Tenho saudades do mar da minha casa do Estoril que puxava para cima da cabeça para poder dormir,
> (...)
> Tenho saudades do mar, pensou, não deste mar, mas de todos os mares que conheci antes deste pequeno, inofensivo, domesticado mar de cartolina,
> (...)
> Tenho saudades do mar, pensou ele a caminho do mar, do mar de Carcavelos em Janeiro quando os pássaros abandonam na areia molhada sulcos semelhantes às rugas dos sorrisos, finos sulcos semelhantes a rugas de sorrisos (...)[509]

A repetição da “frase mental” (“Tenho saudades do mar”), distribuída ao longo da narrativa do capítulo causa um efeito de suspensão, de irresolução narrativa e de acúmulo de associações, já que a cada vez que a frase aparece vêm somada a ela outras imagens e situações temporais também provenientes da memória do narrador. Esta repetição, portanto, além de simular a memória em processo, causa um efeito narrativo que faz com que esperemos a conclusão da repetição. É assim que, desse modo, a repetição acima aludida tem a conclusão garantida por uma narrativa de eventos:

> Quando se tem saudades do mar, hesitou ele dentro de si, no largo de Albufeira, em Agosto, passa-se sob o arco para ir ver a praia ou entra-se no Harry`s?[510]

Curiosamente, apesar das saudades do mar, a personagem não vai ver o mar, mas entra num bar, tal como a Alice do país das maravilhas: “Empurrou a porta e sentiu-se como quando a Alice cai no poço no princípio da história...”[511]. Toma cerveja e recorda-se

[508] Cf. **Os cus de Judas**. op. cit. p. 16.
[509] Ibid., pp. 23-39.
[510] Ibid., pp. 23-39.
[511] Ibid., pp. 23-39.

do primeiro dia de trabalho no Hospital Miguel de Bombarda. Na seqüência dessa cena do bar, há três motes narrativos que garantem a progressão narrativa do capítulo até o final. São falas da personagem que se repetem em diferentes situações e tempos rememorados. As três frases são dispostas de modo intercalado, como se costurassem a narrativa: "- Um cigarro um cigarro um cigarro"; "-O que faço eu aqui?"; "- A psiquiatria é a mais nobre das especialidades médicas". O mais interessante é que são falas pronunciadas (indicadas pelo travessão), repetidas e aplicadas a várias situações. A fala estratégica para a conclusão do capítulo é a segunda, composta por uma pergunta. Esta pergunta funciona quase que no sentido de retirar a personagem do cenário em que se encontra inserido, o cenário do bar. A repetição pode ser visualizada da seguinte maneira:

> - O que faço eu aqui?
> Como pensara no ginásio do quartel em Elvas
> (...)
> - O que faço eu aqui?
> Como pensava às vezes em certos bares, certa boîtes, certos jantares, certas reuniões de inteligentes opinosos
> (...)
> -O que faço eu aqui?
> Escutando em silêncio, num canto do sofá, a veemência em parafuso dos seus argumentos, como pensava
> (...)
> - O que faço eu aqui?
> No Harry`s de Albufeira, a deixar escorrer o sumo azedo da quinta cerveja no interior do copo, e a observar o sol que arrastava lentamente, pelo soalho, ao seu encontro.
> (...)
> Saiu do bar para a tarde de cartão do Algarve,
> (...)
> - O que faço eu aqui?
> Perguntou-se ele descendo em procissão,
> (...)
> - O que faço eu aqui?
> Perguntou-se ele chegado do espaço sem limites de Angola
> (...)
> - O que faço eu aqui?
> Perguntou-se ele olhando um homem que urinava ao sol (...)[512]

O pulsar da memória, aqui, parece ser corroborado pela forma da narrativa que simula uma espécie de tensão, representada pela reincidência da pergunta em refrão, e por uma espécie de distensão, representada pelo contínuo dos fluxos de pensamentos que foram omitidos na citação acima, e que preenchem os intervalos entre as frases do refrão; frases

[512] Ibid., pp. 23-39.

estas que, partindo do mote narrativo do refrão, a ele tornam por um outro caminho, fazendo com que seja repetido novamente.

No que se refere a esta técnica narrativa acima explicitada, o capítulo sétimo merece destaque especial, visto que nele se realiza algo que até então não aparecera nos dois romances anteriores, nem de modo tão complexo no próprio **Conhecimento do inferno**. Há uma tensão paradoxal de um controle e de um descontrole narrativos: aqui, em vez de construir um discurso cheio de metáforas, passa-se a embaralhar os significados e os planos narrativos. Para se demonstrar um certo descontrole psicológico da personagem protagonista passa a ser necessário um maior controle do encadear narrativo. Se nos capítulos anteriores, um das técnicas recorrentes foi a de garantir a progressão narrativa por meio do que chamamos de "frases mentais" constituídas em forma de refrão e que resultou no que entendemos por "motes narrativos"; aqui, há vários "motes narrativos" que são entrecruzados, embaralhados de modo a se construir significados diversos dependendo da combinação. Assim, o aparente descontrole evidenciado pelas associações de tais "frases mentais" acaba resultando num quadro imagético simbólico que extrapola o próprio alcance da narrativa, que seria o do relato. Se a voz narrativa não é mais tão segura da construção de suas frases; o encadeamento narrativo denuncia um maior labor estético literário. O tema comum sob o qual são organizados os "motes narrativos" é o da refeição, já que a cena é a do restaurante do Canal-Caveira. Vejamos o momento em que os principais "motes narrativos" aparecem por meio das rememorações da personagem, quando esta passa a associar as imagens do restaurante em que está às lembranças do refeitório do asilo em que trabalhava como médico psiquiatra. Vejamos a cena:

> Sentado no restaurante do Canal-Caveira, de cara nas mãos, afogava cigarro após cigarro no resto de café do cliente anterior, na pasta escura, amarelada de açúcar, do cliente anterior, a ouvir sem entender o ruído gritado das vozes, das pequenas discussões, das conversas. (...) tinha passado a vila de cartão que os faróis obrigavam à rigidez de cenário de uma peça acabada, e achava-se no refeitório do asilo, de pé no meio das mesas, observando com alheada indulgência o meu rebanho de condenados, enquanto outros jantares, noutros lugares, noutros anos, me apareciam e desapareciam, confundidos, na memória, tal a sobreposição de imagens num filme que houvesse abolido, de súbito, o tempo e as distâncias (...).[513]

[513] Ibid., pp. 23-29.

O próprio comentário do narrador sobre os processos mentais da personagem é estético, pois os compara a um filme que houvesse abolido o tempo e as distâncias. Este comentário, inclusive, pode ser aplicado à sua própria narrativa que será desenvolvida na seqüência, uma vez que será marcadamente sinestésica, visto que impulsionada pela grotesca associação dos cheiros dos alimentos e das fezes do banheiro do restaurante. Esses odores levam a outras associações, como as que se fazem entre o alimento e a podridão e à morte:

> De pé no meio das mesas aspirava o relento do urinol vizinho (...) e pareceu-me, fitando as fezes que boiavam devagar, que elas giravam interminavelmente em círculo no asilo, através dos quatro ou cinco andares do asilo, da horta, da farmácia, da cozinha, do salão nobre, da capela, giravam em círculo empestando tudo do seu odor podre, exalando um grosso aroma de cárie envenenada, idêntico ao dos mortos em África, nos caixões de chumbo, a decomporem-se na arrecadação como alimentos estragados.
>
> - Podemos comer os mortos? - perguntei uma vez ao cabo que tentava vedar a maçarico as fendas de uma urna. (...)
>
> E lembrei-me de uma mulher me contar que em pequena a levavam de visita ao jazigo dos pais no Dia de Finados. (...) Enquanto as pessoas punham flores nas jarras de vidro, (...) ela aproximava-se dos féretros alinhados nas prateleiras de mármore com as suas pegas de prata e os seus crucifixos oxidados, batia com os nós dos dedos no caixão da mãe, escutava atentamente o som oco da madeira, e pensava no interior de si mesma, muito alegre
>
> - Não está ninguém lá dentro
>
> Como quando se toca uma faca numa garrafa vazia e uma ausência de líquido nos responde.
>
> - Podemos comer os mortos? – perguntei ao cabo que cerrava os olhos para se proteger da chuva de faíscas do maçarico, cuja língua de fogo amarela e verde, da forma aproximada de uma amêndoa, dobrava lentamente o metal. [514]

As duas "frases mentais" acima destacadas, a que a própria personagem proferira quando estava na guerra da África e a da mulher quando criança, constituem os dois principais "motes narrativos" que, associados a outros menos constantes, serão repetidos ao longo do capítulo até servirem, inclusive, para arrematar a sua narrativa. Ao longo do capítulo, a personagem vê-se dentro do caixão que era soldado pelo cabo, como se enxergasse a sua imagem num espelho ("Aproximei-me do caixão e espreitei para dentro: as lâmpadas do restaurante, ampliadas na louça e no metal, coalhavam de súbito, a luz em clarões que me cegavam... Eu estava deitado na urna, de costas, e não possuía a minha idade da guerra, os vinte e oito anos da guerra ... tinha o rosto de agora, o que encontro de

[514] Ibid., p. 138-139.

repente, surpreendido, nos espelhos, estúpido, melancólico, bovino, o rosto mole e envelhecido de agora"). A repetição e a sobreposição das "frases mentais" acabam gerando um entrecruzamento de tempos e de espaços (os do restaurante, os do refeitório do asilo, os da guerra em África) que, curiosamente advindos de um processo de fragmentação da memória, acaba gerando a cena final que condensa as imagens num quadro um tanto quanto fantástico, que não pode mais ser lido sob uma perspectiva firmada a partir de uma expectativa realista. Essa cena exige uma visão que pese o seu caráter simbólico a fim da construção de um seu sentido.[515] Vejamos o trecho que finaliza o capítulo:

> O empregado do restaurante do Canal-Caveira depositou à minha frente um fragmento gelatinoso de mim mesmo. Os malucos abandonavam devagar o refeitório, em bicha, arrastando as alparcatas no cimento molhado do chão. Um sujeito de pijama gatinhava ladrando pelo pátio. (...) O últimos internos, as últimas assistentes sociais, os últimos psicólogos, abandonaram o caixão vazio. O cabo voltou a colocar a tampa, ajustou-a, retirou uma tira de chumbo do bolso, e acendeu o maçarico: uma tulipa lilás jorrou a silvar do bico de ferro. A minha filha aproximou-se da urna, bateu com os nós dos dedos na madeira, escutou atentamente o som oco da resposta, pensou
> - Não está ninguém lá dentro
> e afastou-se sozinha pelo restaurante fora a caminho da noite úmida de Sintra, que afogara as derradeiras árvores num nevoeiro de anis.[516]

Apesar de esta cena final ser demarcada por uma narrativa de fatos, o momento em que o empregado do restaurante traz a refeição ao personagem protagonista, o restante dela é todo composto por uma narrativa oriunda das associações mentais da personagem, sendo arrematada com a imagem do fechamento do caixão em que ele se vira deitado e com a "frase mental" "- Não está ninguém lá dentro" sedo proferida agora pela sua filha, que bate na urna em que ele se encontrava. Ou seja, apesar enxergar-se dentro dela, a voz supostamente ingênua da filha acaba confirmando o contrário. Esta sobreposição de imagens e de elementos de espaços e tempos distintos unidos em um único plano narrativo lembra, inclusive, uma representação de um sonho e não seria demasiado aproximar tal plano a uma cena surrealista.

---

[515] Sobre a questão da construção da memória da guerra operada pelas narrativas dessas obras que compõem a trilogia inicial de Lobo Antunes vale destacar o trabalho de viés psicanalítico realizado por Claudia Maria de Souza Amorim. Cf. AMORIM, Claudia Maria de Souza. **Estilhaços da guerra na obra de Lobo Antunes e de Pepetela.** Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006. (Doutorado).
[516] Ibid., p. 156.

A opção por esse tipo de construção narrativa parece reforçar de maneira exponencial a recusa, já expressa nas duas obras anteriores como vimos, a uma opção por uma narrativa autobiográfica ou confessional baseada na crença na possibilidade de uma transposição da realidade sem a mediação do trabalho estético e literário. Como já dissemos, na narrativa de Lobo Antunes, o confessional ou o autobiográfico ganham legitimidade por meio do simbólico e da auto-denúncia do ficcional, pelo seu caráter meta-ficcional. Aliás, essa recusa ao caráter simplesmente fático da narrativa parece ser ironicamente expressa pela própria voz da personagem que, de uma maneira bem simples e sintética resume a sua vida, como se resumisse a do próprio escritor:

> Sou médico sou médico sou médico, tenho trinta anos, uma filha, cheguei da guerra, comprei um automóvel barato há dois meses, escrevo poemas e romances que não público nunca (...) [517]

Neste terceiro título de António Lobo Antunes, **Conhecimento do inferno**, que fecha o que veio a se entender como sendo a sua trilogia inicial, o autor se identifica como sendo personagem (na cena em que o amigo Zé Manuel apresenta o escritor Luiz Pacheco ao personagem protagonista: "- Este é o António Lobo Antunes – disse o Zé Manoel na sua voz afectuosa e doce que transformava as palavras em ternos bichos de feltro."[518]) e, inclusive, num dos momentos da viagem que faz o protagonista, este é identificado como sendo o autor do primeiro título:

> Cruzou uma ou duas aldeias com nomes estranhos, uma capela solitária num cabeço, magros campos estéreis de cultura, e lembrou-se da casa sem água nem electricidade perto da Lagoa, a casa da Bia Grade, (...) onde, no Verão anterior, **passara três semanas com a Isabel para acabar a Memória de Elefante**, que arrastava atrás de si havia meses num desprazer de maçada, construindo capítulo a capítulo na lentidão penosa do costume, à espera da chegada das palavras como um mártir de Revelações improváveis. (...) Eu escrevia o dia inteiro, cá fora, junto ao tanque, nas traseiras da casa, recuando ou avançando a cadeira consoante a posição do sol, o papel enrolava-se a crepitar sob a caneta como se ardesse, e ao levantar a cabeça, de vez em quando, via a terra pobre e sem grandeza, a terra feia do Algarve curvar-se, humilhada, sob a sumptuosa cintilação do céu, cuja pele transparente luzia à maneira de uma lantejoula sem limites.[519]

[517] Ibid., p. 45-46.
[518] Ibid., p. 61.
[519] Ibid., p. 49.

Em **Conhecimento do inferno**, a ficção transforma-se no seu referente real.[520] Aqui, Lobo Antunes não apenas aponta para a sua máscara com o dedo, mas faz-nos ver que se quisermos enxergá-lo devemos não olhar por detrás da máscara, mas para a própria máscara. A leitura conjunta desses três títulos iniciais permite verificarmos um movimento dialético de afirmação da figura totalizante do narrador em terceira pessoa e de negação em nome de uma autonomia da voz em primeira que promove o apagamento da voz em terceira. Essa oscilação apontaria para um movimento duplo de aproximação e distinção entre as vozes da personagem e do narrador, o que resultaria um movimento de denúncia do ficcional que, em última instância, criaria a figura do autor manipulador dessas duas vozes. Contudo, esse mesmo autor, quando chamado para dentro da ficção para ser identificado à pessoa do personagem e ser referido pela voz narrativa em terceira pessoa, também passa a funcionar duplamente como afirmação e negação, visto que o autor das obras não deixa de ser também apenas uma criação delas. Trata-se, pois de uma encenação de um jogo dialético de representação de uma subjetividade que se constrói a partir de uma indistinção promovida pelo deslizamento[521] entre as categorias de personagem, narrador e autor; deste jogo não se pode extrair a exclusão ou a afirmação de uma ou outra categoria, mas afirmação e negação concomitantemente. Lobo Antunes faz com que o seu leitor, agindo ingenuamente como a filha do protagonista de **Conhecimento do inferno**, pergunte por ele batendo com os nós dos dedos em sua máscara, apesar de saber e de repetir "que não está ninguém lá dentro".

[520] Esta parece ser a conclusão a que chega também Eugênio Drumond ao trabalhar o que entende por figurações da morte em **Conhecimento do inferno**. Drumond busca mostrar como se pode observar uma "pintura" da morte física no romance **Conhecimento do inferno** e procura abordar esse texto à luz da teoria de Blanchot, para quem, "mais que ´imagem`, ou instrumento, a palavra literária constitui sua própria realidade, cria seu próprio mundo." (p. 135) Drumond conclui que se no plano do enunciado de **Conhecimento do inferno** podem ser encontradas ´figurações` da morte tal qual sugere a etimologia do verbo figurar, no plano da enunciação essa literatura, ao procurar dizer o indizível, parece buscar indefinidamente a morte ´da´ e `na`escrita, para se constituir, nos termos de Blanchot, `uma experiência que, ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos` (Blanchot, 1987, p. 81)." p.141. DRUMOND, Eugênio. Figurações da morte em Conhecimento do Inferno, de António Lobo Antunes. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). **De Orfeu e de Perséfone. Morte e literatura.** op. cit. pp.133-142.

[521] Vilma Arêas, em seu trabalho sobre a ficção de Modesto Carone, referiu-se ao modo de construção do foco narrativo de **Resumo de Ana** como sendo deslizante: esta ficção seria marcada, segundo Arêas, por um deslizamento do narrador. No caso dessa trilogia de Lobo Antunes, o deslizamento não se dá no âmbito do narrador, mas entre as categorias de personagem, narrador e autor. A referência do texto de Vilma Arêas é o seguinte: ARÊAS, Vilma. A idéia e a forma. **Novos estudos 49**. São Paulo: CEBRAP, Novembro de 1997.

3.2. A complicação da narrativa em *Explicação dos pássaros* e *Fado alexandrino*:

> *Aquilo a que por comodidade chamei romances, como poderia ter chamado poemas, visões, o que se quiser, apenas se entenderão se os tomarem por outra coisa.*[522]
>
> António Lobo Antunes

Se **Conhecimento do inferno** representa o encerramento de uma trilogia, a quarta obra de António Lobo Antunes, **Explicação dos pássaros**[523], merece atenção especial, pois representa mudanças formais significativas em relação às três anteriores e é decisiva no que se refere ao rumo das posteriores. Nesta obra, a problematização da figura do narrador é apresentada de modo um pouco distinto e pode iluminar o processo narrativo das três anteriores. Do mesmo modo que pode iluminar as anteriores, também aponta para novos caminhos assumidos pela narrativa de António Lobo Antunes em suas obras posteriores.

O principal aspecto ao qual devemos nos ater é o fato de a narrativa ser agora marcadamente anotada em terceira pessoa. Parece haver um esforço pela construção de uma voz narrativa onisciente. Contudo, essa voz narrativa onisciente está longe de se constituir a partir do paradigma da ilusão realista, uma vez que essa voz em terceira pessoa é novamente totalmente capitulada pela perspectiva de primeira pessoa. Não há nada na narrativa que possa ser considerado externo à mente da personagem protagonista. Assim, se, por um lado, a narrativa parece oscilar menos entre a terceira e a primeira pessoa, oscilação esta que ocorria nos três títulos anteriores (como já anotado, no intuito de criar uma ilusão de autobiografismo e/ou de chamar a atenção para o caráter ficcional); por outro, a terceira pessoa nunca é constituída a partir de informações externas ao domínio da primeira pessoa. O que resulta disso é a criação de uma voz narrativa em terceira pessoa que se denuncia enquanto criação, enquanto construção narrativa, enquanto elaboração da mente da primeira pessoa. Assim, se se pretende criar uma distinção clara entre a primeira pessoa (personagem) e a terceira pessoa (narrador), por um outro lado, o resultado acaba sendo a denúncia dessa falsa distinção, ou melhor, ocorre a indicação de que a primeira e

[522] ANTUNES, António Lobo. Receita para me lerem. In: **Segundo livro de crônicas**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. pp. 109 – 111.
[523] ANTUNES, António Lobo. **Explicação dos pássaros**. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997. (10 a edição).

terceira pessoas possuem a mesma origem. Dessa conclusão, a interpretação sobre esta obra deve ser cautelosa ao assumir certos paradigmas compromissados com certos padrões realistas, tal como o de postular que seria possível acreditarmos em todos os fatos instaurados na ficção pelo pensamento da personagem protagonista como sendo constitutivos de uma *diegese* definida. Apesar de a narrativa ser aparentemente moldada por um tempo diegético bastante definido, o de um final de semana que se estende da quinta-feira até domingo, este limite diegético, como veremos, é problematizado pela própria narrativa que o instaura; assim, fica difícil recorrermos a uma sumarização mais definitiva conforme era possível fazer com as obras anteriores.

A forma como António Lobo Antunes constrói a narrativa não permite que tenhamos claro o que é da ordem do *récit de paroles* e o que é da ordem do *récit d`évènements*, visto que este segundo estatuto narrativo pode ser o resultado apenas de uma elucubração da personagem protagonista, a qual vem à tona quando esta personagem desdobra-se em narrador.

Significativo é o próprio início da obra. Em vez de a narrativa ser assumida pela voz em terceira pessoa de um narrador supostamente neutro, que apresenta os fatos e os pensamentos do protagonista; a narrativa é, curiosamente, iniciada por um sinal de travessão que introduz a voz em primeira pessoa da personagem protagonista, a qual aparentemente confidencia algo a uma outra voz, também em primeira pessoa, que é percebida pelo uso do pronome "me". Temos a impressão de iniciarmos a leitura de uma narrativa em primeira pessoa de um narrador testemunha, que vai apresentar os pensamentos de uma outra personagem que também fala em primeira pessoa. Contudo, no mais adiantado da narrativa, percebemos que ela passa a assumir a voz narrativa de terceira pessoa, como se aquela voz em primeira inicial, agora, tratasse o personagem protagonista apenas em terceira, sem se colocar em primeira.

O efeito que esse fenômeno narrativo acarreta, segundo nossa interpretação, é o seguinte: primeiramente, poderíamos entender que o que está havendo é a tentativa de representação de um sujeito cindido, que se enxerga como uma terceira pessoa. Seria, então, uma estratégia ficcional de representação de um debate interior da personagem protagonista de onde resultaria o tratamento dado a si em terceira pessoa. É como se a

personagem protagonista conversasse com o narrador e como se esse narrador fosse um desdobramento da própria personagem protagonista. Neste caso, ambas as vozes seriam constituídas em primeira pessoa, a do narrador seria constituída em terceira apenas pelo distanciamento temporal em relação à pessoa do protagonista. Esta estratégia do desdobramento de um sujeito em dois, o do narrador que testemunha os seus próprios pensamentos e que trata a si mesmo enquanto terceira pessoa seria interessante enquanto saída para o estabelecimento de um acordo ficcional assumidamente autobiográfico. Contudo, o curioso é que essa estratégia não é desenvolvida ao longo da narrativa. A primeira pessoa da narrativa que testemunharia o pensamento e os atos da personagem protagonista é substituída por uma voz em terceira que vai se construindo muito sorrateiramente, de modo quase imperceptível e, às vezes, arriscamos dizer, até de modo desnecessário pela repetição constante do verbo "pensar" na terceira pessoa do presente do indicativo "pensa" e do passado simples "pensou". O narrador passa a se constituir como um narrador aparentemente convencional em terceira pessoa, sem intervenções ou comentários e, muito menos, sem voltar a se impor enquanto primeira pessoa que testemunha ou dialoga com a personagem protagonista; o que poderia evidenciar um trabalho de tentativa de representação de um sujeito cindido entre narrador e personagem. Citemos, então, o *incipt*:

> - Um dia destes dou à praia aqui, devorado pelos peixes como uma baleia morta – disse-me ele na rua da clínica olhando os prédios desbotados e tristes de Campolide, os monogramas de guradanapo dos anúncios luminosos apagados, os restos de purpurina das boas-festas das montras, um cão que vasculhava, na manhã de Janeiro, o monte de lixo de um edifício demolido: caliça, pó, pedaços de madeira, bocados de tijolos sem alma.[524]

Se o efeito dessa construção narrativa não é o de apostar numa cisão do sujeito, uma vez que essa estratégia não é desenvolvida ao longo da narrativa, então o que poderia resultar desse *incipt* da narrativa de **Explicação dos pássaros**? Sob nosso ponto de vista, este início da narrativa, que destoa do seu desenvolvimento, ou melhor, que não é desenvolvido, tem como efeito novamente chamar a atenção para o caráter ficcional da própria narrativa. É como se o início procurasse denunciar o caráter fictício do narrador em terceira pessoa, como se dissesse para nós, leitores, que aquele narrador que vai tentar se

[524] Ibid., p. 9.

impor em terceira pessoa, quase que de modo desnecessário, como dissemos, não pode ser distinto da própria personagem protagonista; é como se o narrador que tenta se impor enquanto terceira pessoa onisciente se mostrasse enquanto uma criação da própria personagem protagonista. Assim, poderíamos interpretar que a narrativa acaba por representar a construção de um romance falho, que não se imporia nem como uma ficção apoiada na entidade onisciente do narrador e nem, por um outro lado, como uma autobiografia confessional da personagem protagonista construída pela transposição direta de seu discurso interior. Da impossibilidade de se decidir por acreditarmos num narrador em terceira pessoa onisciente ou num narrador em primeira pessoa cindido, que seria a mesma pessoa da personagem protagonista, mas que a trataria em terceira; resulta uma possível leitura: a de que a narrativa, por se simular enquanto falha, pretende chamar a atenção para o fato de ela se constituir enquanto criação literária; o que reforça o que foi constatado na leitura das obras anteriores. [525]

A seqüência da narrativa que completa o *incipt* acima citado é duplamente interessante. Primeiramente, porque fixa a voz narrativa quando garante a sua continuidade pelo uso do verbo na terceira pessoa do passado imperfeito "vinha". O segundo aspecto interessante é o efeito de sentido ambíguo que é gerado pelo uso desse verbo. Vejamos o trecho:

> **Vinha** a pé desde a avenida dos eléctricos, a **cheirar** os caixotes de fruta das mercearias num apetite brumoso e sôfrego de gaivota, como em criança, de regresso da escola, **farejava** o aroma ácido das drogarias ou a penumbra

[525] Diante dessa mesma problemática da indefinição da voz narrativa, Roxana Eminescu assinalou também essa auto-denúncia do ficcional que se opera em **Explicação dos pássaros**. Eminescu atenta para o fato de que a partir de um certo ponto da narrativa referente ao capítulo denominado "Sábado", passamos a não saber mais se Rui S. era o narrador ou a personagem narrada. Assim, considera Eminescu, nos dois casos vem a ser um pouco estranho separar-mo-nos, no meio do caminho, duma das vozes mais importantes do discurso narrativo. (...) A primeira pessoa do narrador alterna com a terceira, às vezes é a mesma que se designa por "eu" ou por "ele", nunca explicitando se é ou não modo empático de existência das duas. A morte de Rui S. (cujo nome só muito tarde vem a ser revelado) obriga-nos a supor que existe um outro narrador, mais capaz de ser o autor da história. Também colaborador da 'Revista de História'?" Diante desta questão, Eminescu lança sua hipótese: "Rui S., obcecado pelos pássaros, que irão apoderar-se do seu corpo na praia do seu fim, morre numa sexta-feira, como o prova o necrológio publicado num Sábado. Mas, no Domingo das últimas páginas do livro, alguém vai pronunciar as palavras do falecido: 'Corta a barriga a esse, disse o meu pai, apontando-me com o dedo, corta a barriga a esse para eu to explicar (...)'. Madame Bovary sou eu? (.) 'Eu sou Madame Bovary' diria o romance português actual, pois é a personagem (se tal noção continua aqui a ter funcionalidade) que veste a pele do autor, e não o contrário." EMINESCU, Roxana. **Novas coordenadas no romance português**. Lisboa: Biblioteca Breve- Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983. pp. 36-37.

> castanha, cor de sangue seco, das tabernas, onde um cego, de copo na mão, o seguia com as órbitas alarmantes e imóveis dos políticos nos cartazes, ... [526]

Ao mesmo tempo em que o verbo "vinha" garante a coesão e a progressão textuais da narrativa, também gera uma ambigüidade pelo fato de a ação desse verbo poder ser atribuída tanto ao personagem protagonista que dissera a frase que abre a narrativa quanto ao cão que é alvo da visão do protagonista e que compõe o cenário em que este é situado de início. O fato é que essa progressão textual no mínio ambígua gera um efeito metafórico, visto que nós, leitores, somos conduzidos a pensar na ação do cão em sobreposição à ação da personagem protagonista. Além do mais, esta sobreposição de imagens, além de ser sugerida pelo verbo "vinha", que garante a progressão narrativa; também é garantida pelo uso seguido de verbos que guardam uma relação de sinonímia, mas que são, respectivamente, pertinentes ao campo semântico do homem e do cão, trata-se dos verbos "cheirar" e "farejava", ambos demarcados na citação acima transcrita. O efeito disso é que a sobreposição de imagens é criada, o efeito metafórico é produzido; só que agora, diferentemente do que ocorria nos três títulos anteriores, o efeito metafórico não é conseguido por meio da criação de uma metáfora propriamente dita; mas pela sugestão que é proporcionada pelo próprio encadear narrativo. Assim, com esse processo, o narrador deixa de se impor como nas obras anteriores, como uma máquina de metáforas provedora de sentidos. Desse modo, o efeito é alcançado, mas este efeito depende mais agora da intervenção do leitor, o efeito metafórico não está dado, mas depende do processo configurativo de leitura. Há, aqui, já o anúncio do processo de esmaecimento da força do discurso do narrador, processo este que se imporá como um caminho gradativamente acentuado ao longo das obras posteriores de António Lobo Antunes.

A seqüência da narrativa acima transcrita é completada pela introdução de um pensamento da personagem protagonista, o qual é indicado pelo verbo pensar no pretérito perfeito, seguido de uma frase principiada por letra maiúscula indicando o início do discurso interior da personagem protagonista:

> ... e pensou Trazem-me para a casa de saúde, empurram por mim o fecho de latão do guarda-vento (Não se incomode, Não se incomode, Não se incomode), obrigam-me a esperar na sala repleta de cadeiras de couro com grandes pregos

[526] Ibid., p. 9.

> amarelos (cadeiras de velório, verifico eu), uma mesa de pernas em saca-rolhas, reposteiros pesados como arrotos de juiz e as visitas invisíveis do meu funeral cochichando gravemente pelos cantos ... [527]

Este trecho completa a página de abertura de **Explicação dos pássaros**, na qual há já vários motivos narrativos que serão retomados ao longo da obra, tais como a imagem dos pássaros, representados pela "gaivota", a figura do cego, que será recuperada ao longo de toda a narrativa, inclusive numa das cenas finais. Além desses elementos, há um certo trabalho de antecipação ou de anúncio da morte do protagonista, primeiramente com a imagem dele "devorado pelos peixes" na praia e, em seguida, pela transposição de seu pensamento conforme o trecho acima citado, o qual se constitui como uma previsão de como seria o seu funeral. Há aqui, inclusive, uma série de elementos constitutivos da tragédia grega, tais como a figura do cego que é associada a uma previsão do futuro, de antecipação do desfecho. Tal relação com a tragédia é, com certeza, uma grande porta de entrada para a leitura de **Explicação dos pássaros**, tal como sugeriu, inclusive, Maria Alzira Seixo[528].

Como é possível depreender dos trechos citados acima, o pensamento da personagem protagonista parece vir à tona por meio de um estimulo externo que é a clínica à qual está chegando para visitar a mãe que se encontra internada. Diante da possível morte da mãe, o protagonista, mais à frente denominado Rui S., aparenta fantasiar a sua morte. Assim, é particularmente interessante como se constrói a seqüência da narrativa, por meio de pequenas narrativas de fatos, entremeadas por narrativas de falas, por diálogos, os quais são embaralhados a falas desconexas temporalmente, que flutuam por entre as "frases mentais" e que fazem parte da memória da personagem protagonista. Vejamos um exemplo retirado ainda da primeira cena do livro, em que a personagem protagonista conversa com a mãe em visita que faz a ela na clínica. Assim, segue-se o diálogo, desde a saudação inicial à mãe até o momento em que a informa de que irá viajar a Tomar por conta de um congresso:

> - Bom dia, mãe – disse ele
> e pensou logo Como tu emagreceste catano, ao mirar os tendões do pescoço, a testa demasiado pálida, as veias salientes dos braços, as íris verdes cravadas na almofada, redondas, a espiá-lo, o suor viscoso do nariz. A aliança dançava no dedo: Qual de nós a tirará daqui a pouco, sob o espelho, inundado de colares, de

[527] Ibid., p. 9.
[528] Op. cit. pp. 91-112.

brincos, de anéis? Não tenho gravata preta para o enterro, só a de *tricot* cinzento de um Natal antigo, do tempo em que ainda usava casaco, se tomava a sério, escrevia intermináveis ensaios péssimos que ninguém leria, eriçados de conceitos prolixos, de teorias confusas, de aproximações absurdas. O dedo invisível do editor roçou-lhe o braço:

- Talvez alguma coisa se possa aproveitar desses estudos.

- Como é que se sente? – perguntou numa voz derrotada, enquanto observava a mãe a pensar As lágrimas estão já do outro lado dos teus olhos, deslizam por dentro da cabeça, para a garganta, num ardor ácido de bagaço.

- Não a achas com melhor aspecto? – perguntaram de súbito à sua esquerda e ele viu, sentada na única poltrona do quarto, entalada entre a cama e a janela, uma prima remota com um livro aberto nos joelhos: Aposto que és a única pessoa da família disposta a acompanhar um moribundo. Colados ao vidro os prédios feios, desbotados das Amoreiras: Ainda estaria viva quando chegasse a sua vez?

- Mais corada – confirmei eu -, mais cheia. E para mim mesmo, envergonhado: Desculpa mãe. Quando eu era pequeno e adoecia de gripe trazias-me a velha telefonia Philips do pai para o quarto, e eu ficava a escutar os programas de discos pedidos no torpor morno da febre. Os Novos Emissores em Marcha. Quando o Telefone Toca. Que Quer Ouvir? Pensa Como o teu cabelo era castanho, os gestos decididos, nesse tempo. Nunca deixarias, imaginava ele, que nos acontecesse mal.

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

- Óptimos, mãe, óptimos. Sem problemas.

- Sempre que os vou buscar ao colégio perguntam por si – e assaltou-o a certeza de que a mãe se apercebera da pausa, do segundo de espera, da mentira. Entravam no carro de roldão, empurrando-se um ao outro, como cãezinhos, para o beijarem A porteira da escola, gorda, com cara de toupeira, sorria, na boutique ao lado uma senhora alta e ruiva acariciava com as longas unhas vermelhas um frasco estrito de perfume: Que tesão me dás.

- Onde é que vocês querem ir almoçar?

- Ao Ponei.

- À Tasca.

Mas a senhora ruiva veio à porta e a ternura dissolveu-se-lhe num ápice no furioso desejo daquele rosto de louça, da saia travada que aprisionava o leque de carne espessa das coxas. Através dos anos o colega de carteira do liceu sussurrou-lhe ao ouvido:

- É o que elas querem, pá: agarras-te ao colchão, apertas os dentes, e é para trás e para a frente, para trás e para a frente, percebes, até os quadros se virarem na parede.

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

- Vou esta tarde para Tomar, mãe, ao congresso, volto no domingo à hora do jantar. Livre-se de se apaixonar pelo indiano manhoso do médico nestes três dias: não quero vacas sagradas na família. [529]

[529] Ibid., pp. 11-12.

Logo depois da saudação inicial, dada por uma narrativa de falas pronunciada, introduz-se a narração do pensamento do protagonista pela já mencionada fórmula "e pensou...". No interior do fluxo de seu pensamento, o aspecto da seriedade sugerido pela gravata que deveria usar no dia do funeral da mãe, o qual é sugerido pela aparência decrépita dela, é logo relacionado a um tempo em que "se tomava a sério" e escrevia ensaios cheios de "conceitos prolixos". Esses julgamentos são oferecidos pela voz narrativa em terceira pessoa, contudo, não fazem parte de uma subjetividade do narrador, como se este estivesse se posicionando diante de sua personagem. Na verdade, o julgamento que vem à tona pela voz narrativa em terceira pessoa nada mais é do que aquele que o próprio protagonista tem de si. Prova disso é a fala do editor que se segue a esse comentário do narrador. A introdução dessa fala (*récit de paroles prononcé*) surge deslocada no tempo, mas que é transposta na narrativa por meio da indicação do travessão, como se fizesse parte do diálogo que ocorre entre o protagonista e sua mãe. Essa fala aparece como um fragmento, como um eco que reverbera na mente da personagem protagonista e que se liga ao comentário do narrador, mas que não tem nenhum elo com a fala anteriormente anunciada e nem com a posteriormente introduzida, que é dirigida à mãe: "-Como é que se sente?". Em vez da resposta da mãe, contudo, o que se segue à pergunta é uma terceira voz, a da prima Fernanda que se encontra sentada numa poltrona ao canto do quarto. A esta resposta inesperada, soma-se mais uma narrativa de pensamento da personagem protagonista, que serve, de certo modo, para adiantar novamente o tema de sua morte quando se pergunta se a prima estaria viva ainda para acompanhá-lo "quando chegasse a sua vez". Em seguida, vemos a resposta do protagonista, seguida de mais um pensamento, em que se expressa a sua culpa por não retribuir os cuidados que recebia da mãe quando ficava doente em criança. A menção à infância feita pela transposição do pensamento do protagonista liga-se à fala da mãe que é dirigida ao filho na seqüência, quando pergunta pelos "miúdos", seus netos. Segue-se uma resposta que o próprio protagonista logo desmentirá em pensamento, o qual é reportado à cena em que vai buscar os filhos na escola. Logo em seguida, reproduz-se um diálogo também deslocado no tempo, o diálogo entre o protagonista e os filhos. Este diálogo, por sua vez, aparece entremeado pelo pensamento do protagonista sobre a atração que sentia pela "ruiva da boutique". A esta imagem é associada

outra lembrança, anterior a todas estas ainda, a da fala de um colega de liceu dando-lhe conselhos de como agir com as mulheres. Novamente há a introdução de uma fala deslocada no tempo, a do colega. Esta fala, por conseguinte, é seguida pela fala da prima, que se refere aos "miúdos", tentando participar da conversa que ocorre entre a personagem protagonista e a sua mãe. O trecho citado termina com a fala do protagonista que se segue à da prima, em que informa a mãe de que iria viajar para Tomar a fim de participar de um congresso. Informa ainda que iria voltar no domingo. Aqui anuncia, portanto, o tempo da *diegese* narrativa, pois ela duraria da quinta-feira, dia da visita à mãe, até domingo, dia da volta do protagonista de Tomar. O que corresponde à estrutura externa do livro, aos seus capítulos.

É interessante notar, a partir do trecho citado, que o narrador em terceira pessoa não tem, aqui, o papel de organizar a narrativa ou os fatos que vão surgindo por conta das associações mentais da personagem protagonista. Ao contrário, o narrador serve o protagonista, narra aquilo que é sugerido pelo pensamento da personagem protagonista e quando deixa de narrar os seus pensamentos para introduzir alguma narrativa de eventos, estes são apresentados apenas sob a ótica da personagem protagonista. Nada é narrado sem que o personagem protagonista não saiba o que está sendo narrado. Daí haver quase uma indistinção entre personagem e narrador. Se a narrativa fosse em primeira pessoa, pouco precisaria ser mudado. Arriscaríamos dizer que bastaria excluir os verbos "pensa" e "pensou" para que a narrativa pudesse ser considerada como sendo em primeira pessoa.

Um outro trecho merece ser citado no sentido de explicitar uma técnica narrativa que será desenvolvida ao longo da obra. Trata-se do trecho em que é introduzida a imagem do "circo", elemento fundamental no desenvolvimento da narrativa, inclusive para o desfecho do livro. Tal trecho inicia-se com a introdução do pensamento do protagonista:

> O cheiro das casas de saúde, pensou ele, põe-me um peso na testa, um desconforto, uma dor esquisita: quando fui operado às costas vi o meu pus num balde e apeteceu-me vomitar aos arrancos, de bruços na marquesa, o oco das tripas. O cirurgião conversava com o ajudante à medida que lhe remexia a sumaúma do corpo, e ele notava-lhes as botas de pano idênticas às dos burros a fugir, formados por dois comparsas, no circo. Uma menina de saia de lantejoulas e sombrinha passeava num arame altíssimo, iluminada por um foco roxo e amarelo. Na platéia deserta, um palhaço rico, de boca vermelha, experimentava o saxofone.

> - O pai? – perguntou ele, e as palavras pairaram muito tempo, adiante dos lábios, como uma escala de música.
>
> O progenitor, de casaca e pálpebras sublinhadas a carvão, avançou até ao microfone em meneios miudinhos de mestre-de-cerimónias. Um cone de claridade azul, vindo do tecto, perseguia-o:
>
> - Palavras para quê? – anunciou a alisar as farripas da calva entre os assobios fanhosos dos altifalantes. – É um artista português.
>
> - Muito trabalho no escritório – explicou a mãe. – Deve passar logo por cá.
>
> - A secretária dele já telefonou três vezes – esclareceu a prima -, mandou aquelas flores embrulhadas em celofane com uma fita cor-de-rosa nos pés.
>
> A jarra de vidro facetado aumentou subitamente de tamanho: o pai estendeu a mão para um reposteiro coçado e ele e as irmãs saíram lá de dentro a correr, vestidos de tártaros, num turbilhão de cambalhotas e de pulos.
>
> - Quietos – ordenou o pai -, estou a ler o jornal.
>
> A careca severa, a cara fechada, o odor de água-de-colónia e de tabaco americano da roupa: e depois, de tempos a tempos, as viagens de negócios de que demorei anos a entender o motivo, a mãe trancada no quarto, estendida na cama (Uma enxaqueca, não é nada, vou já jantar), as visitas ao psiquiatra, o yoga, a macrobiótica, os jogos de cartas, a ginástica. E os meus olhos mudos a interrogarem-te nas costas Porque não voltas mais cedo para casa?
>
> - Talvez passe cá logo – suspirou a mãe - , talvez passe logo em toda a parte.[530]

Este longo trecho é bem representativo de todo o processo de composição narrativa de António Lobo Antunes. A motivação narrativa, o início da transposição do pensamento do protagonista por meio da voz do narrador, marcada pela fórmula corriqueira do "pensou ele", é claramente sinestésica. O "cheiro das casas de saúde" é que desencadeia a narrativa. Ao cheiro soma-se a lembrança de uma operação pela qual o protagonista teria passado outrora; esta, por sua vez, leva à lembrança do médico e das botas deste, "idênticas às dos burros a fugir, formados por dois comparsas, no circo". A partir desse encadear de lembranças, passa-se da imagem do cenário das casas de saúde para o cenário do circo. A frase que completa o parágrafo é toda ela a descrição de uma cena de circo, parágrafo este que termina com a imagem de um "palhaço rico". Não despropositadamente, a frase que dá seqüência à narrativa é uma narrativa de falas do personagem protagonista perguntando à mãe sobre o seu pai, sobre uma sua possível visita. Apesar de não ser clara, a relação coesiva entre a fala do protagonista e a cena anteriormente anunciada por meio da narração de seu pensamento deve ser buscada numa identificação entre o "palhaço rico" e o "pai" do protagonista. Este também faz parte, agora, do cenário do "circo". Prova disso é a

[530] Ibid., p. 14-16.

seqüência do pensamento do protagonista que apresenta o pai como um "mestre de cerimônias", já vestido de "casacas e pálpebras sublinhadas a carvão" pronto a anunciar, sob a luz dos holofotes no picadeiro do circo, um "artista português" que dispensaria apresentações ("-Palavras para quê?"). Entre esse pensamento do protagonista e a sua continuação, há a apresentação das falas da mãe e da prima, ambas justificando a ausência do pai.

Logo em seguida, o discurso é retomado novamente por um recurso sinestésico, agora o da visão. A "jarra de vidro" aumenta subitamente de tamanho, como se o olhar do protagonista se focasse nessa jarra e seu pensamento novamente se desviasse da conversa com a mãe e a prima. A partir desse novo desvio, vemos a imagem que completa a anterior, como se o pai estivesse apresentando a entrada do protagonista e de suas irmãs no picadeiro do circo. É como se o artista português referido anteriormente fosse o próprio protagonista. Contudo, dessa aparente lisonja do pai, segue-se uma sua fala de conotação negativa, repressora, totalmente contrária ao sentido da imagem criada no pensamento do protagonista. Trata-se, novamente, de uma fala deslocada no tempo e que certamente não teria sido dita uma única vez, mas deveria soar como um refrão na mente da personagem ("- Quietos –ordenou o pai -, estou a ler o jornal") e que poderia funcionar como um "mote narrativo" tal como vimos em **Conhecimento do inferno**. Logo na seqüência desta fala deslocada do tempo, há a continuação da narração dos pensamentos do protagonista acerca de suas impressões sobre o pai e a mãe, sobre o relacionamento falhado de ambos. Esse pensamento é finalizado por um questionamento ao pai, questionamento que o acompanhara desde sua infância: "Porque não voltas mais cedo para casa?". Essa pergunta, constante do pensamento do protagonista, parece ser respondida, num outro tempo, pela fala da mãe ("-Talvez passe cá logo – suspirou a mãe – talvez passe logo em toda a parte.), fala esta que se configura como uma resposta à pergunta inicial do filho sobre o pai e que acaba ganhando um tom irônico e trágico.

Ao logo do primeiro capítulo, poderíamos assim chamar as divisões do livro intituladas pelos dias da semana que se estendem de quinta-feira a domingo, é possível encontrarmos uma série de falas desconexas que vêm à tona no sentido de predizer o suicídio que seria cometido pelo personagem protagonista. Contudo, estas falas, apesar de

soarem como recuperações de um passado, podem ser entendidas como uma espécie de elucubração da personagem, como se estivesse imaginando situações e falas de pessoas próximas de si e que estivessem presenciando a sua morte, comentando a sua morte. Seriam imaginações das do tipo que inicia a narrativa, em que a personagem imagina o seu velório. Tais falas, portanto, não devem ser tomadas como provas de que o suicídio tenha de fato ocorrido ou que venha a ocorrer, uma vez que não são fatos trazidos à tona por uma voz narrativa em terceira pessoa onisciente descolada da personagem protagonista, mas são comunicados por uma voz narrativa em terceira pessoa que narra a partir de dentro da mente da personagem, ou seja, não sabe nada além do que essa personagem oferece. Portanto, plausível se faz a hipótese de que o suicídio não passe de uma elucubração, de um desejo, ou de um projeto da personagem. Vejamos o exemplo em que a idéia do suicídio vem à tona no momento em que pega os utensílios de higiene pessoal no banheiro enquanto é aguardado por sua esposa Marília, no quarto, para que finalizassem a arrumação da mala a fim de irem viajar para Tomar:

> - Traz as tuas coisas da barba e é só fechar a mala – respondeu a Marília
> - A união entre pessoas de classes desiguais dá sempre bota – sentenciou a irmã limpando a boca do miúdo mais novo com um babete com o rato Mickey estampado.
> Pois mas há cinco anos eu era idealista, entusiasta, um pouco pacóvio, saíra meio amachucado do casamento com a Tucha e acreditava na Revolução, pensou ele na casa de banho introduzindo num saco de plástico a gilete, a espuma, a escova de dentes, o pente com cárie que me acompanha desde sei lá quando, o champô que pelo menos me conferirá algum brilho no espelho. A madrinha, vestida como as senhoras dos cãezinhos amestrados, sacode gravemente os brincos compridos e aponta uma moldura de veludo ao público:
> - Acreditem ou não era um bebé lindo.
> O marido, de augusto de soirée, surgiu por trás dela, apertou uma borracha nas calças de xadrez, e dois jorros de água surdiram em arco dos olhos:
> - Quem podia prever que se ia suicidar assim?
> A cara no espelho tentou um sorriso murcho como uma flor de herbário, corri os dedos desanimados pela calvície nascente. Pensa: aos trinta e três anos começar o quê? Havia um amigo que o receberia em casa, que lhe prometera uma cama na marquise (Com os putos não temos outro sítio, desculpa lá, percebes?) para as primeiras semanas, e depois? Os alunos, os quartos alugados, o cinema de tempos a tempos, o vazio.
> - Há sempre uma esperança – berrou o pai de labita e chapéu de coco amolgado, retirando do nariz das crianças da primeira fila uma chuva de moedas.
> - É para hoje? – perguntou Marília do quarto.
> Pensa Nem tu sonhas o que eu te preparo. Ou talvez fiques na mesma, as pessoas são tão imprevisíveis, sabe-se lá. Quando a Tucha me disse É melhor separarmo-nos estávamos a ver uma peça na televisão, de mão dada, na sala, e de

> repente um velho de barbas ia abrir a boca e escutei a tua voz em vez da dele, tranqüila, educada, sem arestas:
>
> - Gostava que saísses até o fim do mês.
>
> As feições no espelho arredondaram-se de espanto, serenaram: não sejas demasiado burguês, talvez que o divórcio te permita escrever finalmente o ensaio sobre o sidonismo que há tanto tempo projetas.
>
> - Não sinto nada a não ser amizade – diz a Tucha – e quando não se sente nada pfffffff.
>
> Largou-se a mão, acendeu um cigarro.
>
> Pensa: E agora? [531]

Novamente, a técnica narrativa evidente nos dois trechos citados anteriormente é repetida. A narrativa de falas de um tempo presente é entremeada por falas hipotéticas de um tempo futuro em relação ao tempo da *diegese*, como, por exemplo, as falas da madrinha e do marido que lamentam a sua morte. Logo em seguida, aparece uma fala isolada do pai, o qual é novamente caracterizado como a personagem do circo, vestida de modo característico. Depois, tem-se a fala da Marília novamente, reintroduzindo o tempo presente, do *récit d`évènements*, a qual é seguida novamente por um outro pensamento do protagonista, que planeja anunciar a Marília o seu desejo de separar-se dela. A idéia de separação de Marília remete à lembrança da separação da primeira esposa, a Tucha. A partir daí cria-se uma outra seqüência narrativa.

Mais à frente, há novamente um bom exemplo da interseção de narrativas. Novamente a lembrança da primeira separação e o convívio com os filhos, a interrupção por uma fala corriqueira do tempo da narrativa de eventos e, na seqüência, uma fala do padrinho sobre a sua morte, seguida de um fluxo de pensamento que faz remissão novamente ao cenário do circo, como que comparando as pessoas presentes ao velório a palhaços anões:

> Pensa. É isto a vida? A Tucha casou de novo (Um tipo de óculos, meio parvo, o que é que ela encontrou naquela besta?), ele via os filhos em fins-de-semana alternados, tocava a campanhia cá de baixo, ficava à espera, a mão do isqueiro tremia e de repente os garotos abraçavam-se-lhe às pernas Olá pai, vamos ao Jardim Zoológico pai, vamos ao circo pai, e aquele olhar tristíssimo, quase líquido, das girafas. Comiam sorvetes, amendoins, compravam balões, desinteressavam-se das focas, e depois, às sete da tarde, a campanhia, a porta que se abria numa espécie de eructação do mecanismo eléctrico, os miúdos desapareciam a correr, esquecidos dele, e sentia-se tão abandonado que lhe apetecia, que chatice, chorar.
>
> -Para um dia de semana há imenso trânsito na estrada – disse a Marília à procura das pastilhas elásticas na carteira.

[531] Ibid., p. 30.

> - O mal dele foi nunca ter acreditado verdadeiramente em nada, nunca haver sido visitado pela Santa Fé – garantiu o padrinho, paramentado de padre, a benzer-lhe o caixão. Um grupo de palhaços anões, mascarados de mulheres de luto, soluçava aos guinchos num canto, brandindo grandes lenços vermelhos – Quem não crê em nada, caríssimos cristãos, acaba assim – concluiu de braços abertos, num estrondo de pratos de orquestra.
>
> A Marília atirou fora o papel da pastilha elástica pelo vidro triangular do carro e principiou ruidosamente a mastigar. Saíram de Lisboa atrás de uma longa fila de camionetas militares, pejadas de soldados de rostos agudos, inquietos, de pássaros. [532]

A referência explícita ao título do livro dá-se no momento de uma rememoração da personagem protagonista ainda durante a viagem que realiza com sua esposa Marília, depois de ter desistido de ir a Tomar e resolver seguir para uma pousada em Aveiro. Tal rememoração diz respeito ao insistente pedido que o protagonista fazia ao pai quando criança, para que lhe explicasse os pássaros: "Explica-me os pássaros. Assim sem mais nada, Explica-me os pássaros, um pedido embaraçoso para um homem de negócios...".[533]

Mais à frente a imagem da explicação dos pássaros feita pelo pai será somada à imagem do próprio protagonista morto ("Morto, de barriga para cima e boca aberta, como um pássaro no meio dos pássaros, incapaz de voar"[534]). Várias são as vozes a testemunhar a morte do protagonista Rui S., o que resta saber é se estas vozes não são criações do próprio protagonista. Logo mais à frente, a voz que testemunha a sua morte é a do cunhado Carlos ("- Mal se lhe percebia o corpo – esclareceu o Carlos -, comido pelos pássaros, pelo lodo da ria, pelo tempo que demoraram a encontrá-lo" [535]) e, em seguida, vemos o testemunho da morte do protagonista dado pela voz da sua primeira esposa, a Tucha. O curioso é que esta personagem fala como se estivesse distante vinte anos do ocorrido e, de certo modo, resumisse o próprio enredo do livro:

> - Não me recordo bem do meu primeiro marido – hesitou ela -, passaram-se vinte anos e a pouco e pouco vamo-nos esquecendo das pessoas. Lembro-me que se não queria separar, fez um escarcéu dos diabos, partiu loiças em casa, acordou os vizinhos As fúrias dos fracos, percebe, as zangas patéticas dos inseguros. Viveu depois um período com uma comunistazeca qualquer, uma colega, uma daquelas de poncho vermelho e socas veementes, e a seguir suicidou-se, apareceu podre nos caniços de Aveiro, na lama, rodeado de pássaros. Devia ir a um congresso qualquer e não pôs lá os pés, andava de resto a faltar sempre aos compromissos que tinha. E depois, sexualmente, nunca vi um azelha tão grande,

[532] Ibid., p. 33.
[533] Ibid., p. 44.
[534] Ibid., p. 55.
[535] Ibid., p. 58.

> não conseguia a erecção, enervava-se, desatava a pedir desculpa, a chorar. Não entendo o seu interesse, não há de certeza muita gente que se preocupe com ele.[536]

O primeiro capítulo do livro, cuja narrativa compreende a quinta-feira, termina quando o protagonista Rui S. e a sua esposa, já acomodados na estalagem, preparam-se para dormir. Neste momento, vem à mente do protagonista a lembrança de sua infância quando subia as escadas em direção ao quarto para dormir. Neste episódio, a personagem descreve-se como os pássaros apresentados pela voz de seu pai: "Comecei a subir as escadas para o meu quarto sem tocar na passadeira, e qualquer coisa de elástico e esponjoso me fazia, por assim dizer, voar". [537]

O capítulo seguinte, correspondente à sexta-feira, é iniciado por uma espécie de texto incidental, que se simula enquanto estranho ao corpo do texto da narrativa. Trata-se de uma suposta transcrição do depoimento da personagem Alice F., governanta da estalagem de Aveiro, sobre o seu testemunho a respeito da morte de Rui S., cujo corpo teria sido encontrado no dia dez de fevereiro, na terça-feira seguinte ao final de semana compreendido pela narrativa do livro. Sobre a introdução desse depoimento, cabem algumas questões que se colocam inevitavelmente: 1) A função da inclusão deste texto, assim como dos outros subseqüentes, é realista? Ou seja, pretende servir como comprovação externa à mente da personagem daquilo que até então só fora sugerido por meio da narração de seus pensamentos: o seu suicídio? Esse testemunho funciona de modo a fazer o leitor crer que o suicídio é um fato que se constitui discursivamente fora também da mente da personagem Rui S.? 2) Qual a razão deste testemunho ser inserido na sexta-feira, logo no início do capítulo? 3) O texto consegue distinguir-se discursivamente da narrativa apresentada até então? É possível considerarmos que a mudança de perspectiva da narrativa, a do escrivão de polícia que supostamente transcreve o depoimento da governanta, resulta numa mudança de voz da narrativa?

Estas perguntas devem ser estendidas aos demais textos insertos no livro. Analisemos, pois, rapidamente, cada um deles. A resposta ao primeiro conjunto de questões é negativa em relação à existência de uma função realista. Poderíamos concordar, ao

[536] Ibid., p. 58.
[537] Ibid., p. 75.

contrário, que existe a construção de uma auto-ironia da função realista, como se o discurso do testemunho apontasse para a necessidade de sua existência ao leitor, para que este tivesse como tirar as suas conclusões em relação ao enredo correto da história a ser seguido, no entanto, ao mesmo tempo, aponta para o seu caráter de construção, para o seu caráter fictício, fingido. Aqui, então, somos conduzidos a responder os dois conjuntos de questões seguintes, a resposta a eles é que justifica a resposta à primeira. Por qual razão o testemunho é colocado nesta altura da narrativa? Se a narrativa fosse operada por um narrador onisciente, manejador e organizador de toda ela, poderíamos apostar, então, na força desse narrador que está inserido num tempo que não é o dos quatro dias percorridos pela narrativa. Como não dispomos desse narrador totalizante (apesar de haver a voz narrativa em terceira pessoa), poderíamos, então, sermos levados a supor que este testemunho pudesse ser mais um fruto da elucubração mental do protagonista prevendo a sua morte, o que seria coerente com o que já pudemos ver no capítulo anterior. Não seria demasiado supor, sob essa perspectiva, que este testemunho da governanta Alice F. fosse resultante do sonho do protagonista, uma vez que ele é colocado depois do final da quinta-feira, momento em que Rui S. vai dormir, e antes do início da sexta-feira, momento em que acorda, como comprova a narrativa que segue ao depoimento: "Acordou muito cedo porque dormiu na cama do lado da janela..."[538]. Ambas as leituras sugeridas, de algum modo, buscam por um padrão realista: há um organizador supremo ou tudo não passa de construções da mente da personagem?

A resposta a essa pergunta, acreditamos, deve ser buscada na resposta àquele terceiro conjunto de questões acima postulado. Se observarmos o texto que constitui o testemunho de Alice F., que vai da página setenta e sete à oitenta e um e que tem o seu final delimitado por uma marca gráfica, veremos que, até um certo momento, pode ser aceito como uma reprodução realista de um texto de inquérito policial, no entanto, as descrições e subjetivações denunciam o fundo realista de tal texto, por demais contaminado pelas impressões da personagem que serve de testemunha. O ponto de viragem, em que o caráter subjetivo é mais acentuado, distanciando-se, pois, do tipo de texto de um inquérito policial, é aquele em que se começa a descrever o sonho que teria tido a personagem Alice F., sonho

[538] Ibid., 81.

com os "homens-pássaros". Aqui, há um remetimento direto à construção imagética que está sendo construída ao longo de toda a narrativa, que é a da sobreposição de imagens entre o protagonista e os pássaros, chegando a haver, inclusive, a explicitação disso no final do capítulo anterior, como vimos. Assim, a voz do narrador parece assumir a narrativa do testemunho descrevendo o cotidiano da vida de Aveiro retomando a normalidade, descrição esta que parece ser finalizada com uma espécie de apresentação de fluxo de consciência da testemunha Alice F. Vejamos:

> Mesmo depois do transporte de ambulância do finado para o Porto (Como esquecer a maca tapada com um cobertor, o aparato dos fotógrafos de fita métrica em punho, o sujeito gordo e manso que parecia comandar tudo aquilo, de mãos nos bolsos e fósforo na boca como os encarregados das obras) as aves permaneceram vários dias sem abandonar o local onde jazera o defunto, traçando esquisitas elipses inquietas ao rés da erva, até que a pouco e pouco, com a chegada das primeiras chuvas, tudo regressou à normalidade do costume, as gaivotas tornaram à água, os patos emigraram para o sul, a serenidade do Inverno tranquilizou os eucaliptos e os pinheiros, os barcos retomaram o curso habitual, os sonhos insólitos desapareceram, a depoente desmarcou a consulta para o psiquiatra de Aveiro que esperava a aliviasse das suas noites febris, repletas de medo, de suor e de pesadelos de homens voadores, as grandes e escuras nuvens de Março misturavam-se e afastavam-se, e a mágoa de uma paz de pântano, feita da lisa e sem atritos sucessão de meses, ganhou fundas raízes no seu sangue, insinuou dentro dela, como uma espécie de morte, a certeza da velhice atrás de um balcão de pousada, entregando chaves e recebendo chaves, compreende o senhor, até o dia em que, quer dizer, entregar chaves e receber chaves, entregar chaves e receber chaves, entregar chaves e receber chaves, entregar chaves e receber chaves, fazer contas, fazer contas, conferir facturas, pagar ao pessoal, aos fornecedores, ao senhorio, trazer o retrato do marido, em esmalte, ao peito, ver televisão, de pé, atrás dos clientes, deitar-se só, tomar banho só, comer só, percebe senhor, até ao dia, que alívio, em que. E mais não disse. Lido, ratifica e assina.[539]

O efeito dessa narrativa é, no mínimo, irônico; uma vez que colocado no interior da narrativa maior da obra para funcionar como um testemunho, o qual tem uma conotação realística, acaba por apontar para si enquanto uma criação ficcional e até fantasiosa. Este testemunho não difere muito dos outros dois que o seguem, nem do outro texto incidental que se constitui como uma homenagem da revista de letras ao finado Rui S., revista esta publicada pela faculdade de letras em que era professor. O texto do depoimento da segunda testemunha, denominada Vitor P., funciona de modo mais realista do que o primeiro e o terceiro e narra, principalmente, uma conversa por telefone entre o depoente, empregado da

[539] Ibid., p. 80-81.

estalagem, e Marília. Desta conversa depreende-se, principalmente, a indiferença com que a então esposa recebera a notícia da morte do marido. O que chama a atenção na construção desse depoimento é o tratamento literário dado à descrição do cenário, bem como o julgamento que faz a voz narrativa da personagem Marília:

> O depoente notou que as pessoas se mantinham a respeitosa distância do cadáver, agrupadas num montículo de caras diversas, de braços, de pernas, de mãos, de corpos singularmente imóveis, idênticos aos de um mural mexicano ou de uma dessas pinturas de parede com muita gente para as eleições presidenciais (...) instalou-se ao PBX deserto, sito num cubículo minúsculo por detrás do balcão, com um calendário com uma rapariga em fato de banho pendurado de um prego, o boné e o casaco agaloados do porteiro que não havia, e várias listas telefônicas antigas empilhadas no chão, procurou o endereço constante da ficha do defunto, introduziu a cavilha verde no buraquinho das interurbanas, marcou o número e esperou. [540]

Segue-se a esse relato, a conversa do depoente com Marília, por meio da qual percebe-se a frieza da esposa diante da morte do marido, com exceção do momento em que Vítor P. comenta sobre os pássaros que haviam comido o corpo de Rui S. Curiosamente, Marília, que até então mostrara-se indiferente, pergunta a Vítor P. se se tratava dos pássaros de quando Rui S. era pequeno. Mais do que a própria morte do marido, o que chama a atenção de Marília, segundo o depoimento, são os pássaros, como se ela passasse a lembrar das lembranças do marido; isso é, pelo menos, o que sugere a última fala que Vítor P. teria ouvido de Marília ao telefone: "As aves da quinta, os melros, os pintaroxos, os pardais". O final do relato faz voltar a voz narrativa literária que compõe o testemunho, além disso, a descrição do cenário da recepção da estalagem, aparentemente desnecessária de início, e que foi acima transcrita, ganha funcionalidade ao ser recuperada. Vejamos o final desse texto:

> ´Com quem estás de paleio?`berrou logo a governanta, desconfiada, ´debito-te os períodos no ordenado`, e antes que ela puxasse a cavilha pelo fio ouvi ´As aves da quinta, os melros, os pintarroxos, os pardais`, e a seguir mais nada a não ser o silvo do telefonema interrompido, a mulher do calendário a abraçar-me, o guarda inclinado para frente a discar Aveiro, e os pinheiros engolidos pelo papel translúcido da bruma, e que escorregavam, a pouco e pouco, para muito longe de mim. E mais não disse. Lido, ratifica e assina. [541]

O terceiro testemunho, de Hilário A., também empregado na estalagem, repete as informações dos dois anteriores, mas não deixa de ser menos contaminado por digressões,

[540] Ibid., p. 94.
[541] Ibid., p. 97.

tais como a que faz em relação à intenção de mudar de sexo e aquela em que cita a conversa que tivera com seu pai. Além disso, cabe assinalar o caráter literário do final do depoimento, com direito à inclusão do pensamento do depoente:

> ... daqui a pouco é dia, pensei eu, e as nuvens aproximavam-se e afastavam-se numa indiferença mole, ouvi tossir nas minhas costas e lá estava a cozinheira, de rosto pregueado de cansaço, a mirar o sítio onde estivera o cadáver, a areia revolvida, os canaviais, as ervas, as marcas de muitos pés e, sobretudo, o absoluto, mineral silêncio da madrugada, e as gaivotas ainda adormecidas, senhor, ainda ausentes, em qualquer ponto, não conhecia onde.[542]

Ainda no segundo capítulo, referente à sexta-feira, há que se destacar ainda da narrativa o momento em que é feita a referência ao futuro tanto da mãe quanto do pai de Rui S. depois de seu suicídio. Novamente, o recurso utilizado para tanto é o da intromissão de frases deslocadas no tempo e no espaço. Somos informados da mãe pela voz da prima Fernanda e do pai pela voz da esposa de seu segundo casamento. Estas vozes são entremeadas ao diálogo entre Rui S. e Marília, quando, durante a viagem, o protagonista propõe irem passear ao litoral, em Aveiro:

> - Queres vir almoçar a Aveiro? – perguntou ele.
> A prima, sentada diante da televisão, desfez uma carreira de malhas, recomeçou:
> - A mãe morreu dois dias depois dele, nunca chegou a saber de nada, felizmente. Ainda lhe deram uma injecção no peito, ainda a ligaram a um aparelho qualquer, complicadíssimo. Coitada, pesava para aí vinte quilos, um feixe de ossos destrambelhados, sem alma.
> - O cancro da primeira mulher e o suicídio do filho perturbaram imenso o meu marido – disse a senhora alta e ruiva, elegante, a agitar uma multidão de pulseiras que se entrechocavam num tinirzinho agudo de metal. (As sucessivas operações plásticas haviam-lhe transformado a cara numa máscara rígida e lisa, sem expressão, numa juventude de gesso) Talvez seja o motivo por que ele não consegue ter relações comigo: toma a pastilha para dormir, dá-me um beijo, vira-se de costas, ressona. Eu farta de o aconselhar a ir ao médico e ele responde que não é nada, chatices na empresa, dores de cabeça, as desculpas do costume. No fundo sente que está velho, que não é capaz, leva a noite a cabecear junto do videotape com o jornal aberto no colo, acaba o filme e lá continua ele, imóvel, defronte dos risquinhos do écran, com o queixo no peito e a pelada da careca no alto da cabeça.
> - Deve ser giro, Aveiro – aceitou ela num risinho cúmplice, e por um instante o triângulo negro do púbis, as mamas pendentes, o corpo nu encharcado de água e escorregadio de sabão, reapareceram, nítidos, na minha idéia.[543]

No terceiro capítulo, correspondente ao "sábado", há outro texto incidental que chama a atenção pelos mesmos aspectos daqueles acima citados. Trata-se do texto em

[542] Ibid., p. 113.
[543] Ibid., p. 103-104.

homenagem ao Rui S. publicado na Revista de História. O interessante deste texto é o caráter dúbio, irônico, satírico e, por vezes, até cômico. A primeira metade do texto é composta a partir de um tom sério, destinado a compor uma espécie de pequena biografia do professor Rui S., citando os seus trabalhos acadêmicos e obras publicadas. O autor do texto assume-se dentro dele como colega de trabalho e admirador de Rui S. e identifica-se como sendo o diretor da "Revista de História" e tesoureiro da "Acção Católica Universitária de Lisboa". O curioso é que a certa altura do texto, quando o referido autor passa a tratar da vida particular de Rui S., narrando uma visita que fizera à casa dele, o tom do texto passa a ser menos sério e passa a caracterizar o então finado professor de uma maneira ridiculamente passivo e menosprezado, principalmente pela esposa, que é duramente criticada pelo autor. O tom do texto passa a ser ácido e, por vezes, muito agressivo, principalmente em relação à esposa de Rui S. Além disso, há também uma série de divagações impróprias ao texto que se pretende construir, ou que, pelo menos, destoam em relação à primeira parte. Chama a atenção a recorrência da imagética dos pássaros que retorna numa conversa que o autor do texto teria tido com Rui S., a qual é relatada por aquele. É interessante, aqui, o jogo metafórico construído com a imagética dos animais, sendo Rui S. associado aos pássaros e a esposa a uma fera enjaulada. Além disso, há uma menção aos crocodilos criados pelo pai. Trata-se de um discurso um tanto quanto simbólico e alegórico que destoa completamente da natureza do texto em que se insere. Vejamos a partir do trecho em que o autor do texto supostamente reproduz uma conversa que teria tido com Rui S.

> Eu tenho um pombal no terraço, informei-o a mirar-lhe os sapatos sem graxa, sulcados pelos vincos do uso, porque não faz o mesmo para se distrair? , e por segundos a cara dele afigurou-se-me animada e móvel, as bochechas tremeram, os buracos do nariz alargaram-se de atenção, Gosto de pássaros, disse ele numa voz de muito longe, curiosa e infantil, a voz de uma criança que procura às escuras a orelha que a escute, gosto de pássaros embora nunca mos tenham explicado, o meu pai desinteressou-se disso há séculos, coleciona crocodilos-bebés na piscina. Andaste a embocar às escondidas, pensei eu, e agora vens-me falar em crocodilos e piscinas, Quase arrancaram uma perna à minha irmã, continuou ele a contemplar as biqueiras, deu um mergulho e trazia um jacaré pendurado na coxa, você nem calcula a quantidade de dentes que esses bichos têm, brancos, triangulares, pequeninos, aguçados como canivetes, Quem quer chá? Urrou a megera da cozinha, num berro ampliado pelos tachos e pelos azulejos, os pombos desapareceram todos da sala numa revoada silenciosa, acenei que não com a cabeça, Eu, amor, vociferou ele num grito mole, desencorajado, sem ossos, Eu, amor, repeti dentro de mim, em que gato capado te tornaste, Se é

> só para ti não vale a pena, berrou a voz, espera-se que haja mais gente interessada, e dali a um nico escutei as socas a chinelarem para o quarto e o som da porta a fechar-se com força, Trancou-se na jaula para dormir, pensei eu, e me mostrar que é tarde, deve deitar-se num molho de palha, sobre o próprio cocó e os ossos de carneiro, ou de vitelo, ou de burro, que lhe atiram de longe pelos intervalos das grades, cinco escudos para a visitar aos domingos, crianças e militares grátis, a Fera Comunista do Circo Americano...
>
> Pense nisso dos pombos, aconselhei eu à despedida, pode sempre acontecer que encontre a explicação sozinho, e enquanto descia pelo elevador lá ficou ele, quieto, no patamar iluminado, a limpar os óculos com a ponta da camisa, e de cabelo em desordem em torno da testa, tão estupefacto como se acabasse de acordar, com a Fera Comunista a aguardá-lo nas trevas do quarto, agitando as garras na palha fedorenta dos lençóis. O inditoso historiador deixa Viúva, e dois Filhos menores de um primeiro matrimónio. A "Revista de História" dos alunos da Faculdade de Letras apresenta à Digma. Família Enlutada as mais sinceras condolências.[544]

No que se refere à quebra com o efeito de criação da ilusão de realidade, este trecho da citação do texto incidental é particularmente significativo, pois, ao mesmo tempo em que nos mostra a sua artificialidade, distanciando-se de uma função realista que seria a de funcionar como contraprova, como uma espécie de documento do fato crucial que pertence à narrativa do livro, o suicídio; por outro lado, aproxima-se da própria voz narrativa colocada sob a perspectiva da personagem principal, o processo de construção simbólica é muito semelhante daquele imposto pelo próprio narrador, seja quando narra os fatos, seja quando apresenta os pensamentos da personagem protagonista entremeados de vozes de outras personagens. Poderíamos considerar, então, que tanto o narrador (voz e perspectiva narrativas) quanto as demais vozes e textos simulados (Depoimentos policiais, homenagem da revista de Letras) constitutivos da narrativa que compõem a obra estariam sob a batuta de uma entidade maior. Se prestarmos atenção em alguns detalhes das informações veiculadas pela narrativa, veremos que, além de ela não ser passível de ser cobrada frente a um paradigma realista de compreensão, também apresenta informações conflitantes que não coadunam no sentido da criação de uma narrativa com um sentido único, que possa ser depreendido a partir da composição do mosaico de vozes apresentados ao longo da narrativa. Em muitos momentos, as falas ou pensamentos apresentados pela voz narrativa não se completam no sentido de introduzirem informações que se encaixam e se orientam em direção à construção de uma unidade. Ao contrário disso, muitas vezes as vozes

[544] Ibid., p. 157-158.

dispersas ao longo da narrativa são tão lacunares de sentido que não permitem concluirmos por uma unidade, isso quando não apresentam informações que são, inclusive, conflitantes. Isso faz com que nós, leitores, não possamos concluir pela suposta "verdade" do fato sobre o qual orbitam as falas e pensamentos veiculados pela narrativa.

São muitos os exemplos que poderíamos citar para elucidar isso, mas vamos nos ater a dois casos bem sintomáticos de informações conflitantes apresentadas ao longo da narrativa e que denunciam a malfadada tarefa de estabelecer uma ilusão de realidade. Um primeiro aspecto que pode passar despercebido da leitura justamente por se constituir como um detalhe é a questão dos índices temporais relativos aos fatos veiculados pela narrativa. Em seu início, já citado aqui, o narrador situa temporalmente a "quinta-feira" em que o protagonista Rui S. vai até o hospital visitar a sua mãe em estado terminal numa "manhã de Janeiro", ao que tudo indica, numa manhã em que se viam ainda os "restos de purpurina das boas-festas das montras"; supõe-se, então, que a ação esteja ocorrendo no início de Janeiro. Contudo, mesmo se considerarmos que a quinta-feria referida fosse o último dia do mês de Janeiro, então seria correto considerarmos que os fatos da narrativa deveriam estender-se até, no máximo, os três primeiros dias do mês de Fevereiro, que corresponderiam à sexta-feira, ao Sábado e ao Domingo. Segundo esta lógica, os três supostos depoimentos policiais sobre a morte da personagem Rui S. não são coerentes temporalmente em relação à informação dada no início da narrativa, visto que nos três depoimentos (de Alice F., de Vitor P. e de Hilário) afirma-se que o corpo de Rui S. teria sido encontrado na terça-feira subseqüente ao final de semana em que decorre a narrativa, esta terça-feira é datada curiosamente como sendo dez de Fevereiro. Mesmo, então, que considerássemos a narrativa situada temporalmente entre a passagem do mês de Janeiro ao mês de Fevereiro, não seria possível que a referida "terça-feira" correspondesse ao dia dez de Fevereiro. Há, portanto, uma diferença quanto aos referenciais temporais nestes dois momentos da narrativa de **Explicação dos pássaros** que não pode ser elucidado por ela própria e que gera uma incerteza quanto à configuração da unidade narrativa. A pergunta que fica, então, é: se os índices temporais (tais como a indicação de meses, dias da semana e de meses) não servem para esclarecer o encadeamento narrativo, se não servem para garantir ao leitor a configuração da unidade narrativa, então qual a utilidade da inserção destes índices na

narrativa? Não temos, obviamente, uma resposta cabal para tal pergunta, no entanto, sabemos que o efeito imediato é o de que a verossimilhança da narrativa está sendo problematizada.

Outro ponto interessante no que se refere à questão da criação do efeito de verossimilhança diz respeito à narrativa do momento em que a personagem Tucha, a primeira esposa da personagem protagonista Rui S., comunica a este que pretendia separar-se dele. Quando este momento vem à tona por meio da narrativa do pensamento da personagem protagonista temos uma determinada informação, quando, no entanto, este episódio vem à tona por meio da voz da própria personagem Tucha, a situação narrada é totalmente diversa. Quando o referido episódio vem à tona por meio da narrativa de pensamentos do protagonista, temos o relato já apresentado anteriormente, que se situa na já citada página trinta da edição que ora trabalhamos.

Mais à frente, há a transcrição do fluxo de consciência da personagem Tucha, que ocorre no momento em que esta está sentada na cadeira do dentista, distante muitos anos da suposta morte do protagonista. Nesse fluxo de consciência vem à tona a lembrança do episódio narrado acima pela perspectiva de Rui S., o episódio do momento em que a Tucha anuncia o seu desejo de separar-se do marido. Não sabemos, contudo, se é a mesma situação acima referida ou se é outra similar, mas são dados novos que são oferecidos ao leitor. Inclusive, ficamos sabendo, agora, que Rui S. teria agredido a Tucha. Seria justamente a dor de tal agressão o impulso sinestésico da lembrança de Tucha, que é associada à sensação proporcionada pela anestesia do dentista. Vejamos:

> Desço as pálpebras, duas cortinas avivadas pela luz pulsam-me adiante das pupilas, formas vagas aproximam-se e afastam-se, Lausanne evapora-se, deixei de ter quarenta e sete anos, os músculos apertados relaxam-se, abro os olhos e eis-me na minha primeira casa, com o meu primeiro marido, um sótão esconso na Laba ou na Estrela que o pai dele nos ofereceu, os pequenos dormem no beliche do quarto lá do fundo, procuro um disco brasileiro no armário, retiro-o com três dedos do invólucro de celofane, volto-me, de joelhos, para a cara circular do Rui, digo Não quero continuar contigo.
> (...)
> Soltaram-me o pano do pescoço, as batas, obsequiosas, recuaram, levantei-me da cadeira (...) e quando alcancei a rua a metade anestesiada da cara recomeçava, a pouco e pouco, a pertencer-me, como há muitos anos, depois de o Rui me bater (a palma aberta, o gesto rápido, aflito, desesperado) a seguir a eu anunciar-lhe Não gosto de ti quero me separar, e o disco que eu segurava rolar ao acaso na alcatifa, até embater no canto do sofá, uma das crianças começar a chorar lá dentro, o

> choro crescer, e o Nuno surgir em pijama, minúsculo, na ombreira da porta, abraçado à almofada, a mirar-nos com as órbitas arredondadas de surpresa.[545]

Este fluxo de consciência da personagem Tucha parece emanar de uma situação temporal muito mais adiantada do momento do presente da narrativa. Aqui, segundo as informações que nos vêm por meio do pensamento da personagem, Tucha estaria já bem mais velha, morando na França, com o seu segundo marido, que aparece aí denominado de Franco. Este fluxo de pensamento da personagem Tucha, situado num futuro já bem distante, de certo modo desmente uma série de dados que já haviam sido oferecidos pela narrativa anteriormente, tal como a informação que vem à tona por meio da fala da mãe de Rui S. surgida na memória deste: "- A Tucha não tornou a casar – observou acusadoramente a mãe - , vive sozinha com os filhos, porta-se como se espera que se porte, não sai à noite, não se lhe conhecem histórias"[546]. Neste caso, é claro, temos de supor que a mãe de Rui S. encontra-se num passado em relação ao momento do fluxo de consciência da personagem Tucha.

Se as narrativas acima apresentadas não chegam a se desmentirem por completo entre si, por outro lado, não oferecem ao leitor dados complementares que possam ser encaixados numa narrativa maior, numa unidade que seria garantida pelo processo configurador de leitura. Além disso, como os dados das narrativas que são veiculadas por pontos de vistas diferentes não são coincidentes, ficamos sem saber em quem acreditar, uma vez que tais narrativas não servem para se confirmar. Ao mesmo tempo em que trazem mais informações à narrativa maior do livro, por um outro lado, não são informações que colaboram entre si para elucidarem-se. Neste caso, o fato de serem inseridas mais informações não significa que haverá maior clareza para o leitor. Além do exemplo acima mencionado, de inserção de outras vozes narrativas, há o momento em que a voz da irmã de Rui S. assume a narrativa.[547] Trata-se de um fluxo de consciência da irmã, que cantava uma ária de *Carmén* no Grande Circo Internacional Ibero-Americano.

Para complicar a configuração narrativa que deve ser operada pelo leitor, além das várias vozes que são entremeadas àquela constituída pela voz do narrador, esta, por vezes,

[545] Ibid., pp. 164-167.
[546] Ibid., pp. 115-116.
[547] Na edição utilizada, este momento corresponde ao trecho que vai da página 179 até 187.

se confunde com a do próprio protagonista quando se passa da narrativa de terceira pessoa para a de primeira, quando o sinal indicativo de introdução de uma fala ou de um pensamento é colocado depois deste. Um bom exemplo é a retomada da narrativa que se segue ao texto da Revista de Letras em homenagem a Rui S. , inicia-se a partir da voz do narrador referindo-se ao protagonista em terceira pessoa e, logo em seguida, o pronome possessivo de primeira pessoa denuncia a voz da personagem. Trata-se de uma cena em que o protagonista está no banheiro juntamente como Marília, que toma seu banho:

> Sentou-se na auréola de plástico da retrete e fechou a porta: o vapor de água do banho da Marília ainda cegava o espelho, e a minha cara era uma forma difusa e esbranquiçada, idêntica ao oval impreciso da lua na neblina, ou à mancha da cidade ao longe, pensa, do outro lado do Vouga, fracturada por sucessivas camadas de bruma, de pernas para o ar no espaço pardo, sem limites da distância.[548]

Em outros momentos, a confusão entre o narrador e a personagem protagonista é ainda mais acentuada, quando o verbo – pensa - que deveria servir para introduzir o pensamento da personagem é conjugado já na primeira pessoa. O curioso, no entanto, é que seria natural esta plurivocidade se a narrativa não dispusesse da figura do narrador em terceira pessoa, que se refere ao protagonista em terceira pessoa, que narra os seus pensamentos e suas ações. E é dessa voz narrativa em terceira pessoa que emanam as demais vozes que surgem sempre a partir de dentro do pensamento da personagem protagonista. Essa confusão entre a voz narrativa do narrador em terceira pessoa com a voz narrativa da própria personagem protagonista poderia ser interpretada com uma auto-ironia da própria obra, como um recurso de identificação do narrador ao personagem, como estratégia de reforçar o caráter confessional da narrativa.

O texto policial, os depoimentos, a homenagem: tudo permite uma dupla interpretação. O suicídio pode ter ocorrido ou pode ter sido apenas uma criação da mente da personagem. Para não construir um livro com uma narrativa que se assumisse como proveniente de um defunto-autor, a opção foi a de um narrador em terceira pessoa, mas um narrador que é delimitado pela primeira. O problema é que esse narrador em terceira pessoa não oferece dados exteriores à mente da personagem protagonista que possam referendar a criação de uma ilusão realista, e que possam ser oferecidos ao leitor como contraprova,

[548] Ibid., p. 158.

como elementos para serem colocados diante das informações provindas da mente da personagem. Reféns da mente da personagem, nós, leitores, não podemos decidir se os fatos que vêm à tona por meio da narrativa de pensamentos da personagem são fatos passados da vida dela ou se são frutos da sua imaginação. Diante disso, não é possível decidirmos se a personagem protagonista se suicida ou não.

Qualquer decisão afirmativa e decisiva, seja por um lado ou por outro, estará atendendo, acreditamos, o paradigma do realismo. Seja um realismo que confia no estatuto do narrador como aquele capaz de referendar a ilusão de verdade dos fatos sobre a personagem, seja um realismo que aposta na supremacia do domínio do discurso interior da personagem, em que tudo seria reduzido à imaginação, às elucubrações. A nossa hipótese, contudo, é a de que desse jogo dúbio entre narrador e personagem há a intenção de se colocar em questão o problema da própria criação literária, que acreditamos estar no cerne da discussão dessa obra, principalmente no aspecto do foco narrativo. Sob o nosso ponto de vista, o que se pretende representar, nessa obra, não é nem o suicídio da personagem enquanto fato, nem a imaginação da personagem; mas a ficção que se auto-indica como ficção; a literatura que aponta para si própria. O suicídio, portanto, existe enquanto categoria simbólica ou enquanto alegoria.

Não seria demasiada uma leitura desta obra que apostasse na hipótese de ser uma narrativa que se gera enquanto é contada. Há elementos que sugerem, inclusive, a contigüidade entre os acontecimentos narrados e a escrita da narrativa em que figuram tais acontecimentos. Isto é o que pode sugerir o trecho que se encontra ao final, antes da cena que supostamente representaria o suicídio da personagem protagonista Rui S. Vejamos:

> Estendido na areia, a duzentos metros da estalagem, entre os crocitos cada vez mais próximos das gaivotas (Não vou abrir os olhos, pensou ele, não vou vê-las enquanto não chegar ao poço e o meu pai me trouxer às cavalitas de volta para casa), ouvia o som dos seus sapatos a pisar as folhas secas que se acumulavam no pátio sem que nenhum ancinho as varresse, e depois o cascalho das áleas que os saltos esmagavam e o tambor duro e mate da terra, as raízes que se dissolviam em carvão, as ervas elásticas, como falanges que se encolhiam e esticavam, protestando debilmente a cada passo. **Pensou Vai chover, como chove esta noite em que escrevo o final do meu livro, deitado ao pé de ti no silêncio gigantesco do quarto, com uma perna sobre as tuas pernas e o suave sopro do teu sono no meu ombro respirando ao ritmo lento das palavras, pensou Vai chover como chove no papel, como chove na cama, como chove nas nossas coxas misturadas, como o teu filho chove no teu ventre e me chama com a voz marciana e transparente das anêmonas, pensou Daqui a pouco pouso a**

> **esferográfica e o bloco na mesa-de-cabeceira, arrumo-me contra ti, apago a luz, o teu braço redondo aperta-me o pescoço e o pénis cresce apaixonadamente encostado ao isósceles do púbis como crescem as nuvens da manhã de Aveiro desdobrando as asas no basalto do céu...**[549]

O que parece haver aqui, segundo este trecho acima transcrito, é uma interseção entre o mundo criado, ficcional, em que vive a personagem, e o mundo do narrador-autor que se cria enquanto personagem. Este trecho permite-nos apostar na hipótese de o protagonista ser uma criação do autor-narrador que escreve uma história sobre si e que, portanto, se cria ao mesmo tempo em que conta a sua história. Essa interseção pode ser notada, inclusive, ao final da narrativa, na última página do livro. Há dados que nos permitem concluir pelo caráter fictício do suicídio, como uma criação literária, não há nada que nos dê garantias para a conclusão de que está havendo um relato realístico de um suicídio, uma vez que este é sempre construído imageticamente de modo simbólico. Até a arma que é usada nesta cena final é de papel, como se fosse retirada do final do livro que está sendo escrito ao final da narrativa: "o pai ajeitou o cabelo contra as têmporas e entregou-lhe a faca de papel, Vou-te ajudar a entender os pássaros, disse ele, vou te ajudar a compreendê-los"[550]. A imagem é muito próxima da que se tem dos pássaros quando o pai os examina; agora, no entanto, a própria personagem é um pássaro, que está prestes a se matar com a faca de papel.

Dessa forma, se não é possível apostarmos numa leitura exclusivamente pautada pelo paradigma realista, então não é possível também aceitarmos a possibilidade de se resumir o enredo de tal obra, uma vez que o enredo depende de um processo configurativo de leitura que tem como objetivo a construção de uma totalidade, de um começo, meio e fim. A narrativa de **Explicação aos pássaros** não se dobra a um resumo. Tal como se estivéssemos diante de um poema, não é possível criarmos um resumo muito claro dessa narrativa, a não ser que assumamos que este resumo seja já uma eleição declarada de uma leitura compromissada com certos paradigmas realistas. Essa característica da narrativa de se negar a ser resumida em termos episódicos tornar-se-á cada vez mais acentuada nos títulos posteriores de António Lobo Antunes.

---

[549] Ibid., p. 241. (negritos nossos)
[550] Ibid., p. 246.

Se considerarmos o suicídio um fato criado pelo próprio personagem autor, então poderíamos dizer que o próprio suicídio é falho, do mesmo modo como a vida da personagem é falha, como a sua escrita é falha, a sua narrativa é falha, o seu romance é falho. Tal como sugere a fala da personagem Carlos, marido da irmã do protagonista, que se configura como se fosse a voz de um apresentador de um número de circo, este número seria o próprio suicídio da personagem:

> - E por falar em suicídio, senhores e senhoras, e referindo-me especificamente ao número que o meu cunhado neste momento executa – (...)-, quanto ao acto de libertação ou loucura ou desespero ou simples patetice que esse sujeitinho gordo irá tentar dentro em breves instantes – (...) – a minha opinião estritamente pessoal, o meu palpite, a minha aposta, a minha convicção íntima, damas e cavalheiros –( )- , é a de que falhará sem honra nem glória, a sua proeza, ou, antes, o seu projecto de proeza, do mesmo modo que até agora tem, por assim dizer, falhado tudo na vida.[551]

Da mesma forma que a voz da personagem Carlos anuncia, tal como um apresentador de circo ou um coro de uma tragédia, o final do personagem protagonista, assim também o faz a própria figura do palhaço do circo que, em certos momentos, foi já aproximada da figura do próprio pai de Rui S. A cena final do suposto suicídio é apresentada do seguinte modo:

> - Senhoras e senhores, damas e cavalheiros, meninas e meninos, digníssimas autoridades presentes, selecto público – gritou o anão com torcidos trágicos na voz, à medida que os holofotes percorriam em todas as direcções a cúpula do circo (...) temos a honra de vos anunciar que o insigne Rui S. irá proceder, dentro de mui escassos momentos, à histórica consumação do seu arrojado número. Pela primeira vez em Portugal e graças aos nossos amáveis patrocinadores, um artista imola-se perante vosselências, em espetáculo rigorosamente não televisionado, no intuito de vos proporcionar alguns instantes de agradável passatempo, longe de preocupações, angústias e maçadas do quotidiano. [552]

Conforme deixam claros os trechos acima citados, a narrativa de **Explicação dos pássaros** confirma, pelo menos, dois caminhos para os quais apontaram, já como vimos, as três obras iniciais de António Lobo Antunes. O primeiro caminho que se confirma é o da dissolução da categoria do narrador enquanto voz onipotente e detentora da totalidade narrativa; o resultado dessa dissolução é, como vimos, a denúncia do ficcional, o apontar para a narrativa enquanto esta se constrói. O segundo caminho, decorrente do primeiro,

[551] Ibid., p. 236.
[552] Ibid., p. 243-244.

constitui-se no fato de a narrativa desviar-se cada vez mais do paradigma de verdade baseado na ilusão realista e apontar para o seu caráter simbólico ou alegórico. Contudo, vale destacar que esse caráter simbólico ou alegórico não aponta para uma determinação de sentido, mas, ao contrário, para uma abertura ou indeterminação.

Apesar de essa obra apontar para a confirmação destes dois caminhos já traçados anteriormente pelas obras de Lobo Antunes, um dado novo há que, de certo modo, contribui para a indeterminação acima assinalada; trata-se de haver uma maior encenação de vozes que se apresentam mais independentes tanto da voz do narrador em terceira pessoa quanto da voz da personagem protagonista. Há, por assim dizer, uma autonomização das várias vozes que compõem a narrativa e que contribuem para uma sua maior fragmentação e, por conseguinte, resulta no fato de que, diferentemente das anteriores, apesar de haver ainda a demarcação de um tempo diegético bem definido (indicado inclusive pela estrutura externa da obra), o tempo de quatro dias de um final de semana, esta obra rende-se menos ao episódico e, portanto, tende a ser difícil de se constituir enquanto objeto de uma sumarização.

O apagamento de uma voz narrativa dominante ou centralizadora, bem como a fragmentação da narrativa por meio da inserção de uma multiplicidade de vozes que vão se entrecruzando marcarão o desenrolar dos momentos posteriores da obra de António Lobo Antunes. Inclusive no que se refere a um alcance cênico da narrativa que passa a ser completada pela própria visão do leitor, que tem de compor o mosaico de vozes que se encenam na obra. Ao promover o apagamento do narrador, nesta obra, Lobo Antunes promove, em contrapartida, o seu caráter cênico. Diante disso, o conselho de Alzira Seixo de entender **Explicação dos pássaros** sob o viés da tragédia parece ganhar mais força, e é esse conselho que parece ter seguido Maria Paula Lago, ao ver nessa obra uma nova configuração da tragédia para o mundo contemporâneo.[553]

[553] Maria Paula Lago considera o seguinte: "Assinalar uma dimensão trágica na obra romanesca de Lobo Antunes parece óbvio ao ponto de dispensar qualquer demonstração, nomeadamente se se considerar o trágico na sua acepção de senso comum, a de uma história ou narrativa de desfecho ou sucessão de peripécias particularmente infaustas." (p. 253) "Em **Explicação dos pássaros**, a narrativa interior fragmenta-se sobretudo face a discursos sectoriais putativamente representativos do colectivo, os discursos de classe, para além da multplicidade de discursos e imagens outras. Consubstancia-se portanto nesta obra uma tragédia contemporânea, não apenas pela imolação mas também e sobretudo pela visão do sofrimento da personagem

Acreditamos que **Fado alexandrino**[554] parece significar um passo a frente em relação às obras anteriores no que se refere às variações nos modo de narrar, ao mesmo tempo em que também parece dar um passo atrás. O passo a frente que acreditamos que representa no quadro geral de obras de Lobo Antunes, em especial no que se refere ao aspecto aqui investigado que é o do foco narrativo, é o fato de desenvolver uma característica para a qual já apontavam as obras anteriores, mas que não havia sido resolvida: trata-se da construção da narrativa a partir de várias vozes e de várias perspectivas. Apesar de nos quatro títulos anteriores haver já a inserção de uma multiplicidade de vozes que recortam a narrativa, tais vozes, contudo, sempre aparecem perspectivadas pela ótica de um narrador, seja em primeira ou em terceira pessoa. Nas obras anteriores, apesar de o narrador apresentar-se muitas vezes de modo fragmentário, ainda luta contra o seu desaparecimento, ou melhor, é sempre apresentado de modo problemático, chegando essa problematização ao seu grau mais elevado em **Explicação dos Pássaros**. Nesta quarta obra, como vimos, a narrativa já se mostra composta por vozes outras que não a de um narrador onipotente ou onipresente, seja em primeira ou terceira pessoa, há narrativas assumidas por outras vozes. Contudo, estas não se mostram independentes da voz da qual emana a narrativa de onde se origina.

Em **Fado alexandrino**, a questão da multiplicidade da narrativa parece extrapolar a figura de um narrador, o estatuto de uma voz narrativa que, mesmo não tendo a capacidade de ser organizadora e totalizante, ainda guarda certo poder em relação às outras vozes.

Rui. (...) A estruturação trágica passa em **Explicação dos pássaros** por uma recusa de legitimação de qualquer dos discursos, por uma impossibilidade de síntese ou compromisso, cabendo no entanto à personagem a narração, com conotações negativas de um e outro e de si próprio. Só assim se pode intuir a tragédia de um homem que, tendo recusado um discurso primário que nunca chegou a autorar, não consegue a autoria num discurso que se lhe pretende alternativo. A questão é fundamentalmente histórica, a da falência de discursos exteriores que sustentam e estruturam um discurso próprio, a tragédia de Rui é universal apesar da sua vinculação temporal,(...) (p. 255-256). O romance de Lobo Antunes institui-se assim, pelo menos e mais notoriamente a partir de **Explicação dos pássaros**, como uma formulação trágica do quotidiano que expõe a complexidade trágica do real, assumindo-a como intrinsecamente humana; terapia narrativa, sem dúvida, iluminando o âmago das pequenas e grandes tragédias pessoais, purgando amargamente o Eu de um leitor que reconhece nos traços e entrelaçamentos das personagens as suas próprias questões, nos traços e entrelaçamentos dos coros as suas próprias pressões." (p. 256). LAGO, Maria Paula. Explicação dos pássaros e Que farei quando tudo arde?: Modernidade e evolução da tragédia em Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice. et. all. Op. cit.. pp.253-258.

[554] ANTUNES, António Lobo. **Fado alexandrino.** Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987. (10ª. Edição).

Nesta quinta obra, não há uma hierarquização de vozes, não há mais esse narrador à qual as demais vozes devem ser remetidas, há, sim, uma narrativa plurivocal.[555]

O passo atrás, contudo, diz respeito ao fato de tais vozes dependerem muito ainda de um certo artifício narrativo que foi utilizado já em **Os cus de Judas**, que diz respeito à estratégia da indicação de uma interlocução que é marcada sempre por um vocativo. As várias vozes narrativas impõem-se como vozes de personagens que participam de uma conversa e que se dirigem sempre a uma mesma personagem que os ouve passivamente, sem responder ou dar continuidade ao diálogo. Por esta estratégia, criam-se, então, vários monólogos, sejam estes entendidos como pronunciados ou como interiores. Qual o significado dessa estratégia narrativa retomada em **Fado alexandrino**? Uma primeira hipótese seria a de que a narrativa de Lobo Antunes, nesta obra, ainda não se vê liberta da exigência de uma justificativa realista para a construção de sua *diegese*, da qual dependeriam todas as vozes narrativas, dentro da qual todas deveriam estar inscritas. O que resulta, muitas vezes, dessa subordinação das vozes narrativas a essa estratégia é o efeito artificioso dos discursos das personagens; que se mostram descabidos e despropositados da situação de interlocução que serve como dispositivo propulsor das várias narrativas que se vão entrecruzando e que vão permitindo ao leitor uma compreensão mais global das histórias que compõem, como um mosaico de vozes, o texto de **Fado alexandrino**.

Tal como observamos anteriormente, a partir de **Explicação dos pássaros** principalmente, as obras de Lobo Antunes passam a oferecer maior resistência a serem sumarizadas episodicamente, e a grande razão disso é o fato de não poderem ser recuperadas em sua totalidade por uma certa linearidade, como ainda era possível, em certo sentido, no que se refere às três primeiras. No caso de Lobo Antunes, a sumarização revela sempre a tomada de posição necessária ao estabelecimento da perspectiva a partir de onde se pretende olhar a obra. Uma das estratégias que servem ao resumo é a de tentarmos reconstituir, pelos vários indícios que se encontram dados nas falas das personagens, um tempo da *diegese* narrativa.

---

[555] Uma análise mais pormenorizada da relação entre a construção das personagens e da narrativa plurivocal em Fado Alexandrino é feita por António Panciarelli, cuja referência é a seguinte: PANCIARELLI, António. **A Ordem Natural do Fado: discurso e personagem em Fado Alexandrino**. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006. (Mestrado).

Nesse sentido, o sumário da obra tende a assumir uma postura realista diante da narrativa, como se o resumo tivesse a obrigação de responder à seguinte pergunta: em meio a tantas digressões e monólogos interiores, o que de fato aconteceu? Se tivermos como objetivo a resposta a esta questão, então poderemos, por meio de um resumo, propor a recuperação de uma certa linearidade de narrativa de eventos. No caso de **Fado alexandrino**, poderíamos dizer, tal como o faz Maria Alzira Seixo[556], que o tempo da *diegese* corresponde ao de uma noite. Este tempo, contudo, seria dividido por três espaços: o de um restaurante, num primeiro momento; o de uma boate, num segundo; e o da casa de uma das personagens num terceiro momento. O principal acontecimento, que compreenderia a maior parte da *diegese*, seria a conversa que ocorre entre as personagens nestes três espaços ao longo dessa noite. O conteúdo da narrativa seria advindo das várias outras narrativas que emanariam das vozes e perspectivas destas personagens. Tais personagens são apresentadas como ex-combatentes que compunham o mesmo batalhão e que serviram na guerra colonial em Moçambique. Participam dessa conversa o soldado de nome Abílio, o alferes Jorge, o tenente- coronel Artur Esteves, o oficial das transmissões, um comandante e um capitão. As falas destas personagens, em geral, são dirigidas ao capitão que está presente, mas que não intervém na conversa. Tal como já salientamos, as narrativas das várias personagens são sempre demarcadas, introduzidas ou interrompidas pelo vocativo "meu capitão", que faz com que percebamos que se trata de uma conversa e que as narrativas de cada personagem encontram-se circunscritas ao plano temporal da *diegese* narrativa, que seria o da noite do encontro entre os ex-combatentes. O livro é dividido em três partes, intituladas "Antes da Revolução", "Revolução" e "Depois da Revolução". Cada uma das três partes corresponderia aos três diferentes momentos do encontro entre os militares acima referidos, em cada parte encena-se a conversa destas personagens que ocorre, respectivamente, em cada um dos três lugares acima referidos. Cada uma das partes é dividia por doze capítulos e cada capítulo apresenta a voz de uma das personagens acima referidas assumindo o primeiro plano da narrativa. Esta composição das três partes por doze capítulos com a mesma extensão parece refletir o próprio título da obra: **Fado alexandrino**. Trata-se de um tipo de fado que é composto por versos de doze

[556]SEIXO, Maria Alzira. op. cit. p. 561.

sílabas. E como todo fado, este fado alexandrino canta um destino trágico. A idéia de "fado" parece constituir-se como uma chave obrigatória de entrada interpretativa para a obra.

Fado alexandrino pode ser lido como um "fado" sobre a história de Portugal, do destino de Portugal que é narrado por meio do destino das personagens. É uma crítica irônica à história recente de Portugal, pois nenhum período é visto de maneira positiva, seja ele anterior ou posterior à revolução de 25 de Abril de 1974. As personagens são compostas a partir de uma visão crítica da moral burguesa: os militares contam as suas histórias de contradição e de incoerências. Ao mesmo tempo em que se mostram lutando pela permanência dos valores burgueses, como o valor da propriedade, do casamento, são também mostrados como estupradores de crianças, como gigolôs, corruptos, infiéis, assassinos frios. Por meio das narrativas supostamente despretensiosas das personagens somos levados a perceber a construção de uma visão irônica de Portugal, muitas vezes sendo este retratado como bárbaro em relação à África. Há uma relativização de tudo. Os valores burgueses são todos eles solapados, ironicamente, por personagens que, a rigor, deveriam ser representantes do que há de mais conservador em termos de comportamento. O soldado Abílio, que é casado, sustenta a esposa com as pagas que recebe pelo caso que mantém com um pintor homossexual; participa, inclusive, das relações do pintor com o seu amante negro africano. O alferes Jorge é traído pela esposa Inês, que mantém um caso com Ilka, uma menina burguesa. O oficial das transmissões tem um caso com a esposa do general, e por isso será julgado e assassinado friamente pelo soldado, na casa do alferes, em presença de todos os amigos que participam da noitada e das cinco prostitutas que os acompanharam do "Bar Boite Madrid" até a casa do alferes. O término da narrativa não oferece um fim trágico apenas ao oficial das transmissões, mas as demais personagens também são apresentadas aos seus fados, o soldado morre vítima de um acidente de carro, o alferes é acometido por um ataque e morre ao sair do trabalho e o tenente-coronel acaba sendo vítima de uma emboscada armada pelo capitão Mendes. Nenhuma personagem desta narrativa acaba tendo algum fim redentor ou esperançoso, todos acabam vítimas de suas próprias fraquezas; parecem, em certo sentido, configurarem-se já como os verdadeiros "danados" da obra posterior de Lobo Antunes, o **Auto dos danados**.

Muitas e ricas são as possibilidades de geração de sentidos desta quinta obra de António Lobo Antunes, várias são as interpretações capazes de realçar o alcance crítico sócio-cultural e histórico desta obra; contudo, buscaremos nos ater, a seguir, aos aspectos relativos às estratégias de construção narrativa de **Fado alexandrino**, isto no sentido de melhor entendermos o lugar de passagem que acreditamos ocupar esta obra no conjunto da produção do autor.

Apesar de não haver a figura forte de um narrador, tal como há nas obras anteriores de António Lobo Antunes, o curioso, contudo, é que apesar desta obra ser composta, digamos, pelos vários testemunhos das personagens, ela não abandona totalmente o recurso da narrativa em terceira pessoa. Em vários capítulos há uma voz em terceira pessoa que introduz a narrativa situando a voz da personagem que figurará em primeiro plano no capítulo e que assumirá a maior parte de sua narrativa. A principal diferença, contudo, é que essa voz narrativa em terceira pessoa não chega a dividir espaço com as demais, confunde-se menos com elas e parece servir mesmo apenas com estratégia de início de narrativa. Apesar de não haver, então, um desaparecimento completo da voz do narrador, há, com certeza, um esmaecimento de sua força, a ponto de sua voz ser apagada pelas vozes das próprias personagens.

Já no início de **Fado alexandrino** é possível percebemos a voz que se coloca em terceira pessoa sendo conduzida pela perspectiva da personagem à qual se associa desde a segunda linha do *incipt*. Tal como nas obras anteriores, o recurso é o da metaforização do discurso narrativo, o que se narra é a visão da personagem. Logo a narrativa em terceira se transforma numa narrativa de pensamento. A realidade não é apresentada de modo independente à mente da personagem, mas como uma criação desta, como resultado da percepção que esta tem da realidade que a cerca. No caso do início da narrativa, a multidão que aguarda o soldado é apresentada como se fosse um polvo prestes a abraçá-lo e a engoli-lo:

> Saiu a arrastar a mala, misturado com os colegas, do edifício desbotado do quartel, e distinguiu logo, do outro lado das grades, no passeio, uma espécie de monstro marinho de caras, de corpos e de mãos, que se agitava, aguardando-os, no meio-dia cinzento da Encarnação, em que os semáforos boiavam ao acaso, suspensos da neblina como frutos de luz. [557]

[557] ANTUNES, António Lobo. op. cit. p. 13

Neste caso, a percepção da personagem, que é introduzida pelo verbo "distinguiu", situa a narrativa entre uma suposta objetividade que seria garantida pela voz narrativa em terceira pessoa e uma subjetividade garantida pela perspectivação da narrativa pela visão da personagem. O verbo distinguir não salienta a idéia de que o que está sendo narrado seria fruto da imaginação da personagem, mas parece realçar a objetividade do olhar da personagem. Por outro lado, o narrador também não assume a metáfora, tal como seria se dissesse algo como "distinguiu logo, do outro lado das grades, no passeio, a multidão que formava, em seu conjunto, algo como se fosse um monstro marinho". Ao contrário, a voz narrativa assume como objetivo algo que é fruto da subjetividade da personagem. O narrador em terceira pessoa parece ser novamente cooptado pela mente da personagem, contudo, quando narra os fatos, parece apresentá-los a partir de fora da mente da personagem, como se ele fosse o responsável pela imagem sugerida, pela metáfora construída. Entremeada a várias rememorações, dá-se a continuação da cena inicial da narrativa:

> e reparou que o polvo de pessoas que os esperava numa angústia feliz se torcia e estirava de cólicas junto à porta de armas, engolindo os tropas um a um num alarido carnívoro de beijos: Vão comer-me também, temeu apavorado, vão devorar-me com os seus tentáculos de mangas, de camisas, de gravatas, de gabardinas, de calças, de gastos vestidos tristes de viúva, vão triturar-me as articulações com o seu afecto veemente e impositivo. O tenente do Serviço Geral pegava ao colo uma criança que berrava, um graduado desaparecia por seu turno num torvelinho de puxões e de palmadas, e o soldado lembrou-se dele na mata, de morteiro às costas, caminhando, oblíquo, pelos arbustos, na quietude da manhã, na direcção da sanzala abandonada onde umas brasas mornas, sem brilho, agonizavam.[558]

Neste trecho, vemos a passagem da narrativa em terceira pessoa que introduz o pensamento da personagem que aparece depois dos dois pontos e em seguida volta-se à narrativa da cena que este está vendo. Logo depois, retoma-se a narrativa de pensamentos por meio da introdução do verbo "lembrou". Apesar de haver uma voz em terceira pessoa, esta não constitui um ponto de vista; parece ser mesmo apenas uma estratégia narrativa: uma voz que é convocada para apresentar as falas e acontecimentos que são evocados pelo pensamento da personagem. Só depois de um certo adiantado é que percebemos a estrutura

[558] Ibid., p. 15.

dialógica em que se inserem as falas e pensamentos dessa personagem que abre a narrativa de **Fado alexandrino**, o soldado. Depois já de apresentada a rememoração do soldado quando volta da guerra a Lisboa, quando vai até a casa que era de seu pai e na qual, agora, encontra a irmã morando com o namorado, são inseridas falas que nos dão pistas de que aquele testemunho do soldado se faz num bar, enquanto bebe cerveja. Vemos, também, que há uma voz em terceira pessoa que responde às falas do soldado, como se dialogasse com este.

> Instala-se a medo na borda do sofá (Foi aqui que o meu pai morreu), dá com o retrato do velhote numa prateleira, a fotografia antiga de um homem de bigodes e corrente de relógio, imponente como um papa no seu trono de feira, levanta-se de um pulo, da cozinha chegam ruídos de tampas que se chocam, estalos de gavetas, um banco que cai, aproxima-se da janela e eis os prédios escavados do bairro, o terreiro tinhoso onde se jogava futebol, de balizas marcadas por pedras ou boinas ou cacos de garrafa, cones de entulho, homens que remexem desperdícios com um pau, e mais para cima os verdes desbotados de Monsanto no meio-dia desalentado de março.
> - Perguntou-me se eu tencionava ficar lá em casa, **disse-me** o soldado. Eu ainda tonto da mona como se acabasse de acordar e ela só a perguntar-me se eu tencionava ficar lá em casa como se mais nada no mundo, **percebe o meu capitão**, lhe interessasse de facto, ficas cá, não ficas cá, talvez se arranje lugar na sala por uns dias.
> As cortinas de plástico eram as mesmas, o mesmo prato de louça do Algarve no aparador, o mesmo cheiro de retrete entupida e abandono por toda a parte, os jornais de reformado do pai empilhados num canto, de ângulos amarelos retorcidos como patas de peru, e a surpresa de um casaco berrante de homem num cabide, suspenso da corda que atravessava a sala de lado a lado e a que as molas se agarravam como pardais de plástico segurando no bico peúgas, cuecas de botão, uma insólita camisa estampada de bailarinas havaianas, a erguerem os pulsos a um céu de palmeiras A irmã voltou da cozinha a enxugar as unhas roídas à saia:
> - Um mês depois do nosso pai falecer juntou-se com o primo da porteira, **disse o soldado**, um mulato que trabalhava no restaurante do aeroporto, sempre de óculos escuros mesmo à noite, cheio de anéis, que a derreou de filhos e porrada. Resultado, tive de alugar quarto noutro sítio
> - Estás verde, informou a irmã, pensativa. Em Moçambique não te alimentavas bem?
> Que distância agora nos separa, **refletiu ele**: conversas comigo como se eu fosse um estranho, sem um beijo, sem uma festa, sem uma sombra de ternura: fechou os olhos e o polvo de caras, de gestos, de exclamações, de risos ansiosos, **agitou-se de novo, na sua cabeça**, junto à porta de armas do quartel, na manhã nevoenta da Encarnação.
> - Óculos escuros mesmo de noite, daqueles de aros doirados, completamente opacos, **meu capitão**, repetiu devagarinho o soldado a contemplar o círculo de espuma de cerveja do copo. Não conseguia perceber raspas para onde o gajo olhava.[559]

[559] Ibid., pp. 21-23.

No primeiro parágrafo desse trecho citado, temos a narração, em terceira pessoa, do momento em que o soldado volta à casa que era do pai e encontra-se com a irmã. Em seguida a esse parágrafo, há a introdução de uma fala, que não está no mesmo tempo da narrativa do parágrafo anterior, mas sim se situa no momento do discurso da personagem, e esta fala é apresentada como se fosse testemunhada por uma terceira voz, que é marcada pelo pronome em primeira – "disse-me o soldado" -, que ficamos sabendo em seguida tratar-se da voz do capitão, que ouve a história, isso é o que podemos concluir pelo que foi demarcado: "percebe o meu capitão". Nesse momento, então, somos levados a nos questionar se aquela voz narrativa do início, em terceira pessoa, não pode se constituir como a voz do capitão, que testemunha a história do soldado. Não estamos, portanto, diante de um narrador-testemunha?

Poderia ser um narrador-testemunha, não fosse o fato desse narrador em terceira pessoa também ter a capacidade de vislumbrar os pensamentos da personagem no mesmo momento em que este profere os seus discursos em forma de testemunho ao capitão. Se o capitão fosse um narrador testemunha típico, o parágrafo que se segue à fala da irmã não poderia existir, pois nele são expostos os movimentos de pensamentos do soldado, os quais são introduzidos, primeiramente, por "refletiu ele" e "agitou-se de novo, na sua cabeça". Depois desses pensamentos narrados, há a continuação da fala do soldado sobre o mulato que passara a viver com a irmã e, novamente, há uma indicação de que há uma interlocução do soldado com a personagem que o ouve: "meu capitão". Na seqüência, há outra transposição de fala do soldado que parece ser indicada pela voz desse "capitão", como se testemunhasse a mesma cena que é apresentada ao final da citação anterior por uma voz em terceira pessoa: "- Nem nessa noite dormi lá, explicou-me o soldado, com um grosso beiço de líqüido branco por cima da boca e os ombros curvados sobre a mesa como se fosse correr."[560]

A seguir, o soldado continua a narrativa em primeira pessoa, que é arrematada novamente pela interlocução estabelecida com o capitão:

> Fiquei no segundo andar de uma pensão do Calhariz, com os comboios a entrarem-me a noite inteira nos ouvidos e a luz das carruagens a deslizar no tecto aquela sucessão branca de quadrinhos tremidos, como no fim dos filmes de

[560] Ibid., pp. 21-23.

> refeitório do quartel. A cama pulou durante horas e vinha-me à idéia que tinha rodas debaixo do colchão e galopava por um funil de casas, Buraca fora, a caminho de Monsanto, da mata das flechas da igreja, dos bairros horríveis da Amadora, dos canteiros do parque: de forma que acordei com uma dor do catano nos rins e um apito de locomotiva nas orelhas que o meu capitão nem calcula.[561]

Logo depois desse testemunho em primeira pessoa do soldado, há a introdução da voz de outra personagem, a do alferes. A estratégia narrativa continua a mesma. As memórias do alferes vêm à tona em primeira pessoa e são arrematadas sempre com uma referência ao "meu capitão". Vejamos a narrativa de quando o alferes retoma a rotina de seu trabalho no banco, depois de voltar da guerra:

> Apresentei-me no banco uns dias depois, disse o alferes. Sentei-me no gabinete, fechei a porta e pensei Não houve guerra nenhuma, não andei vinte e tal meses em Moçambique de espingarda às costas, inventei coisas parvas esta noite: a disenteria, a água choca, os mortos, os feridos, o oficial de sapadores que ficou sem o braço ao desarmar uma mina. Pensei Não houve guerra não houve guerra não houve guerra não houve guerra, e comecei devagarinho a esquecer-me. Quando me trouxeram o café, às onze da manhã, nunca saíra de Lisboa e África era os nomes dos rios que se decoravam na escola e a gente esquecia logo a seguir, para os substituir por serras, gramática e o ramal da Beira Baixa. Olhava as pessoas, meu capitão, as secretárias, os colegas, os empregados, os contínuos, despachava requerimentos, folheava propostas, assinava relatórios, e pensava É claro que ontem estive cá, que merda bebi eu para ter chupado tantos sonhos esta noite?[562]

O modo de composição da narrativa não se distingue em relação às várias vozes que se vão apresentando; apesar de as vozes serem diferenciadas, a estratégia de composição é a mesma para todas e, além disso, as vozes são construídas de modo muito parecido, de maneira que, por vezes, fica difícil, num primeiro momento, sabermos qual é a personagem dona da voz que narra a sua história, o estilo do texto pouco muda quando se passa de uma voz a outra, poucas são as marcas textuais que possam demarcar uma pessoalidade discursiva. Com raríssimas exceções, como é o caso do penúltimo capítulo do livro, em que a voz narrativa é a da personagem Esmeralda, tia do oficial de transmissões que é assassinado; no restante do livro, poucas são as marcas textuais capazes de indicarem a voz textual sem que seja necessária a referência ao nome da personagem feita pela voz narrativa.

[561] Ibid., p. 23.
[562] Ibid., p. 25.

Em certos momentos da leitura, parecem soar num mesmo tom, dando a impressão de pertencerem à mesma personagem. O que prevalece, na organização das várias vozes, é a interseção de tempos e a oscilação entre a primeira e a terceira pessoa; tanto a interseção quanto a oscilação permitem uma narrativa que progride ao sabor das associações rememorativas das personagens, apesar de não deixar de haver uma voz narrativa em terceira pessoa. Vejamos, por exemplo, o trecho abaixo, em que a voz do tenente-coronel figura em primeiro plano; trata-se do momento em que esta personagem culpa-se, em monólogo interior, pela morte da mulher, ao mesmo tempo em que se lembra de um episódio de guerra em que ordenara a morte de um africano:

> ... **Matei-o**, Matei-a, **o odor da pólvora picava-lhe o nariz**, Matei-a com a minha quase ausência de notícias, o meu desinteresse, a minha frieza, ninguém o esperava no vestíbulo e a excessiva ordem dos objectos alarmou-o, puxou a fita da persiana da sala e deu com o próprio retrato, fardado, numa mesinha baixa, cinzeiros sem beatas, a televisão, livros, Quem andou por aqui a limpar tudo? , foi até ao quarto onde a cama, coberta de uma colcha de crochet, ocupava quase por completo a alcatifa, acendeu o candeeiro da mesa de cabeceira do seu lado e as paredes reverberaram de círculos concêntricos de luz, Tenho medo de rodar o fecho do armário e encontrar a tua roupa, os teus sapatos, os cintos dependurados de uma faixa de pano, despiu-se devagar deixando cair o blusão, as calças, a camisa, no soalho à sua volta, **Enterrem-no fora do arame, ordenou ao primeiro sargento que acorreu**, e à medida que se desembaraçava das meias **o negro recomeçava a tombar diante dele numa lentidão sem fim, enrolado sobre si mesmo como uma serpentina de alambique, o estrondo do disparo ecoava-lhe a cada instante nos ouvidos**, accionou a alavanca do chuveiro e o jorro de vidro da água deformava a imagem da **maca que se afastava, rápida, na direcção das trincheiras, precedida pelo pequenino vulto obsequioso do sargento, Cavem o buraco depressa, enfiem-no lá dentro, acabem com isto por amor de Deus**, saiu do banho a pingar à procura, às cegas, da toalha, ... [563]

O trecho acima citado constitui-se como a narrativa do momento em que o tenente-coronel chega à sua casa e sente a ausência da esposa, recentemente morta. Esta narrativa constitui-se como um passado em relação ao momento em que ela vem à tona, que é o momento da conversa que ocorre no bar, entre os ex-combatentes da guerra colonial. Entremeada a essa narrativa, vemos a que se constitui na lembrança do tenente coronel do negro que mandara matar durante a guerra. Os trechos que constituem essa narrativa são os que aparecem sublinhados. Essa interseção de narrativas que promove um entrecruzar de tempos parece acentuar o grau de sofrimento por que passam as personagens na medida em que a voz narrativa em terceira pessoa mostra-se subserviente às associações mnemônicas

[563] Ibid., p. 40.

da personagem. O fato de a narrativa servir a uma ordem que é a da própria memória da personagem, das associações, faz com que o leitor seja introduzido ao mesmo processo de rememoração que atormenta a personagem e da qual esta não pode escapar. Não há uma voz narrativa mais poderosa que seja capaz de organizar a narrativa e de mostrá-la de um modo distanciado. Do mesmo modo que a personagem é vítima de sua memória, assim também o é o narrador que narra em terceira pessoa e assim também o é o leitor.

Vejamos um outro exemplo desse processo de entrecruzamento narrativo de tempos da memória que faz acentuar não apenas o sofrimento da personagem que figura em primeiro plano, no caso o alferes, mas trabalha metonimicamente a relação entre Portugal e África, principalmente a relativização da relação entre civilização e barbárie. No trecho que transcrevemos a seguir, vemos a sobreposição de dois momentos temporais da vida do alferes, o momento da primeira relação amorosa dele com a então futura esposa Inês, da qual resultará a sua filha Mariana, e o momento em que paga dois contos para ter relações sexuais com uma menina de sete anos na época em que estava na guerra em África. De um modo entrecruzado, vamos conhecendo a história do alferes pequeno-burguês que pede a mão de sua esposa em casamento ao mesmo tempo em que vamos conhecendo a sua história de estuprador de crianças africanas. Vejamos o trecho desde o momento em que o alferes começa a negociar a menina com o catequista que, supostamente, deveria tomar conta da criança africana, que era sua sobrinha:

1 Viu a sogra a tricotar num sofá de veludo, ao lado de uma criatura de cabelos roxos com um colar de bolas amarelas dependurado, como de um grampo, do pescoço magríssimo, e principiou a remar para o Adamastor através de um canavial de leques, de jarrões, de contadores, de bustos do avô, de bandejas de aperitivos, de exclamações, de glu-glus, de brinquedos de criança, de gargalhadas, de conversas.
2 - Um conto? O catequista estalou a mão no peito, ofendidíssimo. Um conto? Um conto, nosso alferes? O branco já reparaste na menina?
3 Fê-la girar no chão de terra e de ervas pisadas, com tanta violência que os membros estreitos da garota se embrulharam uns nos outros com fios de esparguete, abriu-lhe a boca para mostrar os incisivos curtos, rombos, infantis, correu-lhe proprietariamente a palma pelas nádegas inexistentes, e fitou o oficial num soslaio magoado:
4 - Um conto pela minha sobrinha virgem, nosso alferes?
5 - Queria pedir a Inês em casamento, explicou engasgadíssimo para o casal que o escutava num silêncio hostil, impenetrável.
6 A sogra ofereceu-lhe a bochecha distraída, o esqueleto de cabelo roxo estendeu-lhe a beijar o exagero dos anéis, cujas pedras reflectiam intensamente a luz como os casacos de lantejoulas dos palhaços ricos. Bassets introduziam-se a galope

debaixo das poltronas, um rapazinho sardento, espapaçado no tapete ao lado de uma mancha de chichi, escavacava à martelada um automóvel de lata.

7 - Um conto e quinhentos e um garrafão de álcool, ofereceu o alferes sentindo o pénis inchar-se-lhe, incómodo, nas calças: Há quantos séculos ao certo sem ver o padeiro, tentou calcular mentalmente: Sete, oito, nove?

8 - Precisava de ver pessoas, de respirar, esclareceu o tenente-coronel corrigindo com o mínimo a posição de um dos pauzinhos. Nunca fui homem de papéis: enjaulem-me oito horas por dia num gabinete e endoideço.

9 O sogro pousou a revista numa mêsa de duplo tampo de vidro, repleto de cochas, de corais, de búzios, de preciosidades da vazante. A baleia suspendeu o tricot, estarrecida, e levantou para eles a boca que se arredondava de surpresa:

10 - Tínhamos pensado em março, se a mãe estiver de acordo, disse a Inês. O Jorge vai em abril para a tropa.

11 O catequista acendeu o cigarro que o alferes lhe estendia, e ponderou a oferta. Usava sempre gravata, um trapo sebento torcido sobre a camisa em pedaços, e aos domingos, num ímpeto de luxo, munia-se de espectaculares óculos de lentes rachadas e hastes remendadas com adesivo cor-de-rosa, e um fantástico cinto de plástico com os números 007 na fivela imensa. O dedo do pé sobrava de um buraco dos sapatos de tênis milenários:

12 - Dois contos, rematou ele como quem finda honrosamente um tratado de paz. Dois contos e o garrafão de álcool para beber à sua saúde, nosso alferes. A gente toma conta da menina, não se deita com soldado, não apanha doença.

13 - Vá à sala de jantar, ordenou a sogra a contar as malhas, e peça à Hilária que o sirva: deve ter sobrado um pirex de bacalhau.

14 O cabelo roxo compôs as melenas numa coqueteria fantasmagórica, estremecendo as asas traçadas das pestanas:

15 - Que é feito da Inês que não lhe pus a vista em cima?

16 - Dois contos, tornou o catequista, e uma cubata da família só para ela e o nosso alferes falarem. Mãe gosta, pai gosta, irmãos gostam, eu gosto, damos uma cabra de dote se emprenhar.

17 - Porquê tanta pressa em se casarem? , perguntou a sogra, admirada, no meio dos seus severos, incontáveis bustos de mármore. Na volta da tropa há tempo, não?

18 - O marido agitou-se na cadeira como se aparafusasse as nádegas ao assento de palhinha:

19 - Cale-se Jaime, cortou ela num ganido azedo.

20 O alferes tropeçou num dos bassets que se refugiou, espavorido, atrás de um reposteiro, cruzou-se com o sogro para quem ninguém olhava, a girar como um estranho na vizinhança do transatlântico encalhado do piano, palpando as algibeiras em busca do isqueiro do cachimbo, beijou mais anéis sumptuosos que cheiravam a verniz de unhas e a bacalhau no forno, contou dois contos e entregou-os ao catequista que os sumiu de imediato nos farrapos das calças. A miúda, desinteressada, mirava o aquartelamento deserto e o canhão sem recuo apontado à mata, coberto de uma manta de oleado.

21 - Dou-te amanhã o garrafão de álcool, decidiu o alferes, depois de me inteirar da remessa. De qualquer maneira mentes como um cão, preto de merda: uma garota deste tamanho não tem mais de sete anos.

22 O catequista, sem se zangar, franziu-se num sorriso sábio: Como os contrabandistas de Lisboa, pensou ele, os gajos que impigem rádios, canetas, relógios, toalhas, gravadores, tudo vistoso e péssimo, nos patamares das casas:

23 - Saiu de raça pequena, nosso alferes, mas fez dez, garantiu ele. Veio-lhe o primeiro sangue o mês passado.

24 Um ou dois primos da Inês roçaram-no sem o verem, vogando na alcatifa enfunados pelo sopro de caravela da heroína. Sujeitos demasiado bem vestidos discutiam empréstimos, dívidas, manobras da bolsa, operações bancárias.

Apercebeu-se vagamente, na sala vizinha, de criaturas debruçadas para nados de jogo, escutou em qualquer parte o trabalho nauseabundo do ânus artificial do teu tio, do meu patrão: Justamente, meu caro amigo, por vir para as empresas da família lhe exijo muito mais do que aos outros, nem sonhe que lhe facilito a tarefa um bocadinho: e os cagalhões a pularem em tumulto para o saco de borracha suspenso do umbigo. A sala de jantar ocupada por uma enorme mesa devastada (Que praga de gafanhotos circulou por aqui?), um velho a dormitar a um canto, de rissol na mão. Enquanto se servia de tinto ouviu a Inês chamar uma das irmãs no corredor (Aposto que se entupiram de erva na retrete, pensou o alferes, a chupeta colectiva de uma beata a girar de boca em boca), sapatos de salto alto trotaram-lhe nas costas, um bebé urrava, e inundou o prato de bacalhau observando a garota negra (Quantos milénios sem uma foda valente?) que mal lhe chegava à cintura, e cuja submissa impenetrabilidade o intrigava.

25 - Mando limpar hoje a cubata para o nosso alferes, prometeu o catequista numa exaltação de baile de gala: grandes nuvens de chuva cor de tabaco acumulavam-se a leste, um vento súbito ciciava ao rés da terra, dentro de momentos principiaria a trovejar: o fecho éclair dos relâmpagos rebolava ao acaso furando o ventre da mata. Tossiu, aguardou um bocadinho, tossiu de novo, os senhores esperavam, impacientes, a sobra espetou as agulhas no novelo, o sogro amassava o cachimbo com os dedos, o alferes envolveu-os a ambos no mesmo desajeitado olhar em pânico (Meti-me num bonito serviço, não há dúvida) e adiantou em voz moribunda, que desmaiava a cada sílaba, envergonhada e exausta:

26 - A Inês está grávida.

27 - A Mariana nasceu sete meses depois, meu capitão, pouco antes de embarcarmos para a guerra, contou ele a repetir o leite-creme. A mim parecia-me um macaquinho engelhado aos latidos no berço, os meus pais juravam que era linda. Agora é uma mulher, cresce-lhe o peito, quer ver a fotografia dela?

28 O catequista cumprimentou-o em vênias sucessivas à entrada da palhota, escoltado por um rapaz de muletas que uma doença da espinha deformara:

29 - O irmão da sua noiva, nosso alferes, apresentou o religioso, educadíssimo.

30 Cessara de chover e a erva luzia, as árvores luziam, a tarde luzia, as galinhas minúsculas, catando a terra com ar preocupado de gerentes, luziam, a clara paz que antecede as noites de África, ampla e limpa como um pulmão lavado, luzia, idêntica a uma renda côncava sem fim. O da muleta saltitava, inquieto, à minha volta:

31 - Trouxeste o garrafão de álcool, nosso alferes?

32 - A Inês grávida?, inquiriu o sogro, gelado.

33 - Cale-se Jaime, comandou a mulher afastando os bassets com os saltos. Ó menino, quando é que disse que ia para a tropa?

34 O velho que dormitava no seu canto deu uma dentada distraída no rissol, e recaiu num coma digno de executivo, babando migalhas no colete. O alferes empurrou a porta da cubata (cheirava a mandioca seca, ao odor pobre, incómodo, enjoativo, da mandioca seca nas esteiras, aroma de cadáver das raízes de giz, semelhantes a fêmures torcidos, nos telhados) e encontrou a miúda numa imensa e decrépita cama de casal, de pernas substituídas por cunhas e pedaços de tijolos, com uma boneca de pau ao colo, fitando-o com os eternos olhos enigmáticos, estranhamente adultos, enquanto por trás da Inês a rama dos pinheiros balouçava, e na escama horizontal do mar tremiam frisos brancos de espuma:

35 - Quietinho, pára com isso, não quero, pedia ela de olhos fechados, afastando-lhe os braços com os pulsos estendidos de cega. Arranco-te as cuecas, pensou o alferes a quem a própria erecção dificultava os movimentos, arranco-te as cuecas e consigo. Olhou a Inês ansiando, perdido, por um auxílio que não vinha, assoou-se, voltou a tossir, e dissolveu-se na contemplação aflita dos sapatos:

36 - Como é que você disse que se chamava?, perguntou desdenhosamente a sogra.

37 Além da cama havia uma ou duas cadeiras desmanteladas, uma bacia com água, um pedaço de sabão embrulhado numa página de jornal. A garota despiu-se numa pressa infantil, sem largar a boneca, e estendeu-se no colchão repleto de bossas e de covas, estudando o tecto de palha com os berlindes transparentes das pupilas. (Alguns relâmpagos estrondeavam ainda, dispersos, para o lado do rio.) Seis ou sete anos, pensou o alferes a desabotoar a camisa e as calças, a deslaçar as enormes botas fedorentas enquanto o desejo (Há quantos séculos, porra?) lhe trepava as coxas, devagar, como a coluna de mercúrio da febre. Deitou-se, completamente nu, junto do frágil perfil de salamandra da miúda, e principiou a vasculhar-lhe, como um bolso, o esquelético perfil inerte das pernas. O sogro acendia o cachimbo, incomodado, chupando o fumo com as nádegas estendidas das bochechas. O alferes notou envergonhadíssimo que os sapatos necessitavam de méias solas urgentes, e procurou disfarçar os punhos esfiados encolhendo o mais possível as mangas da camisa. Penetrou a garota agarrada à boneca, vencendo furiosamente uma resistência de mucosas, e sentiu que o corpo se lhe amolecia, quase de seguida, como o dos insectos libertando a humanidade das asas das crisálidas esbranquiçadas. De modo que levantou o queixo e olhou de frente os ácidos óculos bifocais da sogra:

38 - Chamo-me Jorge, disse ele.[564]

Dada a extensão da citação, os parágrafos foram numerados para facilitar a referência ao tentarmos acompanhar o processo de composição da narrativa que é operado neste trecho e que serve de exemplo para o modo como é construída a narrativa de **Fado alexandrino** como um todo, em sua grande parte, com as exceções já mencionadas.

Como já foi dito anteriormente, a narrativa de **Fado alexandrino** é sempre impulsionada pela memória das personagens, contudo, essa memória não nos é transferida diretamente pela voz dessas mesmas personagens, mas apresentadas por meio da voz de um narrador em terceira pessoa, que narra como se estivesse presenciando a conversa entre os ex-combatentes e que, além de ter a capacidade de apresentar as falas, os diálogos entre as personagens e seus depoimentos dirigidos, com freqüência, ao "capitão", também tem a capacidade de apresentar-nos os pensamentos de tais personagens. No trecho em questão, a narrativa em terceira pessoa situa a personagem alferes na casa dos pais de Inês, numa reunião familiar, ao que tudo indica no momento da refeição. Essa reunião acontece antes ainda do alferes ter embarcado para a África e diz respeito ao momento em que pede a mão de Inês em casamento aos pais desta. Assim, o primeiro parágrafo é o que situa, em parte, o cenário da casa e a imagem da sogra a tricotar. Os três seguintes apresentam-nos a cena do diálogo do alferes com o catequista, em que negocia os "serviços sexuais" da sobrinha deste. No quarto parágrafo introduz-se novamente uma fala, só que esta se situa no

[564] Ibid., pp.68-73.

ambiente e no tempo do primeiro parágrafo. O quinto parágrafo funciona com continuação da narrativa do primeiro. O sexto, também introduzido por um travessão, apresenta outra fala do diálogo entre o alferes e o catequista. O sétimo, igualmente introduzido por um travessão, já se mostra deslocado tanto do tempo da cena em casa de Inês quanto da cena em África e situa-se no momento da conversa no bar, já que, como nos faz perceber o narrador, trata-se de um comentário do tenente-coronel às falas do alferes. Os parágrafos nono e décimo continuam a cena do primeiro e constituem-se, respectivamente, como a narrativa da reação do sogro e como a fala de Inês a respeito da data do casamento. O décimo primeiro continua a narrativa da negociação em África e serve para descrever o catequista, a partir desse parágrafo deriva o seguinte, o décimo segundo, que se constitui da fala do catequista, apresentando uma contra-proposta ao alferes. A resposta a essa fala do catequista do décimo segundo parágrafo é apresentada apenas no décimo sexto, o qual também é introduzido por um travessão. Os outros parágrafos todos, do décimo terceiro ao décimo nono, são dedicados à continuação da cena inicial do pedido de casamento. No vigésimo, no entanto, há um nítido entrecruzamento de narrativas. Este condensa numa única narrativa as duas cenas, como se houvesse uma sobreposição de imagens, como se o alferes estivesse fazendo negócio com o pai de Inês e estivesse lhe entregando os dois contos, que é quem figura na primeira parte do parágrafo. Em seguida, a personagem que passa a ocupar a segunda parte da narrativa é a do catequista. Neste parágrafo ocorre o encontro das cenas que até então se mostravam de modo entrecruzado, mas separadas no que se refere ao plano discursivo.

Os parágrafos vinte e um, vinte e dois e vinte e três dão desenvolvimento à cena rememorada de África, introduzindo novas falas do alferes e do catequista. O vinte e quatro resitua a narrativa novamente na casa dos pais de Inês, mais precisamente vemos o alferes sentado à mesa, junto aos familiares de Inês e, ao final do parágrafo, enquanto se servia de vinho e estava diante do prato de bacalhau, a imagem da "garota negra" invadia novamente a mente do alferes, principalmente a "submissa impenetrabilidade" da garota que o intrigava. Assim, o parágrafo vinte e cinco é introduzido por um travessão que apresenta uma fala do catequista, a essa fala, há a apresentação pela voz narrativa de "grandes nuvens de chumbo" que podiam fazer parte tanto da cena em África quanto da cena em casa dos

pais de Inês, pois é com esta cena que se fecha o vigésimo quinto parágrafo, em que se narra o momento em que o alferes anuncia à família de Inês que ela estava grávida. Esta informação é apresentada no vigésimo sexto parágrafo, em que temos a fala do alferes. O parágrafo vigésimo sétimo também é uma fala do alferes, mas é uma fala situada, agora, no momento da conversa no bar, uma vez que há o indicativo disso no vocativo "meu capitão" e no advérbio "agora", quando diz que a filha Mariana, no momento em que ocorre a conversa, era já uma mulher.

Do parágrafo vinte e oito ao trinta e um temos a continuação do episódio situado em África, em que o alferes "fecha o negócio" com o catequista, que apresenta o alferes ao irmão da "garota africana", a qual chama de "sua noiva". Já os parágrafos trinta e um e trinta e dois retomam o diálogo entre o alferes e o os pais de Inês, logo depois deste ter anunciado que esta estava grávida.

Ao longo dos parágrafos trinta e quatro e trinta e cinco, ocorre finalmente a narração do momento em que o alferes concretiza o seu encontro com a "garota africana" na cubata em África. Curiosamente, concomitantemente à narrativa dessa cena em que encontra a "garota africana" narra-se também o momento da primeira relação sexual que tem o alferes com Inês. Se a cena com Inês é apresentada como um ato inconseqüente de jovens namorados, a cena da relação sexual com a "garota negra" segurando a sua boneca é de uma crueza repugnante. A sobreposição de imagens torna mais forte a chocante cena final do defloramento da garota negra de sete anos, cena esta que encerra o trigésimo sétimo parágrafo, o qual é seguido pela fala do alferes apresentando-se à mãe de Inês, dizendo o seu nome: "- Chamo-me Jorge, disse ele". Resulta disso um efeito de sentido irônico visto que a personagem anuncia o seu nome à mãe da sua futura esposa, mas também anuncia o seu nome ao leitor que, de certo modo, testemunha a cena repugnante que vemos narrada por meio do fluxo de consciência da personagem. É como se, ao dizer o seu nome, a personagem assumisse a sua culpa perante o leitor, como se apresentasse e dissesse, este personagem repugnante sou eu. Esse efeito irônico e de repugnância é aí acentuado pelo modo como se constrói a narrativa, visto que, por um plano, de certa maneira, narra-se uma suposta cena comezinha de um jantar em família, que tem como efeito gerar uma certa identificação do leitor com a personagem alferes. Sob essa perspectiva, vemos a

personagem com certa compaixão e até com um certo sentimento de comiseração; sentimos pena do jovem soldado que se encontra prestes a partir para a guerra e deixar para trás a jovem futura esposa grávida. Por outro lado, o sentimento de comiseração é somado ao já citado sentimento de repulsa e aversão à pessoa do alferes, uma vez que a narrativa da cena comezinha aparece entremeada pela narrativa da cena chocante do estupro da menina africana.

Talvez o grande registro de leitura dessa quinta obra de Lobo Antunes seja mesmo o da ambivalência das personagens, que se apresentam continuamente como vítimas até mesmo quando se configuram como o mais cruel e terrível dos vilões. Talvez esteja aí o sentido do "fado" que rege os destinos das personagens ao longo das narrativas que se entrecruzam; ao fim e ao cabo, todas se apresentam, tal como as personagens da obra posterior, como uns danados. Prova disso é o destino particular de cada uma das personagens que se assumem, em certo sentido, enquanto narradores. Um deles, o oficial de transmissões, será assassinado pele grupo de colegas ex-combatentes ao final da noite de bebedeira (no episódio do capítulo sétimo da terceira parte que, por sinal, aparenta-se a uma cena de sacrifício[565]); ao assassinato dessa personagem se seguirão as mortes trágicas dos outros: o soldado morrerá num acidente de carro; o alferes será acometido por uma morte súbita ao sair do emprego e o tenente-coronel será espancado a mando do capitão Mendes (episódio do capítulo doze da terceira parte). Contudo, apesar de a narrativa apontar para um desfecho trágico das personagens, o que importa nisso não é o caráter de resolução de uma intriga que os fins trágicos das personagens podem representar, mas sim o caráter alegórico da morte deles é que vem à tona. Tal como em **Explicação dos pássaros**, os episódios em que são narradas as mortes das personagens não figuram de modo realístico,

[565] "Todos estão de acordo, disse o soldado numa mansa fúria, tirando o meu capitão que não mexeu um dedo, Levo uma mala de roupa, pensou o oficial de transmissões, alguns retratos, alguns livros, o búzio que apanhei em pequeno na praia da Areia Branca e que traz um tênue hálito de mar ao meu ouvido, a máquina de barbear e os postais e as cartas da Dália, a ajudante do ilusionista regressou cambaleando da cozinha com a faca do pão, Espeta, espeta, incitou a mulata, a gêmea do manequim batia as palmas contentes enquanto a irmã, abraçada ao tenente-coronel, sorria no vazio um inexpressivo riso estúpido de ovelha, Espeta, gritou o alferes com o vinho a escorrer-lhe, em dois fios espumosos, para o peitilho engomado da camisa (...) de forma que não se deu conta de o soldado levantar-se, segurar a comprida faca, com ambos os punhos, pela tosca manga de pau, e enterrar-me com toda a força no lombo como a um vitelo que se abate. E nem mesmo a Esmeralda, apesar do nariz encostado aos caixilhos, deu pelo corpo de bruços no passeio do largo, a cinqüenta metros dela, no meio da indiferença ou do susto ou da fome dos pássaros, entre as chaminés, as árvores, os sótãos, e os telhados sobre telhados sobre telhados sobre telhados que ocultavam o rio." Cf. op. cit. pp. 588-589.

de modo que o caráter de uma representação factual fica atenuado em detrimento do caráter simbólico do que a morte representa. No caso específico de **Fado alexandrino**, os finais trágicos das personagens não podem ser distanciados da compreensão de uma representação simbólica de uma espécie de morte coletiva; a morte de uma nação, de um Portugal que, representado metonimicamente pelas personagens, também pode ser visto como vilão e vítima de si mesmo.[566]

Apesar de o caráter fragmentário da narrativa de Lobo Antunes ser acentuado em **Fado alexandrino**, por outro lado, esta fragmentação aponta, curiosamente, para um efeito de representação de uma coletividade. Essa coletividade, no entanto, não é configurada formalmente pela narrativa, uma vez que, paradoxalmente, só pode ser percebida a partir da fragmentação; por meio de uma narrativa estilhaçada, por vozes imbricadas que reconfiguram tempos e espaços distintos, tal como pudemos constatar pelos exemplos em excertos acima trabalhados. Este caráter ambivalente e até paradoxal de **Fado alexandrino** parece ser assinalado por Maria Alzira Seixo ao estabelecer os aspectos que considera como sendo inovadores desta obra em relação às anteriores. Seixo chama a atenção, primeiramente, para o "fôlego de escrita torrencial" de **Fado alexandrino** (a obra não é apenas muito mais volumosa do que as anteriores, mas é uma das mais volumosas de todo o conjunto da obra de Lobo Antunes) e para o "caráter de saga que a intriga adquire", apresentando várias personagens, numa "situação diegética pontual e de duração temporal reduzida", da qual se deriva uma "múltipla confluência de existências individuais..."[567]. Além desses dois aspectos, Seixo chama a atenção para o fato de haver nessa obra "um processo de amadurecimento do tratamento objetivo dado à narrativa".[568] Por objetivo, acreditamos que Seixo entende o fenômeno de desprendimento de uma única perspectiva, seja ela de um narrador em terceira pessoa, ou de um narrador protagonista em primeira; o que acontecia nas obras anteriores, apesar de haver naquelas, conforme vimos, uma

[566] Uma interpretação que explora o aspecto da representação dos problemas da modernidade na narrativa de **Fado alexandrino**, particularmente a partir dos postulados teóricos do pensador Zygmunt Bauman, pode ser encontrada no trabalho de Verônica Prudente da Costa, cuja referência é a seguinte: COSTA, Verônica Prudente. A perda do caminho para casa em Fado Alexandrino de António Lobo Antunes. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. (Mestrado)

[567] SEIXO, Maria Alzira. Derrotas cruzadas em fundo de mar. In: **Os romances de António Lobo Antunes**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. pp.113- 141

[568] Idem ibidem.

constante oscilação entre as duas pessoas narrativas. Quando Seixo se refere à objetividade, portanto, devemos entendê-la não em contraposição à construção da representação de subjetividades na narrativa, mas como um desprendimento da narrativa de uma perspectiva única. Assim, considera Seixo que a construção ficcional de tipo objetivo

> vai ser aqui trabalhada de um modo mais sóbrio e rigoroso, num compromisso ainda pendente com a subjectividade de uma enunciação sempre presente mas sublinhando o seu vazio, isto é, tornando dominante a sugestão de um conjunto de percepções da vida e do mundo que transcendem o ponto de vista individual, embora se parta dele (porque é de uma perspectiva pessoal que se conta a história, embora o conjunto dê conta das várias personalidades em jogo), para se reportarem a fenômenos de sensibilidade e actuação de uma comunidade ou, pelo menos, de um grupo com pontos de vista tendencialmente comuns.[569]

Essa subjetividade ainda presente, mas que sublinha o seu vazio, seria demarcada pela estratégia narrativa da simulação de uma conversa e por traços indicativos de uma estrutura de interlocução, conforme já anotamos anteriormente. Seixo aposta na interpretação da figura do capitão, que vem à tona pelos vocativos provindos dos discursos das personagens que se alternam na narrativa, como que ocupando o lugar da categoria do narrador:

> Desde cedo o leitor se apercebe de que esta quinta personagem funciona como uma consciência recolectora da maioria das mensagens narradas (sendo o narrador, afinal de contas), e desde cedo experimentará, também, isolar os passos do texto onde surge a primeira pessoa narrativa no discurso reportado para a identificar com os seus enunciados correspondentes – experiência que na maior parte dos casos não é concludente dado que, em numerosíssimas situações, qualquer um dos outros, no discurso indireto, emerge também como um ´eu` de actualização subjectiva no interior do discurso em terceira pessoa (...) É sensível o tratamento do grupo enquanto entidade colectiva na qual se insere o sujeito do enunciado que a descreve, ao mesmo tempo que dela se destaca relativamente, quer do ponto de vista semântico (e, com efeito, do capitão pouco ou nada sabemos, as suas conversas não se misturam com as dos outros, ele é muito mais uma instância observadora e tácita, por vezes reflexiva, do que uma personagem actuante, pelo menos no plano do discurso) quer do ponto de vista narrativo (sendo que as vozes que falam durante o jantar e ao longo da noite encontram o seu ponto de cruzamento nessa consciência que filtra os acontecimentos e as falas numa seleção e num ´decoupage` de escrita que é a que se nos dá a ler).[570]

Não acreditamos, tal como diz Seixo, que a personagem do capitão venha a se constituir como um narrador em terceira pessoa, que funcione como uma espécie de narrador-testemunha e que estaria colocado numa ótica maior, capaz de se colocar enquanto

[569] Idem ibidem.
[570] op.cit. p. 115-116.

organizador da escrita de **Fado alexandrino**, como se fosse o narrador-autor. Somos mais propensos a aceitar a idéia de Seixo de entender a figura do capitão como o espaço de uma subjetividade de enunciação que sublinha o seu vazio. A partir dessa compreensão, poderíamos pensar esta estratégia narrativa não apenas como a expressão de uma narrativa que se ressente da falta de um narrador totalizante; mas, principalmente, como uma estratégia narrativa que convoca o leitor para atuar como sujeito responsável por estabelecer as relações entre as várias vozes que se cruzam e interligam de vários modos possíveis.

Quando dissemos, de início, que **Fado alexandrino** dá um passo atrás no que se refere ao processo de construção narrativa, esse passo atrás dizia respeito ao fato de esta obra demonstrar parecer ainda se ressentir da figura de um narrador. A estratégia, para tanto, foi, como dissemos acima, utilizar-se da estrutura da simulação do diálogo já utilizada em **Os cus de Judas**. A diferença de **Os cus de Judas** para **Fado alexandrino** é que aquela derivou para um discurso monológico que acabou reforçando a voz do narrador-protagonista, inclusive levando a extremos o caráter literário e estetizante do discurso desse narrador. O passo a frente desta quinta obra, por seu turno, foi o de chamar a atenção para o vazio desta voz interlocutora sem, contundo, ter de voltar-se a narrativa a ficar sob a tutela de uma única voz, de um único monólogo. Os vários monólogos, quando vistos em conjunto, apesar de não configurarem uma unidade, garantem uma interlocução que se opera a partir do processo configurativo de leitura.

Fado alexandrino parece resolver o problema do narrador fragmentando a narrativa em várias perspectivas; do que resulta o fato de os discursos das personagens mostrarem-se menos estetizantes, menos literários e mais próximos da oralidade. Mas, se, por um lado, os discursos das personagens se tornam menos artificiosos em **Fado alexandrino**, por outro, a articulação do conjunto se torna mais complexa e as relações entre eles mais indeterminadas ou indefinidas. Essa característica Alzira Seixo entendeu como sendo uma "organização discursiva de tipo pós-moderno":

> que se concretiza na articulação narrativa da diversidade, construída sobre falas dispersas, entrecruzamentos, repetições e analepses, com o correspondente saldo semântico do aleatório e da indiferença (que substituem o sentimento de absurdo antecedente) e correlativa desconexão da perspectiva narrativa (...) num conjunto

> de processos que reelabora, neste caso já de uma perspectiva ficcional e não apenas estilística, a representação da vida em anamorfose; ...[571]

Sem querermos entrar, agora, no mérito da discussão do que seria uma "organização discursiva de tipo pós-moderno", o que devemos levar em conta destas considerações de Alzira Seixo é o fato de chamar a atenção para a descentralização da subjetividade da narrativa que parece levar a extremos uma tendência que já se apresentava incipiente nas primeiras obras por meio da oscilação entre a primeira pessoa narrativa e a terceira, bem como pela intromissão de vozes outras (as chamadas "frases mentais") na voz do narrador. Se, por um lado, podemos concordar com Alzira Seixo no fato de haver em **Fado alexandrino** uma "articulação narrativa da diversidade" que se constitui a partir de "falas dispersas, entrecruzamentos e repetições", por outro lado, não podemos aceitar que o resultado óbvio disso seja o simples aleatório ou a indiferença. O que pode haver, sim, é uma indefinição ou indeterminação de sentidos. O episódio do alferes aqui analisado, por exemplo, se revela uma aparente indiferença ou frieza no modo como o fato é transmitido discursivamente pela "voz" da personagem, por outro, o fato de ser visto a partir do entrecruzamento com os outros planos espaciais e temporais resultou na criação de um efeito além de irônico, chocante, repugnante. Desse modo, se, por um lado, o que se apresenta ao leitor demonstra-se como algo aleatório ou anamorfo, por outro, este mesmo leitor não se pode render a essa aparência do aleatório ou da indiferença sob pena de ter de se contentar com a incompreensão.

Se **Fado alexandrino** recupera e desenvolve, por exemplo, a técnica já colocada em prática em **Os cus de Judas** de simular a interlocução como modo de motivar o monólogo das personagens que assumem as narrativas, o modo de entrecruzar pensamentos e falas iniciado em **O Conhecimento do inferno** e de **Explicação dos pássaros**, bem como a narrativa simbólico-alegórica; por outro lado, antecipa a técnica de instauração da diversidade de perspectivas e vozes narrativas que será mais bem definida na sexta obra já citada, **Auto dos danados**.

[571] SEIXO, Maria Alzira. op. cit. pp. 117-118.

3.3. Ensaiando algumas possibilidades: *Auto dos danados* e *As naus*:

> *O que pretendo é transformar a arte do romance, a história é o menos importante, é um veículo de que me sirvo, o importante é transformar essa arte, e há mil maneiras de o fazer, mas cada um tem de encontrar a sua .*[572]
>
> António Lobo Antunes

Procuraremos demonstrar, adiante, de que maneira **Auto dos danados**[573] e **As naus**[574] resolvem de modos distintos os problemas que assinalamos anteriormente; principalmente aquele referente à categoria do narrador, de uma forma particular, e do foco narrativo, para falarmos em termos mais abrangentes. Se em **Fado alexandrino** os discursos das personagens são menos carregados do caráter literário, menos elaborados do ponto de vista da criação metafórica, em **Auto dos danados** perderão ainda mais esse peso, tanto no sentido de se aproximarem de um discurso natural, quanto no sentido de se diferenciarem entre si. Esta diferenciação será ainda mais fundamental nesta obra, visto que em cada uma de suas partes a narrativa é assumida pela voz de uma personagem diferente. Como nem sempre há uma indicação explícita de quem é a voz que narra, o importante para o leitor é reconhecê-la em contraposição às outras. Em grande parte, esse reconhecimento já vem tarde, sendo necessário um contínuo retorno da leitura para que possamos recuperar informações e referências que nos ajudam a nos situarmos em relação à voz que fala.

Diferentemente das obras anteriores, em **Auto dos danados** não há uma voz narrativa que funcione de modo a agenciar as demais, nem há o uso do recurso da simulação da interlocução do tipo utilizado em **Fado alexandrino**. Com isso, os títulos das seções da obra funcionam como índices tênues que servem para orientar o processo configurativo de leitura no sentido de buscarmos o fio responsável por estabelecer a ligação entre as narrativas. Esse fio, contudo, nunca se apresenta de modo claro.

O título da primeira seção do livro- "antevéspera da festa: Nuno todo o dia"- é bastante significativo quanto a isso, pois faz referência direta a três aspectos narrativos

---

[572]Cf. BLANCO, María Luisa. **Conversas com António Lobo Antunes**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. p. 125.
[573] ANTUNES, António Lobo. **Auto dos danados**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987. (11ª Edição).
[574] ANTUNES, António Lobo. **As naus**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988. (1ª Edição).

importantes: um tempo, um fato e uma personagem. Assim, ao iniciamos a leitura de **Auto dos danados** supomos que, em se considerando o tempo da *diegese* narrativa, estamos distantes dois dias do fato que fora anunciado como principal, a festa. Mas de que festa se trata? Nada sabemos de início. Além disso, o que sabemos é que o tempo digético dessa primeira parte corresponde não apenas a um dia inteiro da vida da personagem Nuno, mas a um dia que representa todos os demais, que pode ser entendido também como sinônimo de seu dia-a-dia, de seu cotidiano.

Para quem parte da experiência da leitura dos títulos anteriores de Lobo Antunes, a leitura de **Auto dos danados** pode parecer, de início, uma espécie de retorno ao modo narrativo das primeiras obras, principalmente pelo fato de a primeira parte ser configurada a partir de uma narrativa em primeira pessoa que conta um dia da vida de uma personagem. A diferença é que em vez de acompanharmos o cotidiano de um médico psiquiatra, agora acompanhamos Nuno, um dentista, trabalhando em seu consultório no período da manhã, visitando a amante Mafalda e, depois, a casa dos pais durante a tarde e, à noite, em vez da viagem do Algarve a Lisboa, como em **Conhecimento do inferno**, agora acompanhamos o dentista numa viagem de Lisboa ao Alentejo, viagem motivada pela iminente morte do avô de Ana, sua esposa, que o acompanha nesta viagem, juntamente com o irmão de dez anos Francisco. Curiosamente, então, em vez de ser anunciada a festa indicada no título dessa primeira parte do livro, o que se anuncia é a premente morte do patriarca latifundiário avô de Ana. Fica, portanto, subentendida, desde o início, a referência irônica à morte desta personagem à festa anunciada no título. Os três períodos do dia de Nuno correspondem às três divisões, ou capítulos, desta primeira parte de **Auto dos danados**.

Tal como nas três primeiras obras de Lobo Antunes, esta primeira parte possui uma organização cronológica bem linear e pode ser facilmente recuperada em termos episódicos. Logo na primeira linha do relato vemos demarcada com exatidão a data correspondente ao dia que configurará o tempo da *diegese* dessa primeira parte, a personagem Nuno reporta-se à "segunda quarta-feira de Setembro de mil novecentos e setenta e cinco" e lembra que nesse dia começou a trabalhar "às nove e dez". Tal lembrança, contudo, diz não ser motivada pela memória privilegiada ou pelo costume de registrar sua vida em diários, mas, diz, "porque foi o meu último dia de consultório antes de

fugirmos para Espanha"[575]. O período histórico de Portugal enfocado pela narrativa é o que se segue à revolução dos cravos e veremos, mais adiante, que essa fuga para a Espanha à qual se refere a personagem tem a ver com a revolução.

Antes, contudo, de vermos Nuno em seu trabalho, no consultório, acompanhamos o rememorar do momento em que toma o seu café da manhã, o qual é preparado pela criada. Este momento da narrativa é particularmente interessante, pois o narrador Nuno dá pistas de que se encontra distante quase dez anos do dia referido no início da narrativa. Instaura-se, pois, o tempo da *diegese*, o do dia da segunda quarta feira de setembro de mil novecentos e setenta e cinco, e o tempo da enunciação narrativa, em que a personagem conta a história. O que sugere os dois tempos é o comentário que o narrador faz sobre a criada que lhe servia o café da manhã, principalmente sobre o seu cheiro:

> Cheirava ao que cheira **hoje em dia, quase dez anos depois**, em que me trata por tu, se afoga em colares de pechisbeque, e se instala ao meu lado nos assentos forrados de pele de vitela do carro, segurando a mãos ambas o guiador de verniz da carteira. **Mas no tempo de que falo, no tempo deste livro**, afastei a compota, recusei a torrada, provei o café a que faltava açúcar. O relógio da cozinha marcava **vinte e cinco para as nove**. A criada ergueu o braço, para puxar a lata de bolachas de baunilha de uma prateleira alta, e os seus aromas aumentara: Um biscoito para o caminho, senhor doutor. As árvores da embaixada da Bolívia despiam-se de sombras. Obrigado, disse eu enquanto os cotovelos se retraíam como os leques se fecham, ofendidos: se tiver fome há uma pastelaria mesmo em frente ao consultório, não vale a pena maçar-se.[576]

A partir do trecho acima, podemos perceber que a narrativa feita por Nuno sugere uma sobreposição de personagens e de ações em tempos distintos e o mais interessante é o fato de Nuno demonstrar ter a consciência de que o tempo da *diegese* da narrativa que se empenha em contar é a que se constitui no livro em que ela está inserida. É como se a personagem se visse diante da obrigação de relatar a sua história para que esta venha a compor o livro em questão. É como se, na ausência de um narrador, a personagem fosse convocada por uma força maior a contar a história daquele seu referido dia de setembro.

Na primeira parte do dia, no período correspondente à manhã, acompanhamos Nuno em seu consultório de dentista e o curioso é que a certa altura a narrativa composta pela personagem começa a ser contaminada pelo filme que passava na televisão do consultório. É assim que, a exemplo do que já ocorrera em **Memória de elefante**, as personagens

[575] Ibid., p. 17.
[576] Ibid., p. 22. (negritos nossos)

passam a ser chamadas pelos nomes de artistas de Hollywood. É desse modo que a enfermeira que ajudava Nuno passa a ser chamada de Leslie Caron e o próprio Nuno passa a se tratar, na terceira pessoa, como Edward G. Robinson.

É, portanto, enquanto Edward G. Robinson que Nuno irá encontrar a amante Mafalda num café depois de ter discutido com ela pelo PBX de seu consultório. Na seqüência, depois de muita resistência de Mafalda, Nuno convence a amante a ir até a casa dela depois de oferecer-lhe drogas. Neste momento da narrativa ocorre uma cena bastante curiosa e engraçada quando Conceição, a "mulher-a-dias" que fazia a limpeza da casa de Mafalda, surpreende Nuno sem roupas, no quarto, à espera da amante. O mais curioso é o modo como é construída a narrativa a partir da voz de Nuno, caracterizando-se a si próprio como uma personagem representada por Edward G. Robinson:

> Já tomou a outra pastilha, pensei, já está contente, e sem dores, e completamente parva. E daqui a nada chegas, imaginei eu a estender-me de costas na almofada como Edward G Robinson, morto pela polícia, numa esquina, em Nova Iorque, daqui a nada posso abraçar-te como deve ser, de modo que tirei o casaco para respirar melhor e ocupei-me com os mil botões do colete. Acabou-se o detergente, disse a mulher-a-dias, se a menina quiser vou lá abaixo à mercearia num pulinho. Despi o coldre, os suspensórios, a camisa, e os sapatos de verniz, relutantes, acabaram por me saltar aos pés como rolhas de champanhe. Há outro pacote no armário do escritório, respondeu Mafalda, qual ir à mercearia qual quê. E depois as calças, as peúgas, as cuecas de risquinhas, Era para não maçar o director, segredou a Conceição, as pessoas importantes não gostam que as incomodem, e mais sussurros, e mais piscadelas de olho, e mais cotoveladas, e mais gargalhadinhas. A época das cerimônias morreu, disse a Mafalda, entramos por ali dentro e pronto, e seguiu-se um atrito de pantufas, uma frigideira que tombava, e ao irromperem as duas no escritório, direitas ao armário, encontraram-me nu na almofada, de barriga para cima, agarrado à pistola, a mirá-las com os olhos mais tristes deste mundo. [577]

Essa cena imageticamente ambígua, diríamos, serve para encerrar o primeiro período do dia da personagem Nuno e, conseqüentemente, a primeira seção desta primeira parte de **Auto dos danados**. A segunda seção desta primeira parte, correspondente ao período da tarde do dia, inicia-se justamente com a cena em que Mafalda expulsa Nuno de seu apartamento e este, ainda se vestindo ("Edward G. Robinson ajustou o coldre no sovaco, alinhou a aba do chapéu, puxou os punhos, verificou a gravata"[578]), pensa em como justificar o seu atraso no retorno ao consultório. Já eram três e dez da tarde quando Nuno, ainda enquanto E. G. Robinson, resolve ir à casa dos pais. Encontra a mãe jogando cartas

[577] Ibid., p. 47.
[578] Ibid., p. 54.

com o amante Assírio, amante este, inclusive, arranjado pelo próprio pai de Nuno com o intuito de conseguir acertos políticos e financeiros; a fim de lucrar nos negócios com "helicópteros para a guerra em Angola". Assim, ainda assumindo a sua narrativa enquanto parte de um livro, Nuno justifica-se em relação aos pais dizendo que

> **na altura dos acontecimentos deste livro**, ou seja, há sete ou oito anos, na época em que se fugia de avião para o Brasil, visitava-os sem sofrimento nem zanga nem afecto, assistindo à sua lenta decrepitude, à sua morna decadência, à sua mansa raiva sem palavras...[579].

Ainda na casa dos pais, conta-nos Nuno ter recebido um telefonema de sua esposa Ana convocando-o a viajar para o Alentejo pelo fato de o seu avô estar muito mal:

> Há sete anos Edward G. Robinson despediu-se da mãe surpreendida e não tornou a vê-la (...), há sete anos dirigiu-se ao parque de estacionamento, na rua paralela ao consultório, a fim de procurar o automóvel entre dezenas de automóveis idênticos, para conduzir a mulher e o cunhado criança às silenciosas e nocturnas octogenárias de luto do Alentejo, tão de pedra enrugada como as azinheiras do Verão.[580]

O início da viagem marca o final da tarde do dia de Nuno e o início da noite, correspondente à terceira e última seção desta primeira parte de **Auto dos danados**. O interessante desta seção da narrativa de Nuno é que são sugeridas, pelo seu discurso, várias personagens que figurarão ao longo da narrativa. Por exemplo, quando Nuno narra o episódio em que fora, a pedido de Ana, pegar o irmão Francisco para a viagem ao Alentejo, Nuno já adianta como será esta personagem, segundo o seu ponto de vista, em se considerando o tempo da enunciação da sua narrativa:

> esse idiota cheio de tiques, sempre a torcer a cara para a esquerda e a levantar o ombro, do qual me contaram que habita agora os restaurantes do Bairro Alto com uma actriz desempregada muito mais idosa do que ele, pinta quadros incompreensíveis, e se veste de colares e trapos marroquinos. (...) Não sabes que o teu avô está doente? Disse irritado àquele imbecil que não falava nunca, a quem nunca ouvi, em tanto tempo, uma só palavra que fosse, e que agora toca clarinete e vende borrões nas galerias de arte de Lisboa, e cujo nome descubro de quando em quando nos jornais, com elogios hiperbólicos assinados por copinchas do Bairro Alto que o elevam aos píncaros do gênio, como se fosse capaz de melhor do que três ou quatro riscos ao acaso, perante os quais entendidos de barba se extasiam.[581]

Esse tipo de comentário de Nuno sobre as personagens que, em se considerando esta primeira parte de **Auto dos danados**, parece ser de pouca importância ou ocupar um lugar

[579] Ibid., p. 69. (negritos nossos)
[580] Ibid., p. 77.
[581] Ibid., pp. 84-86.

bastante apagado na narrativa, mostra-se bastante relevante no sentido de identificarmos as futuras vozes da obra, visto que estes dados oferecidos de maneira aparentemente despropositada pela narrativa de Nuno, como um comentário secundário, servem para identificarmos futuramente os índices de subjetividades das futuras vozes narrativas. Sob esse escopo, é de fundamental importância o trecho em que Nuno faz comentários, mesmo que mentalmente, sobre os membros da família de Ana, os quais ocuparão o primeiro plano nas partes seguintes de **Auto dos danados**. Tais comentários de Nuno são provocados por uma discussão que ocorre entre o narrador e Ana. Depois de quase terem batido o carro a propósito de uma ultrapassagem perigosa, e como que em resposta às ofensas de Ana, Nuno pensa o seguinte: "Casei com uma puta igualzinha à mãe, por vontade dela eu levava a vida de cócoras, fechado num sótão, a brincar, no odor dos mochos mortos, com locomotivas e carris."[582] A partir desse pensamento de Nuno, nós, leitores, ficamos sem saber exatamente a que diz respeito esse pensamento. Ficamo-nos perguntando, por que a mãe de Ana é uma puta? O que significa levar a vida fechada num sótão, a brincar com locomotivas? As respostas a estas perguntas serão dadas de modo mais definitivo nas outras partes de **Auto dos danados** quando as outras personagens assumirão a narrativa.

Na seqüência deste episódio da discussão durante a viagem, vemos Nuno retomar a sua compostura e coragem diante da voz ameaçadora da mulher e, transformando-se novamente em Edward G. Robinson, consegue responder às provocações da mulher:

> Se te apetece guiar paro esta chiça na berma e é já, disse eu a evitar outro camião-cisterna, mas não me moas o juízo com ordens (e o charuto de Edward G. Robinson renasceu-me na boca), e principalmente se tens idéia de fazer de mim o que a tua mãe fez ao teu pai desengana-te.[583]

Esta passagem é crucial, pois o trecho que deriva desta suposição sobre a vida da mãe de Ana resume, em forma de *puzzle*, o emaranhado das relações incestuosas que irão ser confirmadas pelas próprias personagens que delas participam e que irão assumir as diferentes narrativas que completam as outras partes de **Auto dos danados**. À pergunta de Ana "O que é que a minha mãe fez ao meu pai?", temos a resposta no discurso interior de Nuno, chamando a atenção para a semelhança entre Ana e o avô, no modo como falava:

[582] Ibid., p. 98.
[583] Ibid., p. 89.

> O que é que a minha mãe fez ao meu pai?, e era exactamente de facto o tom dele, a maneira das sílabas subirem e descerem, espessarem-se, ganharem força e sarcasmo, o velho que dorme com a tua mãe enquanto o filho, rodeado de penas, muda agulhas e constrói estações, a tua mãe que dorme com o marido da irmã do teu pai, o qual marido, por seu turno, dorme com as mulheres todas da família, mesmo a anormal, mesmo a doente a quem fez uma filha de quem há cinco ou seis anos teve um filho, porque a vila inteira conhece de fonte firme quem engravidou a tua prima, quem de madrugada a visitava, quem a passeava em Lisboa não como pai e filha mas como amante e amante. A vila inteira conhece porque foi ela morar no Outeiro, no antigo edifício do padre, distanciado dos restantes, com o chaparro e a figueira a ocultarem a entrada, e se eu abrisse a boca e conversasse disto talvez que nem admirada ficasses dado que o sabias, dado que os murmúrios dos insectos e das pessoas da terra te são tão claros e perceptíveis como a mim, mas o teu avô que te habita, a corrosiva fracção do velho que há em ti odiar-me-ia ainda mais como provavelmente te odeio, opondo a minha fraqueza à tua força, a minha ingenuidade à tua sibilina ironia, o episódio da Mafalda à metálica, inatacável e sem arestas, virtude com que me castigas, a não ser que o teu tio se haja deitado também contigo num dos numerosos cubículos da casa que cheiram a falta de limpeza e a genebra, naquelas camas antigas onde o colchão ondula e sussurra e as tábuas do sobrado se soltam como ossos sem concerto, o marido da irmã do teu pai que o teu avô protege e favorece porque cumpre, ponto por ponto, o que o velho decidiu para a sua própria família, porque o ajuda a dilacerar-vos com a mesma tranqüila e obstinada ferocidade até não restar senão um desfocado pozinho de retratos no tampo dos armários e das cômodas. O que é que a minha mãe fez ao meu pai, no fim de contas?,disse a Ana, e as luzes de Setúbal dobravam-se e redobravam-se e espalhavam-se como uma cassiopéia de nódoas na noite. Queres jantar aqui?, propus eu. [584]

Entre a primeira e a segunda vez que Ana pergunta a Nuno "O que é que a minha mãe fez ao meu pai?", vemos o fluxo de pensamento de Nuno que não apenas serve como resposta à pergunta de Ana, mas também como uma espécie de prospecto da intriga familiar que vai ser encenada pelas várias narrativas que completarão a obra. Curiosamente, na segunda vez em que Ana faz a pergunta, vemos Edward G. Robinson se transformar novamente no covarde Nuno, visto que este desconversa respondendo com outra pergunta, indagando se a esposa não queria jantar. Na seqüência, depois de ser perseguido e parado pela polícia, a noite de Nuno termina "numa pensão em Évora à espera do sono que não vinha"[585].

Apesar de apontar para vários elementos das narrativas que completarão o restante de **Auto dos danados**, a voz da personagem Nuno desaparece no restante da obra, sendo referido apenas de passagem num outro momento. Desse modo, essa primeira parte de

[584] Ibid., p. 99-101.
[585] Ibid., p. 109.

Auto dos danados chega a constituir-se quase que como uma narrativa à parte, que, apesar de constituir índices para as posteriores, pode ser considerada de modo autônomo e, dada a sua extensão (é quase do mesmo tamanho de **Memória de elefante** e **Os cus de Judas**), poderia ser tomada como uma espécie de romance à parte. Contundo, a narrativa de Nuno é fundamental para o entendimento das posteriores, principalmente no que se refere aos índices acima referidos. Sobre isso, vale a pena voltarmos às citações anteriores para vermos como é possível enxergarmos as referências de grande parte das personagens detentoras das vozes das narrativas posteriores da obra. A partir da primeira parte, portanto, a obra encaminha-se por meio da plurivocidade narrativa que só faz reforçar o caráter cênico sugerido no seu próprio título e que já se fizera presente em obras anteriores como **Explicação dos pássaros** e **Fado alexandrino**.[586]

A segunda parte de **Auto dos danados**, intitulada "Véspera da Festa: Ana à Noite", é composta por duas seções designadas respectivamente Lado A e Lado B, numa alusão direta aos lados dos antigos discos de vinil. Curiosamente, percebemos, só depois de umas duas leituras, que a primeira seção é narrada pela mãe de Ana, denominada Lurdes; já a narração da segunda seção ficará por conta da voz de Ana. Impossível não associar a disposição dos relatos à identificação entre as duas personagens que assumem as narrativas: Lurdes e Ana funcionam como lados opostos de uma mesma história, de uma história indissociável. Uma é o lado oposto da outra, apesar de complementarem-se entre si. Pela leitura do Lado A, alguns índices apresentados no referido *puzzle* composto pelo fluxo de pensamento de Nuno acima citado começam a ganhar consistência quando as personagens são novamente referidas. Vemos, agora, pela perspectiva de Lurdes, o episódio da chegada

[586] Sobre este aspecto, Petar Petrov atenta para o fato de que "a partir da segunda parte e até à última, o encadeamento cede lugar a uma fragmentação deliberada, em resultado do surgimento de novas personagens, a assumirem o papel de diferentes enunciadores. Claro se torna que a opção em banir um narrador único, homo ou heterodiegético, se coaduna com o título do romance: trata-se de um Auto, ou seja, de um desfile de personagens, como numa peça teatral. Daí a dimensão polifônica relacionada com a composição, tanto pela fragmentação da acção como pelo alargamento do tempo e pela amplificação espacial."(p. 231) A polifonia funciona de modo a sublinhar "a ausência de personagens privilegiadas, nenhuma consegue destacar-se, assumindo um papel especial. Daí a impossibilidade de o leitor se decidir por um protagonista, uma vez que os caracteres em desfile assumem vozes representativas, observando e comentando os factos sob perspectivas distintas. (...) O resultado é desconcertante: a ficção organiza-se em função de um cruzamento dialógico de múltiplos veios discursivos, promulgando um plurivocalismo ou um heterovocalismo radical." (p. 233). PETROV, Petar. A escrita polifônica em Auto dos Danados e em Exortação aos crocodilos, de António Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice. et. all. Op. cit. pp.229-240.

de Ana à casa do avô. Logo de cara, Lurdes pergunta por Nuno e Francisco, as personagens que figuraram na primeira parte ainda. Entre a pergunta da mãe e a resposta da filha, percebemos as referências às personagens já anteriormente citadas por Nuno:

> O Francisco e o Nuno? , repeti eu a espetar as agulhas no novelo do *tricot* e a guardá-lo no cesto, o Francisco e o Nuno não vieram contigo por acaso? Mas o meu cunhado já estava junto dela, a anormal balouçava-se com um fio de cuspo dependurado do beiço, e a Ana para mim, antes de subir as escadas, Um deve andar por aí debaixo das mesas e o outro caguei nele, procure-os a mãe se tem pachorra. O comboio elétrico interrompeu-se um segundo e recomeçou logo a seguir, e a minha cunhada gorda recostou-se na poltrona, à procura da caixa de bombons na cômoda de ourives. [587]

Além das referências a Nuno, que sabemos ter sido deixado por Ana na pensão em Évora, e a Francisco, aquele de quem nunca se ouvia a voz e que agora se escondia em baixo da mesa; vemos referida pela voz da mãe de Ana a personagem da mongolóide e o cunhado de Lurdes, que fora referido por Nuno como sendo o "marido da irmã do teu pai". Além da referência à personagem do cunhado, que sabemos mais tarde chamar-se Rodrigo, há ainda uma referência metonímica ao pai de Ana, marido de Lurdes, por meio da menção ao "comboio elétrico". Ficaremos sabendo, mais adiante, que o pai de Ana, de nome Gonçalo, filho do velho que está prestes a morrer, de nome Diogo, tem problemas mentais e vive confinado num quarto a brincar com o seu "comboio elétrico" imaginando-se um maquinista de trem. Além dessa referência metonímica, há, ainda, a referência à cunhada de Lurdes, esposa de Rodrigo, irmã de Gonçalo, cujo nome, Leonor, também será dado no mais adiantado da narrativa.

Na seqüência da narrativa, operada pela voz de Lurdes, algumas das perguntas que ficaram em suspenso quando da leitura daquele discurso interior de Nuno, tal como sobre o fato de Nuno ter chamado a mãe de Ana de puta e referir-se ao "marido da irmã do teu pai" como aquele que dorme com as mulheres da família, começam, agora, a ser respondidas de algum modo. Inclusive aquele estranho pensamento de Nuno em que vemos reclamar do fato de Ana obrigá-lo a levar "a vida de cócoras, fechado num sótão, a brincar, no odor dos mochos mortos, com locomotivas e carris" ganha sentido, aqui, visto que agora entendemos que Nuno estava comparando a sua vida à de Gonçalo, o pai de Ana; já que esta seria "puta igualzinha à mãe". O que outrora era apenas sugerido pelas palavras de Nuno, agora ganha

[587] Ibid., p. 117.

contornos mais claros pela continuação da narrativa de Lurdes sobre o episódio da chegada de Ana à casa do avô:

> Queres que ela mude aos trinta anos?, disse eu atenta aos ruídos do andar superior, procurando adivinhar, pela localização dos sons, se se dirigiam ao cubículo do velho se ao colchão onde o meu cunhado se estendia com ela nas tardes em que o Nuno saía para pescar no Guadiana e regressava sem um só peixe como sempre, apenas com árvores e penhascos e rumor de água nos olhos, o colchão em que a Ana recebia carícias e palavras incompreensíveis idênticas às que me excitavam e humedeciam e impediam de me defender.[588]

O que marca o trecho acima é o modo um tanto quanto natural que parece marcar o tom da narrativa de Lurdes sobre as relações incestuosas que se vão revelando ao leitor, tanto as da filha com o tio Rodrigo, como as deste consigo própria. Com a mesma naturalidade, Lurdes narra a lembrança da raiva da cunhada contra ela, irmã de Gonçalo, pelo fato de ser filha do feitor e "haver introduzido na família o sangue de pobre de que venho", narra também o estupro sofrido, o aborto que realizara pouco antes do nascimento do filho Francisco. A narrativa de Lurdes encerra-se com uma referência à demência do marido Gonçalo, especificamente aos comboios do marido, que iam no "caminho do nada".

Com a mesma imagem dos comboios inicia-se o Lado B dessa segunda parte de **Auto dos danados**. Agora, quem narra é Ana, já distante temporalmente uns sete anos do referido dia da festa. Tal como ocorrera com a narrativa de Nuno, o tempo da enunciação de Ana é distinto do tempo do que é reativado pela memória. Aos poucos nos damos conta que Ana, agora, já se encontra casada pela segunda vez e morando em Évora. A partir de seu tempo presente, vemos Ana recordar-se dos anos seguintes depois da revolução quando, como diz, "percebi que Portugal, tal como os comboios do meu pai, não existia"[589]. Ao mesmo tempo em que Ana narra as suas recordações, também narra as ações desse tempo contíguo à narrativa, ao presente em que se encontra, tempo este em que voltara à velha casa do Alentejo, da propriedade do já morto avô Diogo, a fim de vingar-se de Rodrigo, o tio que dormia com todas as mulheres da família. Ao mesmo tempo em que Ana narra a sua busca por Rodrigo, narra também as lembranças dos abusos sofridos, inclusive o episódio já indicado pela narrativa da mãe, quando da noite em que Ana chega de Lisboa juntamente com o irmão Francisco:

[588] Ibid., p. 118.
[589] Ibid., p. 146.

> Tio, berrei eu, plantada junto ao piano, apareça imediatamente, tio, esse gatuno que eu não via há sete anos, desde a morte do avô, e que nos mentiu a todas, e abusou de nós, e dormiu conosco, e nos aldrabou com promessas falsas, e gemidos falsos, e segredos falsos, à medida que nos afagava e despia e penetrava nas nossas coxas como um caule numa jarra, e que no próprio dia em que cheguei de Lisboa, com o meu irmão, para a agonia e o enterro do velho, me cavalgou, como se eu fosse uma mula, no quarto ao lado do doente, com as locomotivazinhas do meu pai a fazerm toc toc toc no sobrado, me cavalgou, como às restantes mulheres da família, na indiferente brutalidade do costume, Tio, berrei eu, vou enxotá-lo desta casa, tio, e a minha mãe, nos degraus da igreja, submersa por frangos e cadelas, abri gavetas, ergui a tampa de couro de um malão, levantei o assento de um banco, e encontrei desperdícios, restos, cadáveres de coisas, fragmentos de pratos e molduras, Venha cá seu cabrão, gritei eu, mostre a ponta dos cornos se é capaz, e já me faltava apenas a sala grande e o esconso...[590]

Nesta narrativa em prolepse em relação ao tempo que figura como central em **Auto dos danados**, o tempo da morte de Diogo, ou da referida festa, adianta uma resolução da narrativa que fica ainda difícil de percebermos numa primeira leitura, visto que não percorremos ainda as narrativas das demais personagens. Não sabemos, por exemplo, que, depois da morte do avô Diogo, o tio Rodrigo permanece na casa do Alentejo juntamente como a mãe de Ana, Lurdes, a filha do feitor. No episódio relatado neste Lado B, Ana volta à casa para entregar a escritura da casa para a mãe e vingar-se do tio expulsando-o de lá. É muito difícil, contudo, fazermos estas relações no momento de uma primeira leitura da obra, estas conclusões só são possíveis quando retornamos para buscarmos as pistas deixadas para trás e tentamos reconfigurar a temporalidade da narrativa. O interessante, portanto, do modo como se encontra construído **Auto dos danados** é que os fatos narrados vão se construído a partir de um entrecruzamento entre as vozes das personagens. Assim, nós, leitores, somos obrigados não apenas a reatualizar os dados de uma narrativa projetando-os a uma outra que se apresenta na seqüência, mas somos obrigados também a retornar às narrativas de modo a preencher as novas lacunas que se apresentam à medida que progredimos na leitura. Nesse sentido, o processo configurativo de leitura de **Auto dos danados** não se faz numa via de mão única, no sentido de que a narrativa se elucida unicamente à medida que progredimos na leitura; ao contrário, muitas vezes a narrativa só se elucida quando retornamos, quando regredimos na leitura.

[590] Ibid., p. 164-165.

A terceira parte de **Auto dos danados**, intitulada "Primeiro dia da festa. À Lídia, onde quer que se encontre", é composta por três capítulos e é feita toda ela pela voz da personagem Francisco, irmão de Ana. Tal como a irmã e Nuno, Francisco narra também distante "uns seis ou sete anos" dos fatos que orbitam a referida festa. A narrativa de Francisco lembra, em certos momentos, a narrativa de **Os cus de Judas**, visto que a enunciação narrativa constrói-se continuamente pela marcação de uma interlocução imaginária que a personagem estabelece com a sua companheira Lídia. De certa forma, a caracterização tanto de Francisco quanto de Lídia nesse tempo já fora dada anteriormente por Nuno. Tal como Ana, Francisco narra a lembrança da chegada à casa do Alentejo, na véspera da morte do avô e, também como a irmã, refere-se aos "comboios do pai":

> A primeira coisa que ouvi, mal entrei no vestíbulo, foi o comboio eléctrico do meu pai, a girar no sótão nas calhazinhas de brinquedo. (...) Um dia peço emprestada a chave da casa e levo-te comigo, de camioneta, ao Alentejo, a visitar a nau de pedra da vila, encalhada no cume do seu monte, o castelo, o cemitério, o compartilhamento em que os carris do comboio elétrico, agora inúteis, se oxidam e apodrecem, a cama onde o meu avô morreu nesse Verão de há sete anos, (...).[591]

A narrativa toda de Francisco constitui-se como uma espécie de declaração de amor à sua mulher Lídia, uma atriz que tinha a idade para ser a sua mãe e com a qual morava juntamente como a filha dela. No terceiro capítulo de sua narrativa, percebemos que Francisco fala, agora, de uma clínica de recuperação para viciados em drogas, em que se encontra internado ("E agora, meu amor, aos dezoito, quase dezanove anos, depois de noites intermináveis de discussões e seringas, com tantas gramas de comprimidos e de heroína a pesarem-me no sangue..."[592]). Aqui, portanto, o próprio Francisco confirma o que ficamos sabendo já pela voz de Nuno, que era um artista plástico, casado com uma atriz bem mais velha e que era viciado em heroína. O dado curioso do terceiro capítulo do relato de Francisco é que, tal como Nuno, aparenta, a certa altura, estar sendo obrigado, ou convocado a relatar o que relata. No caso específico de Francisco, isso ocorre quando narra, sob a sua perspectiva de criança, o dia da festa:

> Porém há sete anos, **na parte deste relato que me mandaram contar**, o estoiro dos morteiros, os lençóis dos fantasmas, os tangos da banda de Mourão, e os mugidos das vacas no curro do castelo, assustavam-me de tal forma que trotava ao acaso, a esbarrar nos arbustos e nos cardos, a picar-me nos espinhos, a desaparecer como uma toupeira nos desníveis da terra, a escalar montículos

[591] Ibid., p. 173 e 179.
[592] Ibid., p. 193.

> escorregadios, e a patinhar na lama da margem, na esperança de escapar às canas de foguete despenhadas do céu num aroma de pólvora morta, atadas com nozinhos de arame.[593]

Se Francisco relata as suas lembranças de criança do primeiro dia da festa no Alentejo, será o próprio avô Diogo o responsável por assumir a narrativa da quarta parte de **Auto dos danados**, intitulada, justamente como sendo o "Segundo dia da festa: A Véspera da minha morte". O que chama a atenção na narrativa da personagem Diogo é o modo natural como apresenta, ao mesmo tempo, a sua vilania e as humilhações por que passara; lembra, por exemplo, do amor da mulher Adelina pelo irmão militar, da tristeza dela quando da morte deste, do estupro da própria mulher, do episódio em que tenta matá-la, da solidão depois que é abandonado por Adelina, que vai morar com os primos cegos no Porto. Tal como Francisco, que narra a lembrança da festa pelos sons dos foguetes de que tinha medo; agora, pela narrativa de Diogo, os mesmos sons indicam o acontecer da festa que se sobrepõe ao momento de sua morte. Impossível não retirar dessa sobreposição de eventos, evocada justamente pela narrativa do moribundo Diogo, a justaposição irônica de significados entre a festa e a morte já sugerida desde o início do livro. É como se as pessoas que o cercam em seu leito de morte tivessem se reunido para comemorar a sua morte. Vejamos o momento em que Diogo narra, de seu leito de morte, o episódio em que é humilhado pelo genro Rodrigo, aquele que dormia com todas as mulheres da família:

> E eu pensei Os filhos educam-se à chibata, principalmente se temos quase a certeza de que não são nossos. À chibata, como as mulas, desde que nascem até que nós morremos, ou ficamos tão tolhidos dos braços e das pernas que não conseguimos mover-nos da cama onde nos deitam, vendo mal, ouvindo mal, entendendo mal o significado das palavras e estes estrondos de foguete na rua, esta agitação de gritos, esta alegria exagerada, a lembrar-me do desgosto da minha mulher quando o meu irmão morreu, do velório com muitos sujeitos fardados numa sala acanhada, da lentidão do enterro pelo Alentejo fora, de oliveira em oliveira e de taberna em taberna, enquanto o meu genro me exigia o que eu gastara anos a fio nos casinos e nos andares de pegas de Lisboa, me arremessava do colchão e eu ficava estendido, em pijama, no soalho, com o saco da algália a pingar entre as pernas, rente às baratas, às formigas, aos chinelos, e ao meu filho que colocava amorosamente uma locomotiva nas calhas, junto à estação da arrastadeira, fazendo, com as bochechas, Tchuc tchuc tchuc, num vendaval de cuspo. [594]

[593] Ibid., p. 205. (negritos nossos)
[594] Ibid., pp. 240-241.

Apesar da cena humilhante contada pelo velho moribundo Diogo, não sentimos apenas pena de sua decrepitude, mas também um certo sentimento de vingança que é justificado, curiosamente, pela sua própria narrativa, pela naturalidade com que conta as atrocidades que cometera durante a vida contra a mulher e os filhos, a respeito dos quais vemos repetida a frase em forma de refrão "Os filhos educam-se à chibata". Além da referência sinestésica à festa, tal como a operada pela memória de Francisco em sua narrativa; chama a atenção nesta narrativa de Diogo, além das referências diretas a certas personagens, como as filhas, a esposa e o genro, a referência particular ao filho Gonçalo. Tal como pudemos constatar pelos relatos das outras personagens, a personagem de Gonçalo é sempre lembrada metonimicamente pelos seus comboios que não iam dar em nada. Desse modo, a presença dessa personagem é sempre referida como uma ausência, pelo seu caráter sempre marginal, pela sua posição sempre alienada dos fatos. Assim, se, por um lado, é marginal em relação aos fatos narrados pelas personagens, por outro, acaba se tornando central ao logo da obra, visto que serve como ponto de ligação entre os vários relatos. Se atentarmos para o caráter simbólico, esta personagem, que é associada pela voz da filha Ana à idéia de um Portugal fantasioso, poderia se estabelecer como o símbolo da ausência em nome da qual todas as personagens encontram-se reunidas.

A ausência pode ser entendida, inclusive, como uma espécie de mote da última parte de **Auto dos danados**, intitulada como sendo o "Terceiro dia da festa. A importância na máquina de influenciar na gênese da esquizofrenia". Esta última parte tem como mote a ausência não apenas porque o terceiro dia da festa corresponde ao dia da morte de Diogo, mas, sobretudo, porque é neste dia também que as personagens que rodeavam o velho moribundo como abutres, esperando receber dele a sua parte da herança, recebem, na verdade, a revelação de que Diogo não deixara bens, mas apenas dívidas. Esta terceira parte é composta por cinco capítulos. O primeiro capítulo é narrado pela chamada "prima do Outeiro", já referida pelas outras vozes narrativas, que é a filha da mongolóide, irmã de Gonçalo e de Leonor. Sugere-se, pois, que o pai da "prima do Outeiro" seja Rodrigo, que é casado com Leonor e que, na verdade, é, portanto, também tio da própria filha. Neste capítulo, narra-se o momento em que Rodrigo vai até a casa de Outeiro à procura da "mongolóide" para que ela assinasse os papéis a fim de que ele recebesse toda a herança do

velho Diogo. Só no segundo capítulo, portanto, ocorre o momento em que Rodrigo, depois do esforço de colher as assinaturas de Gonçalo e da "mongolóide" para receber toda a herança, fica sabendo que havia herdado apenas as dívidas do velho Diogo. Este capítulo é narrado pela voz do notário que faz a leitura do inventário. No terceiro capítulo, alternam-se duas vozes que se fizeram quase que ausentes até então, a da esposa de Rodrigo, Leonor, e a de Gonçalo, irmão de Leonor. Ambos, filhos de Diogo, narram as lembranças de família e as relações deles com os pais. O quarto capítulo é narrado sob o ponto de vista do médico que confirma a morte de Diogo. O quinto e último capítulo é narrado pelo grande vilão Rodrigo, que se vê sozinho na casa do Alentejo depois da festa e da morte de Diogo; já que todos os demais membros da família tinham fugido para a Espanha a fim de escaparem dos comunistas. Contudo, inesperadamente, ao final, somos surpreendidos por Lurdes (esposa de Gonçalo), que havia ficado na casa a fim de fazer companhia a Rodrigo, e é a voz submissa de Lurdes que vemos encerrar **Auto dos danados** ao justifica-se perante Rodrigo: "E passou-me pela cabeça que podias precisar de mim"[595].

Sobre esta parte final de **Auto dos danados**, vale a pena atentarmos para a narrativa do quarto capítulo, feita pela voz do médico, em que temos finalmente, operada em termos narrativos, a sobreposição das imagens da festa e da morte de Diogo, sendo este figurado como o touro que é sacrificado aos poucos pelas personagens que, de certa forma, participam da festa. Vejamos:

> O touro era maior e mais gordo do que nos outros anos e não um touro preto mas malhado, de chifres desiguais com uma pálpebra mais descida do que a outra. Relutante também: foi necessário picá-lo com varas e exibir um sem-número de panos coloridos para o obrigar a seguir, desconfiado e lento, pelos corredores de pedra das muralhas, e fazer entrar à força na arena do castelo, onde o animal permanecia quieto, encostado às trincheiras, entontecido pelos foguetes, pela música, pelos assobios (...) O meu pai, que se enforcou por nada um mês depois de eu acabar o curso, levantou-se a aplaudir: uma multidão de gente trotava, na arena, para o animal aprisionado que procurava ainda um corpo qualquer que lhe fugia, um trapo vermelho que se lhe escapava, as botas que lhe pontapeavam os testículos, que lhe pontapeavam o pénis. Um primo da minha mulher, de chapéu na cabeça, esmurrava-lhe a testa, a garupa, os flancos, o lombo, abria a navalha, espetava a lâmina no corpo escuro do bicho, retirava-a, espetava outra vez num movimento ritmado de ferreiro. O genro agarrou numa faca e apunhalou o velho num dos ombros, o meu pai aplaudia, a filha tirou-me a seringa das mãos e cravou-a com toda a força no pescoço do doente, um dos perdigueiros uivou angustiado na sala, onde o chefe de estação enterrou-lhe a chave de parafusos no

[595] Ibid. p. 323.

> umbigo, o touro, vomitando sangue por dezenas de bocas, tentava escapar das cordas, das facas, das navalhas, das foices, submergia-se sob metais rápidos que luziam, sob gritos, sob berros, sob as gargalhadas, sob os arrotos e guinchos de triunfo, ajoelhou, tombou de lado e o neto pequeno decepou-lhe uma das orelhas com a tesoura da mãe e mostrou-a à praça que lhe acenava os lenços, os bonés, os chapeirões de palha. Está morto, disse eu à família a compor a gola do pijama do velho, a arrecadar os instrumentos, a preparar-me para abandonar o quarto, descer as escadas, enfrentar os perdigueiros, tornar a Reguengos na ambulância do hospital. Está morto, disse eu, arrastem-no da arena pelos cabos que lhe seguram os cornos, amarrem-lhe as patas e levem-no e dividam-lhe a carne e vendam-na no talho, podem embebedar-se dois ou três dias com o dinheiro do finado, esse bicho enteiriçado e grosso, sem majestade alguma, que sangrava e que sangrava ainda. [596]

Tal como ocorrera em **Explicação dos pássaros** e em **Fado alexandrino**, a morte, em **Auto dos danados**, também ganha um tratamento imagético e simbólico que extrapola o sentido apenas pragmático narrativo de funcionar como o desfecho ou como a resolução de um encadear *digético*. De certa maneira, a narração da cena da morte de Diogo vem à tona por uma espécie de fluxo de consciência do médico que constrói um discurso que oscila em tomar como referente ora o "touro" ora o "velho", de modo que as ações de um são atribuídas ao outro e vice-versa. De certo modo, portanto, ocorre a sugestão de uma hermenêutica imanente à narrativa que é sugerida pela forma como é construída, hermenêutica esta que pode servir como chave simbólica não apenas de interpretação desta cena, mas da própria obra como um todo. Como se a festa apenas sugerida pelos títulos e ao logo das várias narrativas que se vão apresentando ao longo da obra tivesse a sua realização agora revelada. Além do caráter simbólico resultante dessa narrativa que promove um entrecruzar de ações e uma sobreposição de imagens que, de certo modo, faz revelar uma hermenêutica impulsionada internamente pela própria narrativa, há também o caráter sugestivo de certas ações que introduzem informações novas que colocam algumas questões, inclusive, aos fatos narrados. O leitor poderá ficar se perguntando, por exemplo, se não houve um assassinato ao qual o médico que conta a cena tenha sido conivente, visto que pela voz do médico vemos o genro apunhalar o velho (o touro?) num dos ombros e a filha tirar-lhe das mãos uma seringa e cravar com toda a força na garganta do doente. Assim, se o caráter dúbio, ambíguo da narrativa, tem um alcance simbólico que provoca a interpretação e aponta para uma saturação de sentido, por outro lado, também tem o poder

[596] Ibid., p. 293 e 305-306.

de criar um certo suspense ou mistério que não permite que a *diegese* seja totalmente resolvida pelo leitor. Poderíamos dizer que, aqui, Lobo Antunes nos dá com uma mão o que nos tira com a outra. Talvez esteja aí, neste movimento ambivalente, a riqueza da sua narrativa; caráter este que irá marcar ainda mais a sua produção posterior.

Acreditamos, como já apontamos, que **Auto dos danados** representa uma resolução do problema da perspectivação da narrativa já apresentado em **Fado alexandrino**. Já **As naus**, conforme veremos pela leitura que dela faremos adiante, constitui-se como uma obra *sui generis* de Lobo Antunes, visto que aposta num caminho diferente de todos os outros títulos anteriores, caminho este que não será retomado completamente em todos os seus títulos posteriores. Acreditamos, pois, que dos ensaios produzidos por Lobo Antunes nas duas obras trabalhadas nesta seção, é o que se faz em **Auto dos danados** que irá se impor como caminho a ser recuperado e desenvolvido.

Na leitura que faz Maria Alzira Seixo de **Auto dos danados**, chama a atenção para o fato de esta obra de Lobo Antunes prolongar e afinar o trabalho que considera que vai se afirmar como característico no autor, o "da multiplicação dos pontos de vista narrativos"[597]. Contudo, Seixo prefere realçar a diferença entre pontos de vistas e não propriamente de vozes narrativas, visto que considera que essa multiplicação dos pontos de vistas tem a ver com uma função que ela considera ainda prioritariamente narrativa, como diz, "basicamente implicada num acontecer do texto", que faz revelar, para Seixo, uma importância maior da categoria da personagem. Considera que

> Em relação a **Fado alexandrino**, **Auto dos danados** conserva a sua diversidade de pontos de vista narrativos (ensaiada já em Explicação dos Pássaros), mas em vez de os conjugar massivamente em torno de uma situação diegética irradiante e dupla (o jantar de convívio e a revolução de Abril), discrimina-os em singularidade de visão e de interpretação, escrevendo cada capítulo ou, por vezes, parte de capítulo, de acordo com a perspectiva de uma personagem, e criando uma linearização que não é cronológica (capítulos respeitantes a acontecimentos finais situam-se a meio do livro, ou vice-versa), mas a de uma proposta de literarização da história que lhe é marginal e, por conseguinte, sujeita às contingências não apenas dos sucessos mas da visão interpretativa de quem conta. [598]

[597] Ibid., p. 148.
[598] Idem ibidem.

A partir dessa leitura, Alzira Seixo aposta na interpretação de que em **Auto dos danados** são valorizadas, em detrimento da própria narrativa e da circunstância que pretende representar (a situação de uma família latifundiária decadente num Portugal pós-25 de abril), a representação da atividade da escrita, a encenação da construção de uma escrita de estórias particulares, mas também da história de um país que se vê por meio das estórias das personagens. Para pensar esse aspecto da representação da escrita, da narrativa que se mostra em processo de construção, Alzira Seixo chama a atenção para os sentidos do próprio título da obra, principalmente para o termo "auto", que pode ser referido tanto como um "auto" teatral, quanto como um "auto" judicial. Sobre a possibilidade da referência ao caráter judicial do "auto", Alzira Seixo lembra, inclusive, que esse sentido antecipa algumas obras posteriores de Lobo Antunes. Sobre esse aspecto, diz Seixo, vale notar

> que, conforme vai acontecer freqüentemente nos romances de António Lobo Antunes (num processo esboçado em Explicação dos Pássaros), a narração é de vez em quando referida como um relato feito por solicitação ou encomenda, que o título neste caso pode relacionar com uma acção judicial, como vimos, e que, neste aspecto, se apresenta como precursora do modelo enunciativo de **Tratado das paixões da alma** e de **Manual dos inquisidores**.[599]

Já o entendimento da obra como um "auto" teatral chama a atenção, segundo nossa perspectiva, justamente para o que poderíamos chamar de "modo dramático" da narrativa que é operado em **Auto dos danados**, como se cada personagem subisse ao palco para relatar uma história que está sendo contada também pelas demais personagens, mas, sobretudo, pelo espectador, pela platéia, que, neste caso, somos nós, leitores. Assim, sob essa perspectiva, **Auto dos danados** não apenas encena o processo da escrita (isso, aliás, as obras anteriores de Lobo Antunes, desde **Memória de elefante**, já faziam, de algum modo, através da auto-denúncia do ficcional), mas, também o processo de leitura, convocando o leitor a participar da organização dos "depoimentos", reservando a ele um lugar no entrecho narrativo, visto que, de certa forma, o leitor passa a sustentar a culpa pelo fato de os relatos existirem, já que as personagens revelam estarem contando suas histórias com uma certa má vontade, por uma certa obrigação que nunca é muito bem explicitada ao longo da obra. Assim, é como se Lobo Antunes, ao multiplicar os pontos de vistas e vozes narrativas e, ao

[599] Ibid., p. 154.

mesmo tempo, retirar da obra a estrutura do diálogo simulado (tal como havia em **Fado alexandrino** por meio da figura do "capitão"), convocasse o leitor para ocupar esse lugar vago dentro da obra e para assumir o papel decisivo de configurar a totalidade da narrativa; mais interessante é que sempre falta algo para que o leitor possa dispor de todo esse poder. O leitor não consegue sair da obra com a sensação de ter podido preencher por completo a totalidade da história seja de uma personagem, seja da história maior em que todas se inserem.

Se **Auto dos danados** convoca o leitor para operar, de certo modo, a construção da narrativa alinhavando as vozes e pontos de vistas por meio do processo configurativo de leitura; na obra seguinte, **As naus**, a convocação do leitor irá também se impor como decisiva, no entanto, este será cobrado num outro aspecto. A cobrança maior que opera a leitura dessa sétima obra de Lobo Antunes é em relação ao repertório de referências relativas à cultura portuguesa, principalmente no que se refere às personagens históricas e literárias. Poderíamos dizer que, dentre as obras de Lobo Antunes, esta é a que melhor responde, ou pode ser adequada às noções de paródia e de "meta-ficção historiográfica" tão em voga em certo discurso sobre a pós-modernidade.[600] Não pretendemos, contudo,

[600] Silvana Maria Pessoa de Oliveira chama a atenção para o fato de que **As naus** constitui-se num "anti-épico, uma espécie de anti-Lusíadas, à medida que convoca o passado justamente para dessacralizá-lo. Através de uma inversão paródica de papéis, a narrativa empreende uma vigorosa crítica ao tempo presente, materializada pelas figuras dos retornados de África, após as guerras coloniais. (...) Um dos procedimentos comumente utilizados na narrativa contemporânea é a reflexão crítica acerca da tradição histórico-cultural na qual essa narrativa se insere. Para efetuar essa reflexão, lança-se mão de determinados recursos formais como a citação, a paródia e o uso de velhos símbolos ou imagens transplantados para novos contextos culturais. (.) **As naus** não escapa a esse padrão e propõe uma forma instigante de se pensar a História. (...) Contemporaneamente, a História passa a ser vista como reexame, modo de construção cultural ou forma discursiva que não elimina a ficcionalidade; lida-se com a perspectiva de que qualquer regresso ideal ao passado resulta impossível. (pp.296-297) O que Lobo Antunes faz é utilizar as figuras históricas enquanto figuras de um repertório cultural, imagens passíveis de serem caricaturadas, parodiadas, enfim desmontadas. Mediante esse procedimento, uma galeria de personagens históricas desfila em blocos carnavalizados, fazendo com que os heróis nacionais transformem-se em caricaturas excêntricas, marginalizadas, figuras de importância periférica na trama narrativa." (p. 298). OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. Relendo As Naus portuguesas – ironia e paródia na obra de Lobo Antunes. In: **Scripta**. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do CESPUC. Belo Horizonte, Editora PucMinas, 2001.pp.295-301. Sob este mesmo escopo de abordagem de **As naus**, cabe ainda a citação dos seguintes trabalhos: VALVERDE, Tércia Costa. **A desconstrução da história de Portugal em As naus**. Feira de Santana- Bahia, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2006. (Mestrado); RODRIGUES, Inara de Oliveira. **Entre a história e a ficção: diálogos de várias vozes no resgate da utopia**. Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2001. (Doutorado). Ainda a respeito do discurso sobre a história e sobre a identidade portuguesa, cabe a citação do seguinte trabalho: AUGUSTO, Cristina Petra. **Naus sob o céu de Lixboa, Uma terra estrangeira-**

discutir, aqui, a pertinência destas aplicações conceituais a essa obra, mas sim dar continuidade à leitura que estamos fazendo da obra de Lobo Antunes em conjunto, na tentativa de tentarmos entender o que representa **As naus** dentro desse conjunto.

Como já dissemos anteriormente, **As naus** se mostra como uma obra *sui generis* no conjunto das obras de Lobo Antunes, contudo, isso não quer dizer que não haja em sua composição processos de construção já ensaiados em obras anteriores; bem como caminhos a serem desenvolvidos posteriormente.

Das obras anteriores podemos considerar que **As naus** recupera, principalmente, o traço fantástico e simbólico já ensaiado em alguns momentos das obras anteriores. Na verdade, este traço passa a ser constitutivo da própria obra como um todo, não havendo mais nela qualquer preocupação no que se refere à instauração de uma ordem ou estrutura diegética, tal como havia nas três primeiras; ou ainda a utilização de estratégias narrativas tais como a da simulação da interlocução, como ocorre em **Fado alexandrino**, ou a fragmentação da perspectiva narrativa como em **Auto dos danados**. Na verdade, em **As naus**, o problema do narrador (do estabelecimento da voz e da perspectiva narrativas) deixa de ser decisivo, visto que o seu caráter fantástico, simbólico e até alegórico extrapola os limites impostos por tais categorias. Conforme considera Alzira Seixo, **As naus** antecipa uma característica que será desenvolvida ao longo das obras de Lobo Antunes que diz respeito ao fato de aglutinar as funções narrativa e simbólica

> numa espécie de fala una, e enunciativamente instituinte, que faz da palavra contada, através de uma consciência determinada que a filtra, um procedimento simbólico fundamental que institui a literatura como uma ordem do real (já que fora do discurso o real não existe), e portanto a configura como expressão cultural e social do desejo subjectivante, atraindo-o para a experiência da existência e já não da existência para a literatura...[601]

Em **As naus**, as perguntas sobre quem está narrando, a partir de que ponto de vista, o que sabe da história que narra, etc., deixam de ter a funcionalidade ou o alcance investigativo que tinham quando aplicadas às obras anteriores. O entrecruzamento de tempos e espaços em **As naus** não está circunscrito, tal como nas narrativas anteriores, aos

---

fronteiras e negociação de identidade cultural portuguesa. Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2000 (Mestrado).

[601] SEIXO, Maria Alzira. op. cit. p. 147-148.

limites existenciais da vida de uma personagem, sendo, portanto, reflexos de processos mentais que se revelam por meio de uma narrativa fragmentária e lacunar, motivada pela memória. Em **As naus**, o que vemos se entrecruzar são tempos e espaços históricos distintos que extrapolam os limites existenciais das personagens; a saber, os tempos e espaços de um Portugal da época dos descobrimentos e os tempos e espaços de um Portugal contemporâneo. Poderíamos ainda apostar numa chave de leitura que considerasse a narrativa como fruto da imaginação ou do delírio das personagens e, dessa forma, o entrecruzamento de tempos e espaços tão longínquos poderia ser entendido como fruto das mentes das personagens. Isso não seria demasiado, inclusive, se considerássemos as personagens que povoam as obras anteriores de Lobo Antunes, personagens que, de repente, se vêem como personagens de romances ou artistas de cinema e se narram como tais. Contudo, em **As naus**, não há o contraponto da representação de um "real" que denuncie a narrativa como fruto da imaginação da personagem, tal como, por exemplo, quando a personagem Nuno de **Auto dos danados** narra os seus atos em terceira pessoa e se denomina enquanto Edward G. Robinson. Em **As naus**, apesar dessa chave de leitura não poder ser abandonada de todo, por outro lado, também não pode ser adotada em definitivo. Em **As naus**, é como se tivéssemos a sensação de estarmos vendo serem projetados, em sobreposição de imagens, dois filmes numa mesma tela; em que personagens com nomes idênticos agem simultaneamente em tempos e cenários muito distantes. É nesse sentido que se cria uma zona de indecidibilidade pela qual tanto a história da colonização ilumina ironicamente a história da descolonização quanto a história da descolonização revela uma outra história. É como se a história do retorno dos colonizados a Portugal revelasse o fracasso das grandiloqüentes promessas da expansão ultramarina; e estas, por sua vez, revelassem já num passado a decadência do Portugal contemporâneo. A principal estratégia de sobreposição de imagens é a da caracterização de personagens africanos, principalmente dos angolanos que chegam a Portugal fugidos da guerra colonial e que levam os nomes de grandes personalidades históricas de Portugal, tal como Pedro Álvares Cabral, Luís de Camões, Vasco da Gama, Diogo Cão, Francisco Xavier, Manoel de Sousa Sepúlveda, Nuno Álvares Pereira, D. Sebastião, dentre outras personalidades, tais como Cervantes que representa, metonimicamente, a Espanha. Vejamos, a seguir, como se

processa o referido entrecruzamento de espaços e tempos e como isso resulta numa sobreposição de imagens. Segue o início da obra:

> Passara por Lixboa há dezoito ou vinte anos a caminho de Angola e o que recordava melhor eram as discussões dos pais na pensão do Conde Redondo onde ficaram entre tinir de baldes e resmungos exasperados de mulher. Lembrava-se da casa de banho colectiva, com um lavatório de torneiras barrocas imitando peixes que vomitavam soluços de água parda pelas goelas abertas e da altura em que topou com um senhor de idade, a sorrir na retrete de calças pelos joelhos. À noite, se abria a janela, via os restaurantes chineses iluminados, os glaciares sonâmbulos dos estabelecimentos de electrodomésticos na penumbra, e cabeleiras loiras no lancil dos passeios. De forma que urinava nos lençóis por medo de encontrar o cavalheiro do sorriso atrás dos peixes oxidados ou as cabeleiras que rebocavam notário corredor adiante, baloiçando a chave do quarto no mindinho. E acabava por adormecer a sonhar com as ruas intermináveis de Coruche, os limoeiros gêmeos do quintal do prior e o avô cego, de olhos lisos de estátua, sentado num banquito à porta da taberna, ao mesmo tempo que uma manada de ambulâncias assobiava Gomes Freire fora na direcção do Hospital de São José. [602]

A narrativa inicia-se em terceira pessoa, situando uma personagem na cidade de Lisboa (curiosamente grafada com "x", como se em imitação à grafia mais antiga da palavra ou à pronúncia da personagem?) e informando o leitor de que esta personagem já havia estado nesta cidade há dezoito ou vinte anos antes do momento em que se situa a narrativa. Em seguida, faz-se menção à memória da personagem, evocando a lembrança do local em que estivera em Lisboa, na companhia dos pais, a pensão do Conde Redondo. As imagens que vêm à mente da personagem, provavelmente do tempo de criança, são as dos banheiros coletivos da pensão e da visão que tinha da janela durante a noite. Tal visão, por sinal, causava medo à personagem, principalmente as "cabeleiras loiras no lancil dos passeios". Só se livrava do medo quando adormecia e, então, sonhava com a sua antiga cidade, Coruche, e com o seu avô cego. Pela leitura desse primeiro parágrafo, é possível concluirmos que a personagem em questão é africana e que está retornando a Lisboa, cidade em que já estivera há dezoito ou vinte anos antes. Mais adiante, seremos informados de que o nome da personagem em questão é Pedro Álvares Cabral, segundo se supõe da pergunta feita pelo "escrivão da puridade que lhe perguntou o nome (Pedro Álvares quê?)" e "o conferiu numa lista dactilografada cheia de emendas e de cruzes a lápis"[603].

[602] ANTUNES, António Lobo. op. cit. p. 9.
[603] Ibid., p. 14.

Esse primeiro parágrafo não apresenta qualquer índice de complicação do nível narrativo, aparentemente constitui uma narrativa retratando a lembrança que uma personagem mencionada em terceira pessoa tem da cidade de Lisboa. Até a denominação da personagem como sendo um homônimo de Pedro Álvares Cabral não seria um fator, se considerado apenas ele, responsável por abalar o princípio realista que parece ordenar a narrativa desse primeiro parágrafo. O caso da homonímia seria curioso, mas plenamente possível.

O caráter supostamente realista da narrativa do primeiro parágrafo é totalmente perturbado quando da introdução do segundo e, então, a homonímia acima citada passará a ganhar maior significado. Vejamos:

> No dia do embarque, a seguir a uma travessa de vivendas de condessas dementes, de lojas de passarinhos alucinados e de bares de turistas onde os ingleses procediam à transfusão de *gin* matinal, o taxi deixou-nos junto ao Tejo numa orla de areia chamada Belém consoante se lia no apeadeiro de comboios próximo com uma balança de uma banda e um urinol da outra, **e ele avisou centenas de pessoas e de parelhas de bois que transportavam blocos de pedra para uma construção enorme dirigidos por escudeiros de saia de escarlata** indiferentes aos carros de praça, às camionetas de americanas divorciadas e de padres espanhóis, e aos japoneses míopes que fotografavam tudo, conversando numa língua bicuda de samurais. Então poisámos a bagagem no terreiro, por cima dos agapantos que as mangueiras mecânicas aspergiam em impulsos circulares, perto dos operários que trabalhavam nos esgotos da alameda que conduzia ao estádio de futebol e aos prédios altos do Restelo, de tal modo que os tractores dos cabo-verdianos se cruzavam com carroças de túmulos de infantas e de pilhas de arabescos de altares. Passando por uma placa que designava o **edifício incompleto** e que dizia **Jerónimos** esbarramos com a **Torre** ao fundo, a meio do rio, cercada de petroleiros iraquianos, **defendendo a pátria das invasões castelhanas, e mais próximo, nas ondas frisadas da margem, a aguardar os colonos, presa aos limos da água por raízes de ferro, com almirantes de punhos de renda apoiados na amurada do convés e grumetes encarrapitados nos mastros aparelhando as velas para o desamparo do mar que cheirava a pesadelo e a gardênia, achamos à espera, entre barcos a remos e uma agitação de canoas, a nau das descobertas.**
>
> **O pai morreu de escorbuto antes do Cabo Bojador ao darem pela proa com uma água tão tranqüila como o pó das bibliotecas, e apodreceram um mês, comendo castanhas e carne salgada, até o vento estremecer o casco e empurrar uns contra os outros os pingentes de lustre dos marinheiros de uma revolta abortada enforcados nas enxárcias, depenados por gaivotas e milhafres atlânticos. Depois de sete amotinações sangrentas, onze assaltos de baleias extraviadas, missas incontáveis e um temporal idêntico aos suspiros de Deus na sua insônia pedregosa, um gajeiro berrou Terra, o mestre firmou o óculo no castelo da popa e lá estava a baía de Loanda invertida pela refração da distância, a fortaleza de São Paulo no cume, traineiras de pescadores, uma corveta da Armada, damas que tomavam chá sob as palmeiras e fazendeiros engraxando os sapatos enquanto liam os jornais nas pastelarias das arcadas.**

> E agora que o avião se fazia à pista em Lixboa espantou-se com os edifícios da Encarnação, os baldios em que se ossificavam pianos despedaçados e carcaças rupestres de automóvel, e os cemitérios e quartéis cujo nome ignorava como se arribasse a uma cidade estrangeira a que faltavam, para a reconhecer como sua, os notários e as ambulâncias de dezoito anos antes. Tinha demorado uma semana com a mulata e o miúdo na sala de embarque do aeroporto de Loanda, estendidos no chão, enrolados em mantas, roídos de fome e de vontade de urinar, numa confusão de malas, sacos, crianças, soluços e odores, na esperança de vaga para fugir de Angola e das metralhadoras que todos os dias cantavam nas ruas brandidas por negros de camuflado, bêbedos de cálices de after-shave e autoridade. Um chanceler que consultava papéis e pulava sobre os corpos deitados pingava um nome de hora a hora, e por detrás dos vidros milícias da UNITA de pulseiras de crina e lanças emplumadas, orientados por conselheiros americanos e chineses, vigiavam-nos sob os tubos de flúor do tecto.[604]

O segundo parágrafo continua a narrativa em primeira pessoa, em que quem parece assumir a narrativa é a personagem mencionada no primeiro parágrafo, no entanto, quando a narrativa volta a ser feita em terceira pessoa, parece ser conduzida a um cenário de um passado muito mais remoto. Somos reportados a uma cena de um Portugal da época dos descobrimentos, como se a narrativa procurasse relatar, sob uma perspectiva muito próxima, quase que pessoal, o momento histórico das descobertas. Assim, ao longo do parágrafo, os elementos do presente da personagem que figuraram no primeiro parágrafo são entrecruzados aos desse passado remoto (os índices textuais que fazem referência a um tempo remoto foram colocados em negritos no texto citado), como se as imagens de um mesmo lugar, visto em tempos distintos, fossem sobrepostas num mesmo plano.[605] No parágrafo seguinte, dá-se continuidade à narrativa, introduzindo-se a figura do pai da personagem mencionada anteriormente, a partir do tempo daquele passado remoto das grandes navegações, descrevendo-se a baía de "Loanda", a capital da Angola colonial, com os fazendeiros e pastelarias. O final desse terceiro parágrafo, de certa maneira, já descreve a "Loanda" de onde provavelmente partira o avião que chegara a Lisboa, como nos mostra o início da narrativa do quarto parágrafo, a "Loanda" deixada para trás pela personagem que

[604] Ibid., pp. 9-12. (negritos nossos)

[605] Vale atentar para a aproximação entre a técnica narrativa utilizada por Lobo Antunes nesta obra e as técnicas vanguardistas, principalmente as provenientes do surrealismo. Essa é a aproximação que faz, por exemplo, Nelson Luiz Garcia de Oliveira. A referência é a seguinte: OLIVEIRA, Nelson Luiz Garcia de. **O púlcaro búlgaro, de Campos de Carvalho, e As naus, de António Lobo Antunes: romances surrealistas?** São Paulo, Universidade de São Paulo, 2003. (Mestrado).

vinha fugido de Angola e de suas metralhadoras. Essa técnica de entrecruzamento de tempos será explorada, por conseguinte, ao longo de toda a obra.

Tal como nas obras anteriores de Lobo Antunes, em **As naus**, a oscilação entre a narrativa em terceira e primeira pessoa também ocorre. O resultado disso é que o entrecruzamento entre tempos e espaços tão distantes a partir de uma narrativa em terceira pessoa será convertido, agora, para a representação da subjetividade da personagem.

> **Em vez do labiríntico mercado da manhã da partida, a seguir aos palácios das condessas maníacas e aos bares de sombras lúgubres dos estrangeiros anêmicos, em vez da praia do Tejo onde erguiam o mosteiro e dos pedreiros talhando o calcário a grandes golpes de maço, em vez dos bois e das mulas das carroças de carga e dos arquitectos a gritarem para os ajudantes endechas parecidas com a fala dos criados dos restaurantes galegos, em vez das vendedeiras de ovos e frangos e pargos doirados e miniaturas de chaminés do Algarbe e quinquilharias de latão, em vez da claridade de lágrima das cebolas nos tabuleiros de madeira, dos ardentes poderes ocultos das ciganas que exaltavam as virgens outonais com promessas de amores de vice-reis**, em vez das furgonetas de pára-brisas azuis dos turistas e das caravelas e dos cargueiros turcos sob a ponte, enxotaram-me para um miserável edifício de cimento com painéis de vôos nacionais e internacionais a pulsarem ampolas coloridas ao lado do free-shop dos uísques. (...) E lembrou-se dos entardeceres esparvoridos dos últimos tempos de Angola, dos moleques que assaltavam os escritórios e os apartamentos do centro, das fachadas rombas de balas e das beneméritas do Bairro Marçal sem clientes, oferecendo a ninguém as coxas de sereias órfãs nas vielas onde os faróis dos jipes se aparentavam às lanternas traseiras dos comboios.[606]

Neste quinto parágrafo, a própria subjetividade da personagem é tomada como o lugar da convergência da experiência do passado remoto de uma época habitada pelas naus das grandes navegações e da experiência de um passado mais recente, de imigrantes africanos em fuga da violência da guerra civil das ex-colônias portuguesas. Numa mesma expressão de subjetividade, vemos expressas tanto a experiência da colonização quanto da descolonização. Aqui, portanto, para reforçar o grau subjetivo da experiência em relato, a narrativa se faz em primeira pessoa e a personagem que volta da África a Lisboa não encontra mais o cenário daquele passado remoto das grandes navegações (que aparecem em itálico e sublinhado), nem aquele de um passado mais recente de há dezoito ou vinte anos atrás.

[606] Ibid., pp. 12-13. (negritos nossos)

Além do entrecruzamento entre tempos e espaços se operar tanto a partir da perspectiva de terceira quanto na de primeira. Vale atentar para o modo irônico como as personagens históricas são apresentadas, como se fossem nomes inusitados. Por exemplo, a personagem que é caracterizada como Luís de Camões entra na história a partir da conhecida fórmula dos contos infantis:

> **Era uma vez um homem de nome Luís** a quem faltava a vista esquerda, que permaneceu no Cais de Alcântara três ou quatro semanas pelo menos, sentado em cima do caixão do pai, à espera que o resto da bagagem aportasse no navio seguinte.[607]

O curioso de tal estratégia de apresentação da personagem é que é introduzido como se fosse uma personagem qualquer que, por coincidência, tem algo em comum com a personagem histórica. Até certa altura, o "homem de nome Luís" é tratado apenas como mais um angolano que está aportando em Lisboa. Contudo, mais para frente, percebemos que as coincidências entre esta personagem e Luís de Camões vão se evidenciando. Assim, ao longo da narrativa vamos percebendo que a estratégia do uso do "Era uma vez..." funciona de modo a recontar a história de Luís de Camões como se ela fosse, ao mesmo tempo, conhecida e inédita. Idêntica e diferente. Ela é, ao mesmo tempo, a história da vida de um angolano fugido da guerra e a reprodução de dados da biografia de Camões.

Além do tratamento inédito dado a conhecidos fatos e personagens históricos, há a representação de uma expressão de estranhamento por parte das personagens em relação aos próprios nomes, o que de certo modo faz vermos uma narrativa filtrada pela fetichização dos nomes históricos e culturais, por meio da qual tais nomes são desligados do seu passado e ganham conotações distintas, tais como nomes de ruas, praças, etc. Esse processo pode ser exemplificado, por exemplo, pelo trecho em que a personagem de Cervantes é apresentada:

> Ao segundo almoço conheceu um reformado amante de biscas e suecas e um maneta espanhol que vendia cautelas em Moçambique chamado Dom Miguel de Cervantes Saavedra, antigo soldado sempre a escrever em folhas soltas de agenda e papéis desprezados um romance intitulado, não se entendia porquê, de Quixote, quando toda a gente sabe que Quixote é apelido de cavalo de obstáculos...[608]

[607] Ibid., p. 19.
[608] Ibid., p. 20.

E esse tipo de tratamento ambíguo dado às figuras histórico-literárias insere-se dentro de uma característica a que Alzira Seixo denominou como sendo o traço da "per-versão" existente em **As naus**. Essa "per-versão" resumiria a característica básica e norteadora da narrativa dessa obra de não apenas recontar, de apresentar uma nova versão da história e dos mitos portugueses, mas de indicar neles um sentido outro que funciona como o seu contrário. O resultado disso é sempre o de uma crítica mediada pelo efeito da ironia, do cômico ou do deboche e da sátira. Bem representante disso, por exemplo, é o fato de que em **As naus** São Francisco Xavier é um gigolô, que leva, inclusive, a mulher a Lisboa para trabalhar como prostituta; as ninfas do Tejo são as putas; Nuno Álvares Pereira é o dono da Boite Aljubarrota e D. Sebastião é um "pateta inútil de sandálias e brinco na orelha", viciado em drogas, que "tinha sido esfaqueado num bairro de droga de Marrocos por roubar a um maricas inglês, chamado Oscar Wilde". O interessante dessa "per-versão" é a de que ela não se estabelece como uma via de mão única, em que podemos apenas interpretar as personagens a partir do efeito irônico ou satírico causado pelo deslocamento histórico; mas, sim, se mantém naquela zona de indecidibilidade a que acima nos referimos, visto que tais personagens nunca podem ser tomadas ou totalmente como históricas ou totalmente como contemporâneas. Uma boa amostra da estratégia da criação dessa indecidibilidade que aproxima e distancia a personagem histórica pode ser vista no momento em que a própria personagem denominada de Pedro Álvares Cabral coloca em dúvida as histórias contadas pelo amigo que fizera na pensão em que morava em Lisboa, o Residencial Apóstolo das Índias. O amigo é Diogo Cão, o conhecido desbravador de terras desconhecidas e caçador de africanos do império português, que é retratado n`**As naus** como um ex- Fiscal da Companhia das Águas de Portugal em Angola; contudo, as histórias que conta são, ainda, as de quinhentos anos atrás:

> O primeiro amigo que fizeram na Residencial Apóstolo das Índias dormia três colchões adiante, chamava-se Diogo Cão, tinha trabalhado em Angola de fiscal da Companhia das Águas, e quando à tarde, depois da mulata partir para o bar, sentava comigo e com o miúdo nos degraus da pensão a ver nas ripas dos telhados o frenesim das rolas, anunciava-me, já de voz incerta, bebericando de um frasco oculto no forno do casaco, que há trezentos, ou quatrocentos, ou quinhentos anos comandara as naus do Infante pela costa de África abaixo. (...) Explicava-me a melhor forma de estrangular revoltas de marinheiros, salgar a carne e navegar à solina e de como era difícil viver nesse árduo tempo de oitavas épicas e de deuses zangados, **e eu fingia acreditá-lo para não contrariar a**

> **susceptibilidade das suas iras de bêbado, até o dia em que abriu a mala à minha frente e debaixo das camisas e dos colotes e das cuecas manchadas de vomitado e de borras de vinho dei com bolorentos mapas antigos e um registro de bordo a desfazer-se**.[609]

Neste trecho, vemos a personagem de Pedro Álvares Cabral simular a visão que um leitor preocupado em estabelecer um paradigma de leitura realista teria em relação não apenas às histórias que conta Diogo Cão, mas, por extensão, àquelas todas contadas em **As naus**, inclusive a dele próprio, Pedro Álvares Cabral. Seriam as histórias de Diogo Cão apenas histórias de um bêbado? Não, constata Pedro Álvares Cabral, afinal são apresentadas as provas de que o que conta Diogo Cão é verdade. Esse trecho acima apresentado é um bom exemplo de como não apenas a história e os mitos de Portugal são alvos da ironia e da sátira, mas, inclusive, a própria ficção que se instaura. Em certo sentido, poderíamos concluir, inclusive, que o que dá legitimidade à ironia e à sátira em relação à história é a própria auto-ironia da ficção.

Conforme considera Alzira Seixo, o processo de estruturação narrativa de Lobo Antunes apoiado na construção de metáforas é levado ao extremo em **As naus**, a ponto de entender que nesta obra "é a metáfora que narra". Esta constatação, segundo Seixo, seria paradoxal visto que a metáfora, entendendo-a a partir de Jakobson, seria uma figura estilística anti-narrativa. Essa idéia paradoxal de uma metáfora narrativa justificaria, segundo Seixo, o fato de em **As naus** não haver propriamente um encadear ou uma seqüência factual que pudesse se concretizar numa narrativa, mas sim a narrativa seria constituída por uma seqüencialização "de acontecimentos sem relação de vizinhança ou de contigüidade" que só poderiam ser relacionados, portanto, pelo mesmo processo que o recurso metafórico opera, estabelecendo relações entre termos (imagens) que, *a priori*, não teriam relação. Esse não encadeamento referido ao caráter episódico, ou poderíamos dizer diegético, pode ser visto também, segundo entende Alzira Seixo, no plano micro estrutural da narrativa. Segundo Seixo, ocorreria em **As naus** também um "per-versão" discursiva na medida em que há uma quebra, ou descontinuidade, sintática do discurso que constitui a narrativa. Desse modo, a descontinuidade e o não encadeamento seriam evidentes em **As naus** tanto no plano macro estrutural da *diegese* narrativa, quanto no plano micro estrutural

[609] Ibid., pp. 65-66.

do discurso. Nos dois casos, portanto, permaneceriam as ligações semânticas, mas que só poderiam ser completamente estabelecidas a partir de um efetivo trabalho de leitura.

Como vimos, ao longo desta seção, as duas obras aqui trabalhadas resolvem de maneiras distintas o impasse colocado ao romance moderno de não poder mais narrar sem, contudo, poder deixar de continuar a narrar. Uma apostou na encenação da plurivocidade, a outra na paródia e na meta-ficção historiográfica. De qualquer modo, as duas obras aqui trabalhadas apontam para um caminho cada vez mais evidente em Lobo Antunes, o caminho que aposta no leitor como entidade co-responsável pela constituição da narrativa. A figura de um leitor passivo, que simplesmente recebe as informações de uma narrativa que se lhe apresenta, que se deixa levar por ou que apenas usufrui dela deixa de ser possível diante das obras de Lobo Antunes.

3.4. Tensão e suspensão na "trilogia de Benfica":

> *... por vezes, pergunto-me para quê escrever 500 páginas se há quem consiga um resultado tão comovedor numa frase. O problema é como estruturar as emoções, um poema é como um orgasmo, mas é impossível que o leitor tenha um orgasmo durante 400 páginas, porque o orgasmo a partir de um certo momento começa a ser doloroso e o prazer pode perder-se. Num romance temos de deixar que o leitor respire e o escritor é que tem de lhe proporcionar esse oxigênio.*[610]
>
> António Lobo Antunes

Conforme indicado na seção anterior, acreditamos que a obra **Auto dos danados** constitui-se, pelo menos no que se refere ao problema do foco narrativo, como uma espécie de modelo que será retomado e desenvolvido ao longo das obras que formam a chamada "trilogia de Benfica": **Tratado das paixões da alma**, **A ordem natural das coisas** e **A morte de Carlos Gardel**[611].

O trabalho a ser desenvolvido nessa seção diferirá dos anteriores visto que acompanhará menos o passo a passo da narrativa de cada um e buscará isolar elementos relevantes de cada uma das obras acima mencionadas no intuito de se construir um corpus exemplificativo dos aspectos que a seguir enumeraremos como sendo relevantes para a continuidade da leitura da obra de Lobo Antunes que ora fazemos.

Nosso trabalho, nessa seção, buscará dar desenvolvimento à investigação sobre o aspecto do foco narrativo limitando-se apenas a indicar, quando houver, as recorrências de técnicas e estratégias de fragmentação das categorias de perspectiva e voz narrativas. Além de indicarmos as re-atualizações ou repetições em relação às obras anteriores, principalmente em relação ao modelo de **Auto dos danados**, procuraremos abordar um aspecto específico que acreditamos marcar mais fortemente este terceiro momento das obras do autor, que diz respeito à estratégia da criação de efeitos de suspensão de sentidos que acabam por gerar um efeito de tensão contínua para o processo configurativo de leitura.

---

[610] BLANCO, María Luisa. **Conversas com António Lobo Antunes**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. p. 69

[611] ANTUNES, António Lobo. **Tratado das paixões da alma**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994. (3ª. Edição). **A ordem natural das coisas.** Rio de Janeiro: Rocco, 1996. **A morte de Carlos Gardel.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994

Procuraremos ver como essa suspensão, inclusive, acaba refletindo na própria continuidade e no ritmo do texto.

Basicamente, buscaremos investigar como se dá um processo dialético, e até paradoxal em alguns momentos, de criação de sentido que podemos ver sendo representado nas narrativas que compõem esse terceiro momento das obras de Lobo Antunes. Esse processo, portanto, pode ser visto sendo operado em dois níveis nessas obras da trilogia.

Num primeiro nível, que poderíamos considerar como sendo macro-estrutural, a tensão é criada quando as narrativas instauradas pelas várias vozes que se vêem encenadas mostram-se, ao mesmo tempo, prenhes de sentido e muito lacunares. Curiosamente, as lacunas, as referências soltas, as informações temporais e espaciais desconexas é que geram o efeito de suspensão de sentido, mas que, por um outro lado, nos dizem que estão prenhes de sentidos, os quais, por sua vez, vão sendo encontrados, aos poucos, pelo cruzamento de vozes, perspectivas, tempos e espaços. Apesar, contudo, desses sentidos serem construídos, não são definitivamente completados, ficando sempre uma lacuna ainda em aberto, ou sendo confrontados com uma outra possibilidade de geração de sentidos. Pela criação desse efeito de suspensão de sentidos cria-se um outro efeito que é o da tensão da leitura, que sempre busca completar os sentidos lacunares de uma *diegese* que está sempre por se construir.

Num segundo nível, micro-estrutural, a tensão seria criada no plano ainda da enunciação, no próprio modo de instauração da voz que narra a sua parcela de história. Essa mudança no nível micro-estrutural corresponderia, inclusive, ao que Maria Alzira Seixo demarcou como sendo representativo de uma segunda fase das obras de Lobo Antunes no que se refere ao aspecto da prosódia do texto. Para Seixo, a fase que se inicia com a oitava obra de Lobo Antunes, **Tratado das paixões da alma**, seria marcada por uma "contenção metafórica" no nível do discurso e pelo que chama de uma "desmedida ponderada", que se constitui na substituição da forma anterior de composição que "procedia por jorros inexauríveis" por uma escrita que simula a "desmedida" da frase por meio de uma contensão da extensão. Assim, entende Seixo que, a partir de **Tratado das paixões da alma**,

> a frase longa, muito mais rara, alterna com um discurso da fragmentação trabalhada em tempos, lugares, sujeitos e motivos, que comunica um entrecortado constante de um ritmo já não exatamente precipitado, mas incerto, dividido entre caminhos frásicos que por vezes não têm início nem conclusão, apenas um corpo intermédio que fixa as unidades narrativas, e dá como que o coração de cada uma delas (de um lugar, de um tempo, de um sujeito, de um motivo).[612]

Assim, em se tratando daquele processo dialético que acima nos referimos, o segundo nível mencionado seria, portanto, anterior àquele primeiro e, sob esse ponto de vista, responsável por certas lacunas de sentidos nas várias narrativas que são instauradas pelas várias vozes. O processo dialético, ou paradoxal, ocorre quando a voz narrativa que narra é barrada por uma lembrança que interrompe o fluxo do entrecho que estava sendo contado ou quando a própria voz narrativa revela insegurança ou desconhecimento quanto à sua narrativa e, assim, hesita em contar ou corrige a si própria. Essa simulação de um certo desconhecimento daquele que conta em relação à narrativa que profere não apenas faz com que essa narrativa se mostre incompleta, mas gera a representação de uma outra enunciação que passa a gerar outras possibilidades de sentidos e de leitura. Em geral, esse processo gera interrupções no contínuo narrativo, alterando a extensão e o ritmo do discurso. Assim, o discurso narrativo que tem o seu sentido não completado passa a ser, por um outro lado, seguido por termos e frases adventícias que são passíveis de gerarem outros sentidos. Desse modo, a representação de uma enunciação narrativa falha, ou que se interrompe, pode acabar gerando um troço poemático bastante significativo que pode ser associado a um outro e que, por conseguinte, pode resultar na garantia de continuidade da própria narrativa que se vira, outrora, interrompida.

Por meio da investigação desse processo nestes dois níveis buscaremos verificar em que medida as obras desse terceiro momento apontam uma saída poética quando se vêem diante da impossibilidade de narrar; na base dessa saída estaria o princípio de que a narrativa seria recriada no próprio momento em que se vê interrompida ou diante da impossibilidade de se completar. Quando fazemos referência, portanto, a essa saída poética para a narrativa, não estamos necessariamente nos referindo a uma transição entre gêneros, apesar de essa saída poética se evidenciar, em alguns momentos, por meio de uma estruturação narrativa mais distante da prosa e mais próxima de uma versificação livre.

[612] SEIXO, Maria Alzira. op. cit. p. 536.

A o**rdem natural das coisas** traz inovações significativas para o conjunto da obra de Lobo Antunes.[613] Principalmente no que se refere aos dois níveis em que se cria a suspensão de sentidos. A exemplo de **Auto dos danados**, esta também se faz estruturada a partir da multiplicação de vozes e de pontos de vistas. A principal diferença macro-estrutural em relação àquela é que não há qualquer indicação externa ao texto que permita ao leitor identificar um fio diegético único que funcione de modo a alinhavar as várias narrativas. A própria divisão de **A** o**rdem natural das coisas** é bastante significativa quanto a isso, visto que as partes constituem livros. Cada livro, apesar de formado por narrativas que remetem às situações, personagens, e tempos dos outros, não se apresenta em continuidade digética em relação aos demais, podendo, inclusive, por isso, serem encarados como livros independentes. O livro primeiro, o terceiro e o quinto são constituídos por sete capítulos cada; o livro segundo e quarto por quatro capítulos. Para cada livro, há dois narradores que se alternam nos capítulos. Não há qualquer indicação extra-textual a respeito de quem narra qual capítulo, é necessário que o leitor vá descobrindo conforme avança e retorna na leitura. Ao todo são dez narradores que se distanciam no tempo e no espaço, que confirmam e contradizem suas histórias.

O primeiro livro de **A ordem natural das coisas,** intitulado "Doces odores, doces mortos", inicia-se com a narrativa que se apresenta como uma espécie de confissão amorosa entremeada pelas lembranças de infância feita por um sujeito já de meia idade que se encontra deitado na cama ao lado da sua esposa, bem mais nova, que dorme e não o ouve, ou aparenta não ouvi-lo. Conforme mesmo diz, aproveita para contar a sua história enquanto o valium não faz efeito e, como indica o título do livro primeiro, a sua narrativa tem uma motivação sinestésica, já que desencadeada pela lembrança de um cheiro de infância: "Até aos seis anos, Iolanda, não conheci a família da minha mãe nem o odor dos castanheiros que o vento de setembro trazia da Buraca..."[614]. Pela primeira frase da narrativa somos apresentados por esse narrador à personagem Iolanda, no entanto, o próprio

[613] Uma primeira leitura desta obra que aqui apresentamos foi já publicada em separado sob a seguinte referência: TELLES, Luís Fernando Prado. Uma dialética da narrativa em *A ordem natural das coisas*, de António Lobo Antunes. **FRONTEIRAZ.** Revista Eletrônica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Vol.2 Nº2. Dezembro de 2008.
[614] Ibid., p. 9.

narrador não se identificará, ficaremos sabendo apenas que se trata de um pacato funcionário público que, com o seu pequeno ordenado, sustenta a pobre casa em Alcântara, na qual moram também o pai e a tia de Iolanda, uma garota de dezoito anos. Aos doces odores dos castanheiros soma-se, na memória do funcionário público, a lembrança dos doces mortos de sua família, por sinal, não muito bem conhecida por ele. Intercalados aos quatro capítulos referentes à confissão que o funcionário público faz a Iolanda estão os três capítulos narrados por um ex-Pide, um policial aposentado auto-denominado Ernesto da Conceição Portas e que se dizia professor de hipnotismo. Na verdade, a narrativa desta personagem, nos três capítulos, constitui-se como uma espécie de conversa também, mas uma conversa com aquele a quem se dirige como sendo "o amigo escritor". Esse escritor, por sua vez, paga o ex-Pide para investigar a vida do funcionário público, visto que, ao que tudo indica, escreve ou pretende escrever um livro sobre ele. A narrativa desse ex-Pide resume-se a contar a vida sem graça do funcionário público, a reclamar ao escritor que recebe pouco por isso e que esse trabalho de investigador ocupa muito o seu tempo, que poderia estar sendo gasto com as aulas de hipnotismo. O segundo livro, intitulado "Os Argonautas", é narrado de modo intercalado, respectivamente, pelo pai de Iolanda, Domingos (que fora mineiro na África e que agora sofre de perturbações mentais, sonha voar debaixo da terra e vive fazendo buracos pela casa), e pela tia Orquídea, que vive atormentada pelas lembranças do homem do cinema itinerante, com quem teve a sua iniciação sexual e de quem nunca mais tivera notícias. O título "Os Argonautas" faz referência ao encontro entre o velho Domingos e o ex-Pide, que vai visitar a casa em que morava o funcionário público a fim de investigá-lo. Lá, toma algumas cervejas com Domingos e ambos passam a ter alucinações e julgam estar voando sobre Lisboa. O livro terceiro, intitulado "A Viagem à China" desenvolve a trama das relações familiares dos parentes do funcionário público lembrados por ele no primeiro livro. Quem narra são os tios, irmãos de Julieta, que só tardiamente ficamos sabendo ser a mãe do funcionário. A narrativa é iniciada por Jorge Valadas, militar que é preso e morto na prisão em Tavira, e seguida pela narrativa do irmão Fernando, aquele que o pai chamava de estúpido, mas que, na verdade, era o único que testemunhara a traição da mãe e sabia de quem a irmã Julieta era filha. O quarto livro, intitulado "A vida contigo", é iniciada pela voz de Iolanda, a

mulher do funcionário público, e intercalada pela voz do estudante Alfredo, seu quase namorado. O quinto e último livro, intitulado "A representação alucinatória do desejo", é narrado, primeiramente, pela voz de Julieta, mãe do funcionário público, e é intercalada pela narrativa de uma senhora idosa, que teria sido vizinha da casa da família de Julieta. Esta senhora, por sua vez, identifica-se como sendo a escritora do livro que constitui a narrativa que narra.

Resumida dessa forma genérica, a narrativa de **A ordem natural das coisas** parece muito clara. Mas essa sumarização só é possível quando apostamos em alguns caminhos de leitura e desconsideramos as complicações narrativas que dizem respeito aos dois níveis acima apontados. Passemos, a seguir, a abordar alguns exemplos desses problemas nos dois níveis. Iniciemos, pois, verificando como a narrativa da personagem que inicia a obra se constrói e vejamos de que maneira a representação de sua insegurança enquanto narrador, ou em que medida a representação da sua confusão mental, quando transformada em texto da narrativa, resulta numa mudança rítmica e na configuração de um texto totalmente marcado pelo caráter simbólico. Vejamos, pois, como essa mudança micro-estrutural, do segundo nível, acaba tendo repercussão no plano macro estrutural, de primeiro nível. Trata-se de um trecho do terceiro capítulo, que dá continuidade à confissão silenciosa que faz o funcionário público a Iolanda durante a noite:

> Às vezes, Iolanda, quando a campainha da passagem de nível finalmente se cala, os cachorros da quinta do Jacinto partem em bando na direcção do rio atraídos por um odor de pescado, o motor das traineiras se suspende com a aproximação da aurora e se escuta o mudo, rendilhado trabalho do caruncho no silêncio da casa,
>
> às vezes, quando tomo consciência da manhã no primeiro âmbar dos espelhos vazios, lavrados pelas lágrimas da noite, quando o teu corpo surge do escuro, sob o lençol, como as poltronas de agosto numa casa deserta, e os teu ombros e o teu nariz nascem da sombra, semelhantes a corolas mortas na almofada,
>
> às vezes, meu amor, quando é definitivamente dia, quando o despertador vai tocar, quando os chinelos do teu pai atravessam o soalho, estremecendo armários, para beber um copo de água no lava-louças da cozinha, e a tua tia se remexe no quarto a vestir-se em movimentos de crisálida,
>
> às vezes, quando me calo no colchão, amaldiçoando a história que conto, segundos antes da campainha do relógio me chamar aos gritos para o emprego do Estado,
>
> acontece-me odiar-te
>
> perdoa
>
> como os vizinhos de baixo se

odeiam, um casal de reformados a insultar-se entre dentes ... [615]

O trecho acima transcrito é bem exemplificativo do processo anteriormente referido de criação de um efeito de tensão que se sustenta por meio de uma suspensão de sentido que garante a progressão narrativa quando, na verdade, nega-se a completar a informação que justifica a própria existência da enunciação. Trata-se, pois, do efeito gerado ainda na micro-estrutura do texto, naquele que chamamos de segundo nível. Se levarmos em conta apenas aquilo que o narrador pretende informar, poderíamos considerar que a informação básica poderia ser resumida pela seguinte frase: "Às vezes, Iolanda, acontece-me odiar-te." Contudo, a hesitação narrativa da voz do funcionário público se faz evidente por meio da intromissão de entrechos narrativos que situam no tempo as circunstâncias em que surge o sentimento que será expresso pela frase que servirá de arremate para a enunciação iniciada pela expressão adverbial "às vezes". Essa hesitação pode ter a conotação de um narrador fraco que, de certa forma, se desculpa pela própria história que conta (inclusive amaldiçoando-a) e pelo sentimento de ódio que nutre perante a indiferença daquela que chama de "meu amor". A enunciação demora a se completar, ficando o seu sentido em suspenso, obrigando-nos a percorrer a repetição de seu início e os entrechos que irão conduzir até o arremate, responsável por dissolver a tensão e encaminhar a narrativa novamente para um outro momento de suspensão. Curiosamente, o ritmo mais lento dos três parágrafos iniciais é substituído pelo ritmo mais ágil do quarto, que é finalizado pela frase que completa a informação. Esta frase, por sua vez, é novamente entrecortada pela palavra "perdoa", que aparece isolada numa única linha e que, além de interromper o ritmo contínuo de leitura, concretiza num único termo o sentido de desculpas expresso ritmicamente pela hesitação da narrativa. Esse trabalho com a oscilação rítmica entre o lento e o rápido, trabalho este marcado pela abertura do parágrafo no meio da página, o que fora iniciado já em **Tratado das paixões da alma** e que irá marcar todas as obras dessa trilogia, resulta num efeito de sentido que transcende a função fática da narrativa e ganha um contorno poético na medida em que cria sentidos a partir da relação entre os significados das palavras e as suas disposições e ordenações no próprio espaço da página.

[615]Ibid., p. 31.

Vejamos, pois, a seguir, ainda no que se refere à narrativa operada pela voz do funcionário público, como esse trabalho de criação de efeito de suspensão e de tensão no plano micro-estrutural acaba tendo reflexos no plano macro-estrutural da narrativa, interferindo no próprio processo de instauração de uma *diegese*. Vejamos, ainda nesse terceiro capítulo, como uma situação diegética, uma narrativa de eventos, serve de mola propulsora para o desenvolvimento do monólogo interior que constitui a longa confissão do funcionário público e como essa confissão não responde faticamente aos questionamentos que o próprio narrador coloca em relação ao conteúdo de sua narrativa. A certa altura, o funcionário público coloca em dúvida a sua própria consciência ou certeza sobre a história da sua vida que conta a Iolanda: "E assim ontem à noite, por exemplo, ao falar-te das minhas tias, veio-me à idéia a sensação ingrata de te mentir, ao criar enredos sem nexo a partir do vazio de parentes e de vozes da minha vida pretérita"[616]. Logo em seguida, depois de declarar sentir uma certa culpa por mentir sobre o seu passado, o narrador continua a sua história motivado por uma narrativa de fatos que fora anunciada anteriormente ainda, em que declara ter tomando, no "Arco do Cego", "um autocarro" para a sua infância. A partir daí, o funcionário público começa a narrar as suas lembranças da casa da Calçada do Tojal, da família de sua mãe, dos seus tios Fernando e Jorge e de suas tias Dona Maria Teresa e Dona Anita. Esta casa, contudo, segundo se sugere em seu relato, não existia mais, agora que a cidade estava modificada. Então, diz a Iolanda que sentia um homem sem passado "a inventar para si mesmo a família que nunca tivera numa zona da cidade que jamais existiu"[617].

Curiosamente, o "Arco do cego" funciona, aqui, como pórtico para o passado de Lisboa que já não existe mais, de uma Lisboa habitada apenas por cegos. Vejamos, pois, como a continuidade da narrativa, que se denuncia como uma invenção, como uma criação de "enredos sem nexo", acaba não satisfazendo a uma exigência puramente informacional, no sentido de sabermos claramente sobre o passado da personagem que narra, mas acaba resultando numa narrativa simbólica que deixa em suspenso o conhecimento sobre aquilo que o próprio narrador não conhece direito, principalmente as informações relativas aos

[616] Ibid., p. 33.
[617] Ibid., p. 33.

seus pais. Contudo, conforme o movimento dialético acima apresentado, se as informações não são dadas, por uma outra via são sugeridas simbolicamente. O trecho curioso é o seguinte:

> Lisboa, meu amor, eram missas radiofônicas, altarzinhos de Santo Antônio, mendigos e gaias de beiços de cegos nas esquinas, porque nunca encontrei tantos cegos como nessa época penosa, cegos encostados aos prédios, cegos de concertina às costas tateando passeios fora (...), cegos a beberem água no chafariz das mulas, cegos conversando entre si do seu mundo de sombras, cegos, pedintes e ciganos nas quintas do Tojal, roubando o mel das abelhas, legionários e cegos e as damas das pastelarias e polícias secretas e os brados dos guerreiros de domingo, e eu a perguntar à minha tia O que é feito dos meus pais? , e ela, sem interromper o crochê, a revirar os olhos, cegos a tocarem-nos ao portão ou a vaguearem na relva, enganados na morada, e nesse momento, querida,
>
> cegos
>
> escutei pela primeira vez, fazendo vibrar os cálices, as folhas das plantas e o arbusto do meu sangue,
>
> cegos
>
> um ruído de passos no andar de cima.[618]

Este trecho, que encerra o terceiro capítulo, tal como no outro caso acima citado, constitui uma estrutura rítmica que funciona de modo a manter suspensa a conclusão do sentido do trecho narrativo. O caráter simbólico da repetição da palavra "cegos" pode ser lido como uma referência à época de uma Lisboa tomada pela repressão e pela ditadura; mas o termo cego, aplicado genericamente à cidade de Lisboa, simbolizando um determinado período histórico, é direcionado ao caso particular da própria narrativa do "funcionário público" sobre a sua família. O termo "cegos", agora, pode ser referido ao eterno desconhecimento em relação aos seus pais, principalmente em relação à sua mãe, que ficaremos sabendo futuramente, de modo sugerido, tratar-se de Julieta, aquela que fora trancada no sótão pelo pai; sótão este que é presentificado pelo "andar de cima", para o qual a personagem que narra era cego. O termo "cegos", neste caso, pode ser relacionado tanto aos olhos revirados da tia, que serviam de resposta à pergunta do narrador ("O que é feito dos meus pais?"), quanto aos olhos do próprio narrador, impedido de ver a mãe, cuja presença invisível é sugerida pelos passos do andar de cima, "aonde me proibiam de subir"[619], conforme já dissera o funcionário público em outro momento de sua história.

[618] Ibid., p. 39- 40.
[619] Ibid., p. 35.

Essa suspensão de sentido resolvida de modo simbólico no nível micro-estrutural acarreta, contudo, a suspensão no nível macro-estrutural, visto que não oferece informações propriamente narrativas, necessárias ao estabelecimento de um encadear narrativo ou de uma estrutura diegética suficientemente clara. Além disso, denuncia um certo caráter literário (lírico-poético) do texto que permite supormos a hipótese, inclusive, de a narrativa do funcionário público ser o resultado textual do próprio livro do escritor que investiga a vida desta personagem e que dialoga com a personagem responsável por realizar a investigação sobre o funcionário público e que se encarrega da narração nos demais capítulos do livro primeiro. A suspensão gerada no nível macro-estrutural, como dissemos, é ainda reforçada quando confrontamos a narrativa desse investigador, o ex- Pide Portas, com a do funcionário público. De certo modo, em alguns momentos, a voz dessa personagem parece traduzir o ponto de vista do leitor que se depara com a narrativa do funcionário público e que se pergunta sobre o interesse que pode ter uma história sobre a qual nem mesmo aquele que a conta sabe direito como é constituída. É assim que o ex-Pide questiona o seu amigo escritor:

> A gente, os dois, amigo escritor, tu e eu, não há remédio, somos como os rafeiros da cachorra a badalarem o cu Lisboa fora, com a diferença que a mim, gaita, ainda é uma mulher, boa ou má, que me apaixona, ao passo que no teu caso viras-te do avesso para conhecer o gajo que não vale nada, que nunca valerá nada, e que noventa por cento das pessoas pagava para ignorar quem seja, um cinqüentão macambúzio a morar na porcaria da Quinta do Jacinto, amancebado com uma miúda diabética, a injetar-se de insulina, que podia ser neta dele e o detesta, e a sustentar-lhe, com um ordenado que nem entendo como se agüenta até ao fim do mês, o pai e a tia que me mostrou a casa enquanto no apartamento ao lado um casal que não cheguei a ver discutia numa ventania de insultos, a casa, o quintaleco, a presença do rio atrás do muro e os comboios do Estoril e de Lisboa cruzando-se na via férrea que separa Alcântara da muralha, eu, sem compreender, a meditar nisto, amigo escritor, a juntar fatos, a largá-los, a juntá-los outra vez, a desconfiar Há qualquer coisa que me escapa, qualquer coisa que não joga, que raio de interesse pode ter o da fotografia, e a diabética, e a Quinta do Jacinto, e de repente, esta manhã, antes de vir ter contigo, estava eu a barbear-me, compreendi e fiquei parado em frente ao espelho, quer dizer, ao pedaço de espelho que lá tenho, com metade da cara cheia de sabão, compreendi, de navalha no ar, que o teu fulano não existe como não existe a nogueira, nem o pai, nem a tia, nem a Quinta do Jacinto, nem sequer Alcântara, nem sequer o Tejo, que me puseste a trabalhar, por duas ou três notas, numa mistificação esquisita, que me inventaste este enredo para os teus capítulos, ora confessa lá, que me obrigaste a perder o meu tempo e os meus alunos com histórias da carochinha ....[620]

[620] Ibid., p. 49.

De certa maneira, quando a personagem do ex-Pide diz que "há qualquer coisa que me escapa, qualquer coisa que não joga", essa frase acaba por traduzir o ponto de vista do leitor que se coloca diante das histórias contadas, até o momento, não apenas pela personagem do funcionário público, mas também pelo próprio ex- Pide. De certo modo, essa denúncia do ficcional realizada pela personagem funcionaria a dissolver a tensão gerada pela suspensão de sentidos das narrativas, uma vez que o leitor poderia, agora, aceitar tranquilamente que o que está lendo é uma ficção em que a própria personagem se reconhece enquanto criação. Esta forma de entendimento da narrativa de **A ordem natural das coisas** seria uma saída possível para a dissolução da tensão gerada pela suspensão de sentidos das narrativas. Contudo, se considerarmos que as palavras dessa personagem são confiáveis, correríamos o risco do reverso da ficção, de entendermos o discurso da personagem como uma ficção também e, portanto, o seu desmentido seria desmentido também. Desse modo, somos lançados novamente para uma zona de indecidibilidade que gera novamente suspensão e tensão. No próximo livro, por exemplo, veremos que a personagem do ex-Pide, que irá aparecer na narrativa das personagens responsáveis pelos capítulos desse segundo livro, não poderá ser totalmente confiável, uma vez que vai ser caracterizado como uma espécie de louco. Nesse segundo livro, a passagem do final do terceiro capítulo, narrado por Domingos de Oliveira, tio de Iolanda, para o quarto, narrado pela irmã Orquídea, é bem revelador da suspensão e do completar de sentidos que se opera no primeiro nível, macro-estrutural. No final do capítulo terceiro, Domingos nos conta o episódio em que tem a experiência de voar por cima da terra, experiência esta proporcionada pelo ex-Pide, professor de hipnotismo e levitação, que pretende provar a Domingos que voar sobre a terra é melhor do que voar sob ela. Assim, nos conta Domingos:

> e então alargamos os braços nas seis horas de Alcântara, nas seis horas de Joanesburgo, demos um pulinho e erguemo-nos a pouco e pouco na tarde à altura das janelas, das varandas, das antenas de televisão, das chaminés, a espantar gaivotas, tateando o sentido do vento, e então pairamos sobre a rotunda, ele filado ao meu pescoço a repetir, bufando-me álcool no nariz, É melhor ou não do que debaixo da terra, amigo Oliveira, deixe-se de coisas e diga a verdade, é melhor ou não?
>
> Subimos para o rio, com Lisboa a apequenar-se sob os nossos ventres de cegonha, e nisto, quando nos preparávamos para seguir para o sul distingui embaixo, de gabardina e pasta na mão no torvelinho de carros

> de Alcântara, o palerma que nos paga a renda e a conta do gás a caminhar para casa, como um rafeiro pulguento, de regresso do emprego. Bati mais devagar os braços, apontei-o ao polícia, gritei Vai ali o meu genro, meu caro, não quer fazer-me perguntas sobre ele?, e o professor de hipnotismo por correspondência, adornando o tronco a fim de evitar uma nuvem, respondeu, num grasnido que o vento dispersou de imediato. Temos tempo, amigo Oliveira, temos tempo, primeiro vamos a Odemira, comer milho com os outros pombos, e amanhã de manhã, ao tornarmos a Lisboa, depois de eu falar com a Lucília se vê.[621]

Esta cena, que encerra o terceiro capítulo do segundo livro, de certa maneira funciona como a resolução de uma ação ensejada já no primeiro livro, visto que o ex-Pide Portas vai até a casa do funcionário público para colher mais informações sobre ele a fim de passá-las ao "amigo escritor". Contudo, não há propriamente uma resolução actancial, uma vez que somos conduzidos por uma narrativa totalmente fantástica, em que vemos as personagens enxergando-se e agindo como pombos. Mesmo assim, apesar da aparente visão privilegiada que agora passam a ter do funcionário público, este deixa de ser o alvo principal. De certa forma, portanto, somos conduzidos, enquanto leitores, a perspectivar a narrativa a partir da visão fantasiosa destas personagens e a buscar algum sentido simbólico para ela. Apesar de haver a abertura para interpretarmos simbolicamente a cena, esta possível interpretação não é corroborada pela continuidade do capítulo seguinte, em que a mesma cena é perspectivada, agora, pela visão da irmã de Domingos, que funciona como o contraponto da realidade diante das alucinações do irmão. Assim, nos conta Orquídea que, ao chegar em casa,

> deparei com a porta da rua aberta, o bengaleiro tombado, os móveis da sala jogados uns contra os outros sob o reposteiro em tiras, a mesa coberta de garrafas de cerveja e o meu irmão, de capacete e picareta, acompanhado por um desconhecido mais ou menos da idade dele, ambos sentados na alcatifa, babados de vômito, a perguntarem-se, desafiadores, Quer que eu voe mais alto, meu caro? Quer que eu voe mais alto, amigo Oliveira?, Repare na vista de Odemira aqui de cima e venha comer uns grãos de milho ao coreto, Garanto-lhe que por debaixo da terra é mais difícil.[622]

Pela contraposição de perspectivas, portanto, as ações são diluídas e a continuidade diegética pode apenas ser sugerida. Aqui, novamente, ocorre a expressão de uma tensão gerada pela suspensão da continuidade em relação ao andamento da narrativa já sugerida no primeiro livro, que se resumia basicamente à investigação operada pelo ex-Pide sobre a

[621] Ibid., p. 105.
[622] Ibid., p. 107.

vida do funcionário público que, por sua vez, contava a história dos antepassados sobre os quais não se sabia direito. Contudo, não é apenas a voz de Orquídea que se contrapõe à de Domingos no sentido de revelar-lhe a realidade; mas este, apesar de ser caracterizado como um louco bêbado, também nos revela a realidade da vida pregressa da irmã, ainda que por meio de um discurso cifrado. Vejamos:

> e a minha irmã deitava-se nas estevas sobranceiras à água, eram estevas, sim, eram estevas, estevas, estevas, estevas, e ela de coxas ao léu como se o do cigarro fosse cair do cubículo da máquina que não havia já para lhe tocar no peito, para lhe tocar no ventre,
>
> estevas
>
> como se o do cigarro se estendesse ao seu lado a soprar-lhe no ouvido a sua urgência, como se o do cigarro, de joelhos nas raízes e nas folhas, desabotoasse as calças para ela medir, com os seus próprios dedos, o meu desejo de ti, meu amor, faz-me crescer na tua mão, faz-me crescer contra o teu peito, o teu pescoço, o teu queixo, os teus olhos, não me abandones neste estado, querida, ajuda-me, faz-me sentir homem, enquanto o meu pai desdobrava fazendas na loja e eu os espiava, a desabotoar-me também, de queixos apertados, atrás de um resto de muro ou de um tronco do pinheiro,
>
> estevas
>
> a minha irmã a abraçá-lo e eu a abraçar-me de os ver, a minha irmã a excitar-se e eu a excitar-me de os ver, a minha irmã a suspirar soluços e eu a calar-me de os ver, e por isso, quando o cinema, a lona, os bancos, as caixas dos filmes e o do cigarro partiram para a Póvoa achei-me tão órfão e tão sozinho quanto ela, a farejarmos ambos as estevas, estevas, estevas, a farejarmos ambos o mar, ...[623]

Aqui, novamente temos a situação de um narrador que hesita, em certos momentos, sobre o que conta e a repetição inicial da palavra "estevas" funciona de modo a reafirmar como certa, para o próprio narrador, uma informação sobre a qual a princípio parece não ter certeza. Há, portanto, novamente a importância da cadência rítmica, fazendo com que a sensação de aceleração causada pela repetição funcione de modo a reforçar um sentido que se vai constituir de modo simbólico. Esse processo de construção simbólica do termo "estevas" vai se dar por meio da contraposição desse termo, isolado na linha, aos trechos narrativos em que Domingos descreve as lembranças que tinha das relações sexuais da irmã Orquídea com aquele que é designado como "o do cigarro", o homem do cinema itinerante, que irá representar a ausência constante da vida de Orquídea, ausência esta que será presença constante na narrativa desta personagem. Assim, pela disposição do discurso na página e pela cadência rítmica do texto, impõe-se um termo que possui um referente no

[623] Ibid., p. 100.

próprio texto da narrativa e que passa a funcionar simbolicamente dentro dela, significando, quando recuperado, não apenas a cena da relação da irmã com "o do cigarro", mas também o desejo sexual do irmão e o sentimento de ausência, de carência afetiva tanto de Orquídea quanto de Domingos. Esse termo, "estevas", será recuperado em outros momentos da narrativa, inclusive pela voz de outras personagens, como é o caso da narrativa operada, no livro quarto, pela personagem Iolanda; a menina de dezoito anos esposa do funcionário público, sobrinha, portanto, de Orquídea e filha de Domingos, o narrador do trecho acima citado. Vejamos o trecho do capítulo terceiro deste quarto livro, trecho em que Iolanda narra o momento do desaparecimento da personagem do funcionário público:

> NUM domingo a seguir ao almoço, Ana, estava o meu pai a regar as dálias servindo-se da picareta como bengala por causa do joelho doente, parou-nos um táxi diante da vivenda e o que se deita comigo
>
> (avisei-o logo que não fazia amor com ele, eu avisei-o que não me beijasse, que não me tocasse, eu previni-o, quando me quis pegar no braço, Nem sonhes)
>
> Saiu de lá de dentro com uma mala atada com correias, um chapelinho tirolês no cocuruto e um guarda-chuva mau grado ser agosto e apesar do céu sem nuvens, e a minha tia disse-me que o ajudasse a arrumar as coisas dele no meu quarto
>
> (e eu Não julgues que me vês nua, se te apanho a espiar-me dou-te um estalo)
>
> (...)
>
> o meu avô e o meu pai levaram o bacamarte do quintal na esperança de milhafres e o que se deita comigo
>
> (mas que não me viu nua, Ana)
>
> Ficou a mirá-los encostado a um tronco de acácia, calado e insignificante como sempre, tão calado como eu no meu quarto ao comprido dos dias, tão calado como eu, encerrada no perfume de flores das diabetes, encostado à acácia a assoar-se, a olhar para mim e a farejar as brisas, e de repente percebi que ia embora, percebi que não ficaria mais comigo na vivenda da Quinta do Jacinto esboroada pelo roldão dos comboios, percebi que não me falaria mais, durante a noite, de episódios antigos numa casa que cessara de existir, onde uma ária de ópera descia do sótão como a cacimba de outubro, quis chamá-lo pelo nome, quis dizer-lhe Espera, a minha tia procurava o próprio sangue nas dunas, os pinheiros ciciavam ao vento, o que se deita comigo abandonou o tronco da acácia e correu uns passos agitando as mangas para cima e para baixo,
>
> (O que será feito do Senhor Jorge em Tavira, o que será feito do Senhor Fernando, e da Dona Anita, e da Dona Maria Teresa, e da costureira, e do filho da costureira, e da outra, eles cuidam que não vi a outra mas vi, a que talvez fosse minha mãe, a dar corda à grafonola)
>
> e tropeçou numa calha de rega, e caiu, e levantou-se, e recomeçou a trotar,
>
> (e eu para ele Não vás, dado que me habituara ao seu silêncio, dado que me habituara a tê-lo, a gostar de mim, no banco da

> nogueira, dado que se calhar gostava dele, Ana, mau grado o impedir de me afagar)
>
> e ergueu-se uns centímetros, de chapéu tirolês, acima das cebolas, do trevo, do aipo, das batatas, e eu Fica, e a minha tia, a passear-se nos chorões, Esteveas, e tresandava a pescado e as gaivotas iam e vinham do largo para o mar e do mar para o largo,
>
> (e eu a pedir-lhe Beija-me, e eu a convidá-lo Toca-me, estou aqui, toca-me)
>
> e elevou-se mais, e principiou a subir, e ultrapassou o copado da acácia, e eu a lembrar-me do snack-bar, a lembrar-me dos chás de limão contra a gripe, a lembrar-me do sorriso, a lembrar-me sobretudo do sorriso, Não me deixes, fala-me da Ericeira, fala-me de Benfica, fala-me, abraçado a mim, de como era a tua vida antes de me conheceres, e o meu pai e o meu avô nos tomateiros à cata de milhafres, e a minha avó a fritar peixe na cozinha, e a minha tia em busca de si própria nas dunas,
>
> (Estevas)
>
> e ele distanciou-se da árvore e continuou a subir, já mal lhe distinguia as feições, já mal lhe distinguia o chapéu tirolês, já mal lhe distinguia a gabardina, a sereia calava-se e recomeçava e ele era uma gotinha acima da vila, acima de Esposende que detesto, detesto Esposende, Volta eu pedi Volta, Ana, pedi Volta, conversa comigo, volta, prometo que não te sentas mais no banco de pedra das traseiras, acocorado na cintilação das couves, perdoa,
>
> e nisto o meu avô apontou-o com o dedo, Olha um acolá a escapar-se, Domingos, o meu pai levantou a caçadeira, tudo se imobilizou com o estampido, as hortaliças, a acácia, as galinhas, os edifícios do largo, as gaivotas, e eu entrei muito depressa em casa para o não ver despenhar-se, sangrando, no quintal.[624]

Apesar de longo, este trecho é bem significativo quanto ao processo de recuperação de elementos simbólicos das narrativas das demais personagens que figuraram anteriormente. Além disso, é interessante pelo fato da utilização de uma outra técnica narrativa, a do uso dos parênteses como forma de suspensão da narrativa. Quanto a isso, os quatro primeiros parágrafos, que se iniciam no meio da página, são exemplares, visto que são os que iniciam o capítulo e mostram-se intercalados. O segundo e o quarto aparecem entre parênteses e constituem-se enquanto comentários, enquanto observações ou correções em relação à narrativa que se apresenta pelo primeiro e terceiro parágrafos. O primeiro parágrafo narra a cena em que o funcionário público chega, de táxi, para morar junto com Iolanda. Justamente quando ela faz a referência a ele a narrativa se interrompe pelo segundo parágrafo aberto com parênteses, a fim de apresentar a ressalva da narradora, tal ressalva, contudo, faz-se também pela narrativa de falas, em que se reproduz a fala de

[624] Ibid., p. 210 e 216.

Iolanda para o funcionário: “Nem sonhes”. O terceiro parágrafo continua a narrativa interrompida no primeiro, por meio de um verbo no pretérito perfeito “saiu”; na seqüência há a descrição da vestimenta do funcionário e uma narrativa de falas indireta, citando a fala da tia. A propósito dessa fala da tia, que sugere que a sobrinha arrume as coisas do velho no seu quarto, surge a ressalva no quarto parágrafo, também entre parênteses. Este quarto parágrafo reproduz a fala de Iolanda ao funcionário e tem por função informar que, apesar de ficar com ela no seu quarto, Iolanda não a deixava tocar.

A continuação do trecho corresponde já ao final do capítulo e diz respeito ao momento em que o funcionário separa-se de Iolanda; a razão dessa separação não é explicitada, fica em suspenso, visto que se sugere, simbolicamente, que o funcionário tenha ido embora ou morrido, já que Iolanda narra o momento em que ele começa a voar. No quinto parágrafo, Iolanda narra o momento em que o pai e o avô vão ao quintal portando o “bacamarte” a fim de acertarem alguns pássaros (“milhafres”). Aparentemente, temos uma cena muito prosaica, ou até despretensiosa, contudo, no sétimo parágrafo, depois dos parênteses, vemos que o próprio funcionário, aquele a que Iolanda se refere como “o que se deita comigo”, passa a ser caracterizado como um pássaro, um pássaro que começa a voar. De certa maneira, Iolanda repete, na narrativa deste parágrafo, as informações dadas pelo próprio marido em suas narrativas noturnas. Ficamos sabendo, então, que Iolanda, de certo modo, ouvia as suas histórias. Prova disso é o parágrafo seguinte, em que vemos reproduzidas, entre parênteses, as próprias palavras da narração do funcionário, o que significa a lembrança de Iolanda. Depois desse parágrafo entre parênteses, há um outro que dá continuidade à narrativa de eventos, em que vemos o funcionário saltar para o seu vôo. Em seguida, novamente entre parênteses, uma narrativa de falas de Iolanda, supostamente em pensamento, pedindo ao marido que não a deixasse, pois, tal como um passarinho, ela diz ter se habituado a tê-lo. No parágrafo seguinte, vemos o momento em que o funcionário começa a levantar do chão e Iolanda continua pedindo para que não voasse. Juntamente a isso, é interessante a referência, agora, à palavra-símbolo “estevas” que vimos figurar anteriormente na narrativa de Domingos quando da referência à história da tia Orquídea. Aqui, nesta narrativa de Iolanda, portanto, a simples referência a este termo faz com que seja recuperada toda a sua história. Significativo disso é o momento em que esta palavra é

novamente isolada numa única linha e serve para arrematar também o parágrafo que a antecede e que termina com a seguinte frase: “e a minha tia em busca de si própria nas dunas”, essa busca é traduzida, portanto, pelo termo “Estevas”. Agora, contudo, esse termo aparece entre parênteses, para indicar que se trata de alguma lembrança de Iolanda, provavelmente da fala da própria tia ou do pai. O penúltimo parágrafo do trecho é composto pela súplica de Iolanda para que o funcionário não fosse embora, quando já não se avista de tão alto que se encontrava. O último parágrafo, portanto, introduz um final ao mesmo tempo trágico, irônico e cômico; visto que o avô e o pai de Iolanda, que haviam saído ao quintal a procura de pássaros, acabam por acertar o funcionário-pássaro de Iolanda. Sugere-se, pois, um seu assassinato. E assim, a partir desse episódio, essa personagem não é mais referida ao longo de todo restante do livro.

Chama a atenção nesse trecho acima comentado, a permanência daquele movimento dialético de início aludido de se criar sentidos a partir de lacunas de sentidos ou de sugestões que mantém a complementação do sentido da narrativa sempre em suspenso, apesar de apresentar elementos bastante simbólicos que sugerem a criação de várias interpretações. Além da reiteração desse movimento, o interessante é o fato desse trecho condensar uma série de referências simbólicas às várias personagens que compõem as narrativas anteriores, e que acabam criando uma narrativa com referências entrecruzadas e um resultado final de caráter bastante fantástico. Um dado curioso, responsável por gerar um efeito irônico, por exemplo, é o fato de ser Domingos o responsável por acertar um tiro no funcionário, uma vez que o próprio domingos já figurara anteriormente como um pássaro e voara juntamente com o ex-Pide.

Aliás, a tensão gerada pela suspensão de sentidos no nível macro estrutural também se faz quando da sugestão a uma referência à personagem do ex-Pide é feita pela narrativa de Jorge Valadas, no terceiro capítulo do terceiro livro, quando narra, a partir da prisão em Tavira, a seção de tortura por que passara. Tal como ocorre com as outras narrativas, a de Jorge também se mostra entrecruzada com as demais e caminha para uma resolução (não-resolução) que também é alçada ao nível simbólico:

> e o inspetor ao telefone Advogado?, que me interessam a mim os advogados, Portas, dê-lhe uns choques elétricos e o gajo, se for preciso, até jura que matou a tia,

e o meu pai Não te preocupes com as provas físicas que tenho amigos lá dentro e se fores o primeiro do curso dou-te um carro,

Querido jorje a mãe xora o dia inteiro nu quarto não çei u que se paça com ela

e o inspetor Não se incomode com os advogados, Portas, em que mundo vive você, aplique-lhe os choques que temos os juízes conosco, isso é que conta,

O pingalim já era do teu avô e acompanhou-me em Monsanto, insistiu o meu pai, era o que faltava que não ficasses com ele,

(...)

e entraram dois homens no gabinete da rua Antônio Maria Cardoso, empurrando um aparelho sobre rodas com vários mostradores e um par de eletrodos, o inspetor para eles Há uma ficha por detrás do sofá e eu pensei O que é isto?

Querido jorje a mãe piurou a Anita contoume quevão internala numa quelínica

um dos homens ligou o aparelho à corrente, uma ampola acendeu-se, uma agulha vibrava, um segundo homem acercou-se de mim com os eletrodos e o inspetor A identificação dos revolucionários já,

Nunca fui socialista,

Um pingalim maravilhoso, concordou o meu pai, bem manejado decepa uma orelha de golpe, é uma pena que hoje em dia não se fabrique disto,

o primeiro homem carregou num botão e o corpo esticou-se-me, os dentes estralejaram, a cabeça voou para longe do pescoço, o coração, repleto de hélio, suspendeu-se antes de recomeçar a trabalhar,

Socialista, senhor, socialista, Monsanto tão verde, o quarto da Amália, nunca fui socialista,

Claro que não foste, assentiu o inspetor, claro que não foste, outra vez,

e de novo o corpo a pular, de novo o estralejar dos dentes, de novo a cabeça solta do pescoço, de novo o coração vogando e o sangue parado, à espera,

(...)

Outra vez, solicitou o inspetor, e o coração
(sulcado de veias, o resto de mim não interessa)
a vogar eternidades,
Dêem mais força à corrente,
Querido jorje a mãe murreu
Mais força à corrente,
Querido jorje a mãe murreu
à corrente,

e então, no gabinete dos telefones e das estantes de livros da Rua Antônio Maria Cardoso gritei-lhes na cara o que desejavam conhecer, isto é, que o meu pai escondia a minha irmã Julieta com raiva e vergonha de não ser dele, o meu pai não queria que se soubesse que a mãe dos seus quatro filhos parira de outro macho, o meu pai não queria que sonhassem que depois de o meu irmão Fernando nascer se tornara impotente, o meu pai queria que pensassem que era homem ainda, que foi homem, senhores, até ao fim da vida, e eu, a pouco e pouco, estou a ficar como o velho, eu não consigo, eu não

> posso, eu não agüento, eu diante de uma mulher, por mais que disfarce, sou um cão capado. [625]

No primeiro conjunto de parágrafos, podemos observar o entrecruzamento de falas de diferentes personagens distantes também no tempo e que não se apresentam ligadas nem seqüencialmente de modo narrativo, como se constituíssem uma narrativa de falas comum, nem se aparentam ligadas por uma relação sintática ou alguma estrutura coesiva mais evidente. A relação entre as falas é apenas sugerida e estas só têm sentido quando se referidas a outros momentos da narrativa e a outras personagens. No primeiro parágrafo, por exemplo, Jorge narra a fala do inspetor que ordena a uma personagem Portas que lhe dê choques elétricos. Aqui, portanto, há a primeira suposta referência ao personagem do primeiro livro. Em sendo um ex-Pide a personagem que aparece no primeiro livro, tudo leva a crer que esse Portas de agora, o carrasco do tio do funcionário público, é o mesmo Portas da narrativa do primeiro livro. Contudo, nada nos dá a certeza dessa conclusão. A narrativa de falas prossegue com as falas do pai de Jorge, falas de incentivo a se tornar militar, inclusive com referências ao avô, que tinha sido militar também. Intercaladas às falas do pai de Jorge, vemos as falas supostamente da irmã Julieta, mãe do funcionário público. Tais falas aparecem escritas com grafias erradas, simulando terem sido extraídas das cartas que escrevia para o irmão na prisão em Tavira. A narrativa prossegue por meio desse entrecruzar de falas, em que vemos a preparação para os choques, as respostas negativas de Jorge sobre a acusação de ser socialista, as falas da irmã que sugerem o passar do tempo à medida que vão informando a piora do estado de saúde da mãe, até que chegamos ao clímax da narrativa, em que, por frases mais curtas, chegamos ao momento em que a irmã informa sobre a morte da mãe e Jorge recebe os choques cada vez mais fortes. À medida que se chega ao clímax da narrativa, o ritmo aumenta devido à diminuição da extensão das frases, conforme aumenta também a intensidade dos choques, até se chegar, no texto, a apenas uma única palavra isolada na linha: "à corrente". Depois dessa palavra, o ritmo contínuo e mais lento da narrativa é retomado, como se, então, tivéssemos a resolução das situações anteriores. O esperado em relação aos choques que Jorge recebera é que confessasse o que o inspetor da Pide queria, no entanto, não é isso o que a narrativa

[625] Ibid., p. 149-150.

apresenta; mas sim a confissão sobre a vida de seu pai, sobre os segredos de seu pai e sobre os seus próprios segredos. Dessa forma, há uma sobreposição de planos que não deixa de ter um caráter simbólico em relação aos elementos envolvidos e anteriormente entrecruzados e, se, por um lado, representa uma espécie de resolução para esse troço narrativo, por outro não deixa de mantê-lo em suspenso.

A confissão que serve de resolução para o trecho narrativo acima apresentado, de certa maneira encontra ecos na voz do outro narrador deste terceiro livro, mais especificamente, no capítulo seguinte, o quarto, Fernando, irmão de Jorge, aquele acusado pelo pai de ser estúpido, narra os segredos que, de certo modo, servem para completar os segredos da confissão de Jorge:

> E eu a sentir-lhe os passos e a escutar o eco das conversas deles e o som de qualquer coisa que caía e se quebrava,
>
> como anos antes escutei as conversas da minha mãe do que a visitava nas tardes em que o meu pai ficava no quartel, cochichando, muito juntos, na sala, e espreitei pela cortina e vi-os beijarem-se, vi a minha mãe inclinada para o ruivo a beijá-lo,
>
> ruivo como a minha irmã Julieta era ruiva, de cara povoada de sardas até nos lábios e nas pálpebras, e no pescoço e na nuca, e nas orelhas,
>
> (...)
>
> nós a sujar-mo-nos de terra e a minha mãe na sala, correndo os dedos no cabelo do ruivo que lhe cercava a cintura com o braço, eu nunca contei a ninguém, nunca haveria de contar a ninguém nem mesmo quando o meu pai me chamou ao escritório e perguntou, diante do pai dele, O que viste tu, Fernando?[626]

A personagem Julieta, sobre a qual gravita todo o mistério da narrativa, surge no quinto e último livro de **A ordem natural das coisas** como uma das narradoras. A outra é a já referida senhora idosa que se assume enquanto autora de um romance em que se insere a narrativa que conta. A voz de Julieta pode ser identificada pelas referências internas de seu discurso aos seus irmãos Fernando e Jorge (às cartas que escrevia ao irmão em Tavira), e, tal como os discursos destes revelaram segredos sobre o pai, o discurso de Julieta também o fará. Contudo, esses segredos também são apresentados de modo cifrado. Julieta relata, por exemplo, a lembrança do filho, o funcionário do primeiro livro, como "um garoto que não cheguei a ver, salvo de costas, quando descia o saibro do jardim a caminho da escola, calado como o filho da costureira na época em que brincávamos no pátio da cozinha", um

[626] Ibid., p. 162.

garoto que "acabou por partir há muito tempo, já que tudo na minha vida se passou há muito tempo"[627]. Do pai lembrará da voz dele dizendo: "a pequena não sai daqui, exijo que não saia daqui, exijo que ninguém a veja"[628]. Na narrativa de Julieta ocorre o mesmo processo de isolamento de termos que acabam funcionando como símbolos no conjunto maior da narrativa. Neste caso, o verde do mar e o próprio mar representam a lembrança de Julieta do filho da costureira, supostamente o pai do garoto que não chegou a ver, que é o seu filho. Aqui, na narrativa de Julieta, o mar é tomado como sendo o sinônimo de seu filho, visto que no início do capítulo três diz o seguinte: "Nunca vi o mar a não ser nas fotografias e nos quadros". Mais à frente, narra-se uma cena em que Julieta, ainda criança, pede ao filho da costureira que lhe pinte o mar: "O mar é verde, tens de o pintar de verde". Do mesmo modo que o mar representa o seu filho com o filho da costureira, Julieta também perguntará ao seu pai, quando o reencontra, se ele sabia desenhar o oceano, como se perguntasse ao pai se ele a conhecia, se ele era de fato o seu pai:

> e eu, pensando que o velhote ruivo me trazia os pássaros e as ondas de Peniche que o filho da costureira me fizera, durante meses, por alturas da missa, na época em que aprendi que o mar me aumenta e chora, O senhor é capaz de desenhar o oceano?
>
> e ele, atônito, O oceano?,
> e eu O oceano,
> e ele O oceano?,
> e eu, como se o búzio da minha barriga despertasse num assobio de lágrimas, Oceano, pois, oceano, é capaz de desenhar o oceano?
>
> (...)
>
> Foi por sua causa que me prenderam aqui, foi por sua causa que não queriam que me vissem, foi por sua causa que me mandaram para a Guarda e não me ensinaram a ler nem a escrever e me proibiram de sair, foi por sua causa que me obrigaram a apodrecer na Calçada do Tojal, foi por sua causa que fiquei sozinha, sem água nem luz, à espera de morrer de fome, como a raposa, nestas ruínas de casa, porque o meu pai não é meu pai e você me fez, como o filho da costureira me fez o mar de Peniche e um búzio que chorava, à minha mãe?
>
> e ele, quase inaudível, a mastigar as gengivas Sim
> e eu, Sim?,
> e ele, a tentar uns passos de lacrau no tapete, bastante mais idoso do que quando se sentara, Sim,
> e agora o sol iluminava a gaiola, iluminava o jardim, os arbustos, a relva, o portão, e para além do portão as marquises com estendais de roupa que me rodeavam e me sufocavam, e para além das marquises o morro de Monsanto com a cadeia e os postes elétricos, e para além do morro e

[627] Ibid., p. 237.
[628] Ibid., p. 237.

> das nuvens Peniche, e Tavira, e o mar que nunca vi a não ser quando chorou no meu corpo, o mar, as traineiras dos pescadores, as grazinas, o mar...[629]

Além de simbolizar o filho que não conhecera, e a si mesmo em relação ao pai que, de certo modo, também não conhecera, o mar parece simbolizar a morte, pois é perto dele que Julieta diz estar quando narra ter encontrado novamente o irmão Jorge, que fora morto em Tavira. É com a imagem do mar que se encerra a narrativa de **A ordem natural das coisas**, no momento em que Julieta diz: "As trevas impediam-me de distinguir os barcos, (...) impediam de distinguir o meu irmão Jorge sorrindo à minha espera, mas não valia a pena chamá-lo por já me achar perto dele, por me achar perto do mar"[630].

Essa sobreposição simbólica entre vida e morte, operada pela referência à imagem do mar no caso da narrativa feita por Julieta, também será feita, por outra estratégia, na narrativa que completa a quinta parte de **A ordem natural das coisas**, que é feita pela senhora idosa que se declara como a escritora de um romance e que ficamos sabendo se chamar Maria Antonia. Sugere-se, pois, que seria vizinha da família de Julieta na Calçada de Tojal ("o vizinho que habitava com as irmãs solteiras a moradia à esquerda da nossa trabalhava na Vaccum e se chamava Fernando"[631]). Ao longo dos três capítulos que compõem a narrativa feita por esta senhora, ficamos sabendo que ela tem câncer e está em fase terminal. Sugere-se, ainda, que durante essa fase terminal da doença, Maria Antonia relembra a história de sua vida e a registra no livro que está a escrever. O que vale notar é como o passado, o presente e o futuro passam a coabitar um mesmo momento, o qual parece ser re-atualizado num continuum pela narrativa que escreve. É por isso que, ao falar de coisas que já não existem, como a casa da Calçada de Tojal que fora demolida, a senhora refere-se a ela dizendo ainda habitá-la, "a escrever este livro que alguém terminará por mim". Aqui, o presente da escrita re-atualiza um passado que já não existe e o lança para um futuro, visto que o livro será terminado apenas num futuro. Assim, a própria narradora, por re-configurar o passado pela memória, desconfia desse passado, perguntando-se se não seriam criações também. Diante de sua morte iminente, a personagem sugere que a sua memória e, portanto, as personagens de seu livro hão de morrer junto com ela:

---

[629] Ibid., p. 267 e 270.
[630] Ibid., p. 279.
[631] Ibid., p. 239.

> ... eu espero o dia para entrar na morte porque, não sabendo muita coisa, sei que morrerei de dia, às primeiras horas do dia, (...) e comigo morrerão as personagens deste livro a que se chamará romance, que na minha cabeça povoada de um pavor de que não falo tenho escrito e que, segundo a ordem natural das coisas, alguém, um ano qualquer, repetirá por mim do mesmo modo que Benfica se há de repetir nestas ruas e prédios sem destino, e eu, sem rugas nem cabelos grisalhos, pegarei na mangueira e regarei, à tarde, o meu jardim, e a palmeira dos Correios crescerá de novo antes da casa dos meus pais e do moinho de zinco demandando o vento...[632]

Apesar de temer a sua morte e a dos personagens do livro que "se chamará romance", personagens estes que são os antepassados que habitam a sua memória, a narradora sabe que esse romance será repetido, pela "ordem natural das coisas", num futuro, por "alguém", num "ano qualquer". Assim, depois de dizer isso a narradora passa a narrar, usando o tempo verbal do futuro, aquilo que já narrara num passado, aquilo que, segundo ela mesma, já não existia mais. Dessa forma, o passado, ativado pela memória e registrado pela escrita, passa a ser visto como uma criação também, criação esta que nunca será terminada e sempre estará circunscrita ao presente do que resta escrito, que permanece resguardado a ser recriado novamente num futuro, por que não dizer, um futuro da leitura (daquele "alguém"), que de certa forma é onde termina e se reinicia o trabalho da escrita do romance. Assim, aqui, vemos novamente ser colocada a questão da suspensão e da tensão, agora aplicada também ao próprio tempo, que é convertido em temporalidade e duração contínua pela escrita, a qual, por sua vez, é a responsável por manter a suspensão do tempo num presente que re-atualiza o passado e que o projeta a um futuro.

Esse lançamento do passado a um futuro pelo presente contínuo da memória colocada em suspensão quando recriada pela escrita e retomada pela leitura, de certa forma sugere uma temporalidade cíclica que já fora sugerida pela sobreposição simbólica entre morte e vida que se encontrara representada pela narrativa de Iolanda, como vimos. No final da narrativa de Maria Antonia, no quinto capítulo, também vemos representada essa sobreposição na cena em que a personagem rememora, a partir de seu leito de morte, o nascimento da filha. É como se houvesse uma sobreposição de imagens de dois momentos, aquele em que estivera internada no hospital quando do nascimento da filha e o momento em que aguardava a sua morte. Pela sobreposição de momentos, vemos a personagem,

[632] Ibid., pp. 259-260.

diante de sua morte anunciada, tomando consciência não apenas do nascimento da filha, mas do seu próprio nascimento:

> ... e a enfermeira, de touca, abriu a porta e eu pedi Não leve a menina que daqui a nada ela cresce e eu perco-a, daqui a nada cessa de ser minha e por tão pouco tempo o será, desabotoei a camisa, descobri o peito, encostei-te devagar a ele, afaguei-te com o mamilo a testa, o contorno das faces, o nariz, e quando te me introduzi na boca o odor da macieira ensombrava-te a face, a certeza de que não havia de morrer, de que não morreria nunca aumentou o meu sangue, senti na pele, ou por dentro da pele, os caninos que não tinhas, e enquanto de mim para ti me esvaziava, filha, compreendi que nascia. [633]

Por esta cena, a sobreposição de imagens morte x vida parece ser invertida para a vida x morte, visto que se sugere que a vida, para acontecer, depende também da morte, já que a compreensão do nascimento da filha (e do seu próprio) só vem a partir da sensação de um esvaziar-se (do momento em que percebe que "de mim para ti me esvaziava"). De certo modo, portanto, essa imagem também pode ser tomada como uma espécie de metáfora da escrita, da criação da narrativa e do romance que a personagem realiza, já que este também é uma forma de se esvaziar e, de certo modo, registrar o seu contínuo morrer que é a vida e que, paradoxalmente, em sendo uma criação, é uma forma de nascer também.[634]

Tanto a representação da escrita (a metaficção, de um modo mais genérico) quanto a morte são dois dos elementos que podemos considerar freqüentes ao longo das obras de Lobo Antunes, principalmente a partir de **Explicação dos pássaros**; cada vez menos, contudo, a morte das personagens tem sido tratada como um evento que tem uma função diegética de resolução e cada vez mais vem sendo representada a partir de um processo de

---

[633] Ibid., p. 263.

[634] Cid Ottoni Bylaardt chama a atenção para a presença da escrita neste romance como sendo a representação do papel dicotômico da literatura de sugerir a experiência de morte e, em muitos casos, surgir dela, e, ao mesmo tempo, configurar-se como uma recusa da morte. Em especial sobre a escrita dessa personagem, Byllardt considera o seguinte: "A escrita do livro avança diante da morte, que ameaça a existência da invenção de Maria Antónia.(.) A invenção é ameaçada, evidentemente a escrita é o risco de se afundar no inferno de Perséfone durante o inverno, em que Orfeu perde Eurídice pelo olhar. Maria Antónia, em seu pavor, vai perder na morte os personagens de seu romance, mas ´a ordem natural das coisas` vai garantir a existência da obra, que se repetirá indefinidamente como as pessoas, os lugares e o tempo na presença eterna da impossibilidade. (.) A escrita da viúva é o desejo que permanece desejo, de voltar a ter dentes e cabelo, de perder a cor cadavérica, tornando-se a rejuvenescida personagem de um outro escritor." (pp.39-40) Segundo Bylaardt, a narrativa de **A ordem natural das coisas** não oferece nenhuma resposta apaziguadora, nem transmite verdades, "mas está sempre a responder ao que escapa à compreensão do dia, resposta que contém a esperança desejante do desconhecido, da presença que jamais se revelará, mas que é a busca que a literatura jamais poderá deixar de empreender." (p.41). BYLAARDT, Cid Ottoni. A recusa da morte em A ordem natural das coisas, de António Lobo Antunes. In: **De Orfeu e de Perséfone. Morte e literatura.** Op. cit. pp.17-42.

construção simbólica, de modo que a importância da morte em si, enquanto fato, é diluída já que a narrativa não funciona de modo a objetivar a morte como conclusão de algo. Ao contrário, nas obras mais recentes, principalmente, a morte paira ao longo da narrativa e é remetida sempre ao plano do simbólico a partir de imagens que se criam pelo próprio modo de construção narrativa. É isto o que parece ocorrer também com o décimo título de António Lobo Antunes, cujo nome traz em si a tematização do que acima dissemos: **A morte de Carlos Gardel**.

Em termos de estruturação geral, este décimo título apresenta-se construído de modo bem parecido com o de **A ordem natural das coisas**, seguindo, portanto, o modelo inicial de **Auto dos danados** no que se refere à multiplicação de vozes e perspectivas narrativas. Tal como a nona obra, **A morte de Carlos Gardel** é dividida em cinco partes, só que, em vez de serem denominadas livros, como aquela, agora cada parte leva o nome de um tango de Carlos Gardel. Cada uma das cinco partes é integrada por capítulos, totalizando um total de vinte e cinco. Basicamente as histórias gravitam em torno da morte de uma das personagens, Nuno, um jovem viciado em heroína, filho da personagem Álvaro, o narrador do capítulo de abertura do livro. Para cada parte, há um narrador principal, que assume a narrativa no primeiro, terceiro e quinto capítulos. Intercalados entre tais capítulos, o segundo e o quarto são narrados por personagens que, de certa forma, guardam alguma relação com o narrador principal, seja de complementaridade, seja de contraposição, ou ambas ao mesmo tempo. Apenas na segunda parte esta ordem é invertida, ficando o narrador principal responsável pelas narrativas do segundo e quarto capítulos. O dado novo deste livro é que os capítulos intercalados têm os textos apresentados em itálico. Há apenas dois capítulos em que o itálico é misturado com o tipo normal, o segundo da primeira e o segundo da quarta. As implicações do uso do itálico, usado tanto na totalidade do texto do capítulo quanto de modo entrecruzado, serão abordadas com mais cuidado a seguir no que se refere ao trabalho de criação do efeito de suspensão e de tensão.

Tal como na obra anterior, não há indicação externa nas partes ou nos capítulos de quem narra, a identificação da voz do narrador só é possível com aquele trabalho de progressão e retorno da leitura a que as obras de Lobo Antunes nos obrigam. Depois de feita a leitura, é possível mapear as narrativas mais ou menos do seguinte modo. A primeira

parte, intitulada “por una cabeza”, tem como narrador principal a personagem Álvaro, pai do moribundo Nuno. Os narradores responsáveis pelas narrativas intercaladas, marcadas em parte ou em totalidade pelo itálico, são, respectivamente Joaquim, avô de Álvaro, e Dona Silvina, empregada de Álvaro. Na segunda parte, intitulada “milonga sentimental”, o primeiro, o terceiro e o quinto capítulos é que são marcados pelo itálico e são narrados por Cristiana, companheira de Graça, médica e irmã de Álvaro. Graça, por sua vez, é a responsável pela narrativa do segundo e terceiro capítulos. A terceira parte, intitulada “lejana tierra mia”, tem como narrador principal a personagem Cláudia, ex-mulher de Álvaro e mãe de Nuno. Os capítulos em itálico são narrados, primeiramente, por Margarida, uma amiga de Cláudia e, depois, por várias vozes de amigas. A quarta parte, intitulada “El dia que me quieras”, é narrada pela voz do próprio Nuno, que se encontra em coma e narra as suas lembranças de infância que aparecem entremeadas pelas percepções do hospital. As narrativas secundárias são feitas, respectivamente, por Helder e Ricardo, ambos homens com quem a mãe de Nuno tivera casos. Este último, inclusive, tinha a idade de Nuno e era sustentado por Cláudia. A quinta e última parte, intitulada “melodia de arrabal”, tem como narrador principal a personagem Raquel, a segunda esposa de Álvaro. Os capítulos intercalados, em itálico, são narrados, respectivamente, pelo senhor Albino Seixas (o Gardel português) e por Beatriz, prima de Raquel.

Esta décima obra de Lobo Antunes é fundamental para se pensar o desenrolar do modo narrativo do autor. Além de desenvolver aspectos narrativos já ensaiados nas duas anteriores, **Tratado das paixões da alma** e **A ordem natural das coisas**, tal como a fixação do início de parágrafos no meio da página, o que, como vimos, resulta numa mudança de ritmo e implica uma orientação da leitura, agora, em **A morte de Carlos Gardel**, Lobo Antunes parece exercitar um modo narrativo que marcará a orientação dos restantes de seus títulos, que é um modo narrativo em que o encadeamento é garantido principalmente por um princípio coesivo que poderíamos entender não como sendo pertencente ao contínuo da prosa, mas a uma estruturação mais pautada por um descontínuo, a coesão deixa de ser textual e passa a ser extra-textual, ou melhor, passa ser garantida pela coerência, o que é próprio de um poema em versos. Logo no primeiro capítulo é possível encontrarmos um exemplo disso. A voz narrativa é a do personagem

Álvaro, o qual se encarrega de narrar o dia em que fora visitar o filho Nuno internado no hospital. A narrativa do evento, o encontro do pai com o filho que está prestes a morrer, é feita não apenas pela perspectiva pessoal e particular do pai, por sua voz e ponto de vista, mas aparece também entremeada por suas lembranças. A narrativa feita por Álvaro, então, opera uma sobreposição de imagens e falas, de tempos e de espaços, que são todos dispostos paralelamente e simultaneamente pela enunciação narrativa. É interessante notar, por exemplo, o trecho abaixo citado:

> -Bom dia
>
> E a senhora, a enganchar o estetoscópio no pescoço e a percutir o diafragma com a unha
>
> - Bom dia
>
> e enquanto ela se inclinava para a criança pensei, espiando um jardineiro e um renque de magnólias, Não quero ver os colchões do lado direito.Não quero ver. Não quero ver. O sol ultrapassava o edifício no sentido do Tejo e eu tinha a certeza que a minha irmã não queria ver também, caminhando para a criança afim de não olhar, a fim de se impedir de olhar.
>
> -Encefalite, disse a senhora da bata a recolher o estetoscópio. Há pelo menos uma semana que não dá uma palavra. [635]

O fato de os parágrafos serem abertos no meio da página ajuda a ressaltar o sentido de interrupção que a introdução das falas das personagens representa no desenrolar da narrativa. As falas não funcionam no sentido de estarem integradas à narrativa que as antecede ou que as procede. É como se as falas, sejam elas pronunciadas ou não (quando provenientes de lembrança) se interpusessem ao contínuo da prosa, obrigando à voz que narra intercalar a sua enunciação. O efeito disso é que a narrativa de falas parece funcionar de modo a causar uma interrupção no fluxo narrativo e não de modo a se mostrar integrado a tal fluxo, favorecendo-o. Essa interrupção, portanto, funciona de modo a causar um estranhamento que faz com que o leitor passe a dar mais valor a tal fala. Paradoxalmente, tal fala, se, por um lado, funciona como um breque ao contínuo da prosa narrativa, por um outro lado, também garante a continuidade dessa mesma narrativa, muitas vezes fazendo-a rumar para outros caminhos. As falas, portanto, aparecem, ao longo da narrativa, como uma espécie de pulsar renitente que, se tem o papel de quebrar a continuidade da prosa narrativa, também tem a função de garantir a sua continuidade, o seu prosseguimento. Vejamos o exemplo do trecho das páginas acima citadas. Depois de um longo parágrafo em que a

[635] Ibid., p. 14-15.

personagem Álvaro narra a chegada dele e da irmã médica ao quarto em que seu filho estava internado no hospital, a longa narrativa é interrompida pela introdução da fala da irmã, "- Bom dia", assinalada ao meio da página. Essa fala interrompe o fluxo narrativo, que é logo retomado pela descrição da "senhora" à qual a fala da irmã fora dirigida e que é novamente interrompido por uma fala idêntica "-Bom dia", a qual, infere-se, seja a resposta da senhora à fala da irmã. Depois da introdução desse segundo "bom dia", a descrição da senhora e de seus gestos colocada entre estas duas falas é interrompida para dar lugar a uma narrativa de pensamentos do narrador. Tais pensamentos, contudo, apesar de serem marcados pelo início da frase em letra maiúscula, não são separados do contínuo da prosa e colocados em outro parágrafo, ao meio da página. Pelo contrário, são integrados ao contínuo da narrativa. Esse contínuo, no entanto, só será interrompido, novamente, por uma outra fala da personagem que contracena com o narrador Álvaro e sua irmã. Sem nenhum tipo de preparação ou de discurso introdutório à fala da "senhora", a narrativa de Álvaro é interrompida pela fala: "- Encefalite...". Os pensamentos da personagem Álvaro acima referidos chamam a atenção pelo fato curioso de a personagem negar-se a ver o seu filho, o que seria justamente o fato motivador da narrativa de todo o capítulo; afinal, o episódio narrado é o da visita que o pai Álvaro faz ao filho moribundo Nuno. A presença deste, portanto, é dada no capítulo, a partir da percepção de sua ausência por parte do narrador Álvaro. Nuno se faz presente, pela voz de Álvaro, primeiramente pela negação em querer vê-lo e, na seqüência, pela afirmação da sua ausência, reiterada pela repetição insistente das palavras "ninguém" e "nada". No trecho da página dezesseis da presente edição, no primeiro parágrafo, a narrativa de pensamentos de Álvaro desvia-se dos juízos referentes à "senhora" que o acompanhava no hospital, para a afirmação da negação da presença de seu filho no leito de hospital. É interessante notar, neste trecho, que quando a narrativa deixa de ser uma narrativa de pensamentos para se transformar em narrativa de fala, um novo parágrafo se abre e a fala é iniciada no meio da página, para marcar a interrupção do fluxo de pensamento:

> ..., pensei, não existia ninguém, nenhum colchão, nenhum doente, só o reboco e talvez uma secretária ou um armário com algálias e seringas,
> não havia ninguém
>
> não havia ninguém, garanti

> reparando que falara em voz alta por a minha irmã e a senhora se virarem para mim, ...[636]

Na seqüência da narrativa, percebemos que o fato de Álvaro não querer ver o filho em seu leito de morte e a conseqüente negação de sua existência ganharão um sentido mais amplo quando percebemos que essa negação não apenas antecipa a morte de Nuno, o que é ressaltado pela narrativa que se segue que é conduzida pelo futuro do pretérito, mas se aplica também ao fato de Álvaro não ter nem desejado o seu nascimento. A anulação de Nuno, portanto, operada pela frase repetida "-Não há ninguém", é estendida tanto ao passado, que será recuperado pelo pensamento de Álvaro, quanto ao futuro, que é apresentado como um passado a partir do uso do futuro do pretérito. Vejamos o trecho em que esse jogo temporal é operado a partir da idéia de negação:

> - Não há ninguém
> e no entanto havia alguém ali, junto à febre tifóide que de tempos a tempos soprava nos lençóis, havia alguém ali e eu olharia para ele quando o sol se tornasse de tal modo rente à terra, no poente, que os choupos, os arbustos, as margaridas, os amores-perfeitos e os pássaros da tarde entrariam pelas janelas num roldão de nervuras e de penas. Olharia para ele e não o reconheceria de tão magro, olharia afastando asas e ramos e odores vegetais conforme as mangueiras esguichavam no linóleo gotículas de vidro que mudavam do lilás para o violeta e do violeta para o amarelo, até se confundirem com a noite e se dissolverem nela. Olhar-te-ia ignorando se me vias, se ainda que fitando me verias. A senhora escrevia num caderno, a criança da encefalite perseguia-me com as órbitas de sapo, e eu, baixinho
> -Não há ninguém
> adiando o inevitável instante de me aproximar de ti, e nisto recuei vinte e cinco anos, eram três da madrugada de domingo e choravas, levantei-me e caminhei para a tua cama a manquejar de cansaço, o halo da rua coagulava nas vidraças como um anjo numa cruz, e a voz da tua mãe
> - O que foi, Álvaro?
> e eu ridículo no pijama enorme, e eu que sempre me deitei em pijamas enormes
> -Nada, dorme, nada.
> Tinhas a boca aberta e estremecias, o anjo alaranjado aumentava e diminuía ao ritmo dos teus gritos, estendi a mão e receei tocar-te, e a tua mãe
> -O que foi, Álvaro?
> do fundo do sótão da Rua dos Arneiros, alugado a um médico, no qual morávamos então, três divisões de sobrados tortos, e um limoeiro e um tanque de lavar roupa no quintal. Foi o ano em que procurava dinheiro para o primeiro filme, entrevistava actrizes e discutia as dúvidas financeiras do produtor tão inexperiente como eu, alimentando de revistas francesas e de sessões de policiais americanos no Olímpia e no Condes, a que se somavam as aulas onde encontrei a tua mãe na banca de montagem, uma rapariga

[636] Ibid., p. 16.

> séria e loura, demasiado séria e demasiado loura, de cigarros a consumirem-se-lhe em longos rolos de cinza, e eu sobre a tua cama como daqui a pouco, aterrado, como daqui a pouco, pela idéia de te pegar ao colo e te mostrar ao anjo crucificado, cor de laranja, da cidade
>
> -Nada, dorme, nada
>
> Apesar de estarmos longe da noite agora, apesar de ser uma ou duas da tarde e me empenhar em não olhar-te. Casei ao arranjar um emprego na publicidade que mal pagava a renda, a electricidade e o gás, escrevia histórias que não filmaria nunca, e uma manhã, em Outubro, a tua mãe vomitou ao acordar e topei-a a contemplar-se na casa de banho
>
> - Estou grávida
>
> e eu, no pijama imenso que se despia sozinho
>
> -O quê?
>
> e a tua mãe no cubículo de azulejos e de louças:
>
> -Estou grávida, não me apetece fumar, veio-me uma azia horrível à garganta.
>
> Lembro-me de um dia diferente do de hoje, com chuva, o frio grelava-me os ossos até eu entender que não era o frio que transia, era a cara sem feições emergindo do espelho, até eu entender que fizera um filho a uma estranha, entender que não gostava dela, não gostava do cabelo demasiado louro, da pele demasiado branca, do tabaco que impregnava os recessos da memória, a infância, o meu avô, o cachorro, a Avenida Gomes Pereira, o loendro:
>
> - O que foi?
>
> - Nada, dorme, nada [637]

Na seqüência da fala introduzida pelo travessão, dá-se continuidade à narrativa de pensamentos de Álvaro, em que nega o que aparece afirmado em sua fala. Essa negação, conforme já salientamos, é confirmada pela narrativa operada num futuro do pretérito, como se a personagem adiantasse a percepção de algo inevitável, que já aconteceu, mas que, na verdade, se nega a anunciar. Logo em seguida, essa negação da existência de Nuno, filho de Álvaro, é estendida à época de seu nascimento. O pensamento de Álvaro recua vinte e cinco anos e, agora, somos conduzidos à visualização de uma cena em que Álvaro levanta à noite para ir ver o filho Nuno que estava chorando no berço. Introduz-se, então, um diálogo entre Álvaro e a esposa, diálogo que é representado apenas pelas falas: "-O que foi, Álvaro?" e "-Nada, dorme, nada.". Esta última fala, inclusive, é de suma importância para o desenvolvimento da narrativa, pois, apesar de ser quase que insignificante em se considerando apenas a cena da madrugada rememorada, se levarmos em conta a sobreposição de imagens de Nuno deitado no leito do hospital prestes a morrer e do Nuno recém nascido, e se pensarmos que esta fala está sendo aplicada tanto a uma situação quanto a outra, o seu significado passa a ser mais completo, pois passa a ocorrer um salto

[637] Ibid., p. 16-18.

conotativo, em que o "nada" pode ser relacionado, agora, à fala anterior de Álvaro "- Não há ninguém", e o "dorme", outrora denotativo, passa a conotar o sono da morte de Nuno. Esta fala funcionará, a exemplo das obras anteriores de Lobo Antunes, como um mote narrativo e será repetida, ainda, em outros capítulos. É ela, inclusive, que encerra este primeiro capítulo, composto basicamente pela narrativa de Álvaro, que se nega a ver o filho Nuno morrendo, mas que, ao mesmo tempo, nos informa, por meio de sua própria narrativa, que já quisera que ele nem tivesse nascido, quando sugere à esposa que ela fizesse um aborto. No final do capítulo, vemos Álvaro referir-se a Nuno não em terceira pessoa, mas tomando-o como uma espécie de interlocutor e, inutilmente como sabe, pede desculpas ao filho:

> eu a pensar
> - Perdoa
> como se alguém pudesse perdoar alguém, como se a vida não fosse a colecção de azedumes e ressentimentos que é, acabei por descer as escadas enxotando fiapos de nevoeiro e rolos de vapor como enxotei os balões de soro, as botijas de oxigênio e os tubos de borracha quando o teu colchão e o outro colchão do lado direito da enfermaria deslizaram para mim, como enxotei a minha irmã e a senhora de bata que caminhavam comigo ao teu encontro, vi um pulso com o líquido de um frasco a entrar-lhe na veia, e ao aproximar-me escutei um choro de criança e uma voz ensonada perguntar
> - O que foi Álvaro?
> E eu, esbarrando no teu colchão de hospital, esbarrando no teu berço, respondi, na esperança de que tenhas sido tu a perguntar, respondi, procurando erguer-te, para te levar comigo, da cama da enfermaria ou da concha de vime
> (com um sininho cuja música se desencadeava puxando um cordel)
> em que choravas, com a cidade cor de laranja imóvel nas vidraças como um anjo esquartejado numa cruz, respondi expulsando certos do interior do sofrimento, do interior da morte:
> - Nada, dorme, nada.[638]

Este final de capítulo arremata a metáfora da morte sugerida ao longo de toda a narrativa por meio da repetição da fala de Álvaro "-Nada, dorme, nada.". Agora, essa metáfora é indicada textual e visualmente pelos dois pontos que encerram a frase que introduz a fala que fecha o capítulo. A progressão narrativa, aqui, não depende mais de uma relação temporal de anterioridade e posterioridade, de causa e efeito, mas sim de uma construção metafórica que não é nem mais guiada discursivamente, mas que é sugerida pela

[638] Ibid., p. 21.

relação indireta entre termos, como se fossem termos de versos de um poema. A metáfora é garantida mais pelo próprio processo de leitura, está mais na visão do próprio leitor do que propriamente na estrutura do enunciado da voz narrativa, como era mais comum ocorrer nas narrativas das primeiras obras de Lobo Antunes. Assim, por meio desse novo modo de construção metafórica uma determinada fala passa a ganhar um caráter simbólico ao longo da narrativa. Se, antes, nas primeiras obras, as repetições de certas falas funcionavam como um refrão e motivavam a continuidade da narrativa, mecanismo a que demos o nome de "mote narrativo"; agora, tais falas serão repetidas mais esparsamente e serão inseridas em momentos distintos, funcionando, então, de modo a reativar a imagem sugerida pela fala e que, como vimos, transformou-se numa espécie de símbolo. No caso dessa fala "Nada, dorme, nada", será interessante verificar que ela será recuperada algumas vezes ao longo da narrativa, principalmente para significar uma certa aniquilação daquele que a profere. É assim que a vemos ser re-atualizada ao final ainda da primeira parte, no quinto capítulo, em que vemos a personagem Álvaro fazer-se a própria pergunta que a antiga mulher lhe fizera no trecho acima citado, à qual se segue a mesma resposta. Agora, a situação narrada é a da rememoração do momento da separação de Álvaro de sua primeira mulher:

> de modo que trouxe um cobertor para o outro quarto, sem quadros, sem prateleiras, sem mobília, apenas um sofá comprado numa lojeca de Alvide que se desdobrava e alongava até ao comprimento do corpo, encostei-o à varanda, estendi-me de calças e casaco e gravata e sapatos, perguntei a mim mesmo, alterando as sílabas, imitando um sotaque nórdico que errava os tempos dos verbos
>
> - O que foi, Álvaro?
>
> e respondi-lhe, respondi-me, respondi-lhe a ela, enquanto nenhum anjo se crucificava nos vidros, só a chuva de Março, o mar e as lanternas dos barcos, debruçando-me não para um berço com um sininho que tocava, puxando-se uma corda, mas para o sofá a preço de saldo da lojeca de Alvide
>
> - Nada, dorme, nada.[639]

É interessante notar como o pensamento da personagem Álvaro funciona de modo a comentar o trecho anteriormente citado, inclusive fazendo referência à ausência do "anjo" que se "crucificava nos vidros" e à própria ausência do filho. Agora, portanto, no lugar do filho e do berço do filho, Álvaro vê-se a si próprio no sofá, como se visse também no seu próprio berço ou no seu próprio leito de morte. A frase "- Nada, dorme, nada", que servira

[639] Ibid., p.76.

para tranqüilizar a esposa, como vimos, e também, por sobreposição, fazia referência a Nuno em seu leito de morte; agora é lembrada/pronunciada por Álvaro como se ele dissesse a si próprio para se tranqüilizar e dormir. Essa frase, além de ser recuperada por Álvaro, neste capítulo, também será recuperada pela própria personagem Cláudia, a ex-esposa de Álvaro, no quinto capítulo da terceira parte, no episódio em que aguarda no saguão do aeroporto o seu vôo para a Alemanha, a sua terra natal, para onde resolve retornar depois da morte de Nuno:

> Encostei a nuca ao espaldar, fechei os olhos, senti que me afundava num cansaço sem sonhos, faltava muito tempo para me chamarem e, contudo, áspero do sangue
>
> - O que foi?
>
> e amanhecia como outrora amanhecia em Benfica, e rodava na cadeira como rodava nos lençóis, e acalmava, e acomodava-me melhor, e estendia as pernas, e tornava a fechar os olhos, e escutava uma voz que caminhava, descalça, para o quarto do Nuno, uma voz a sossegar-me como quem sossega um susto de criança
>
> - Nada, dorme, nada.[640]

Além da utilização dessa técnica da repetição de falas que ficam suspensas ao longo da narrativa e que se transformam em símbolos e que têm seus significados ativados simplesmente pelo fato de serem recuperados; outro aspecto inovador de **A Morte de Carlos Gardel**, no que se refere à criação do efeito de suspensão e de tensão, conforme já salientado, é o uso do itálico. O itálico será usado, nesta obra, em geral, em capítulos inteiros, mas é interessante verificarmos a técnica de construção da intercalação do itálico com o tipo de letra normal que ocorre em alguns momentos neste livro, mais especificamente no segundo capítulo da primeira parte e no segundo da quarta. Não apenas o uso do itálico em capítulos inteiros, mas principalmente a intercalação é que será retomada nas obras posteriores de Lobo Antunes. Assim, com **A morte de Carlos Gardel**, além do deslocamento dos inícios de parágrafos, além da intercalação por parênteses, além do isolamento de palavras em linhas, da alternância do contínuo da prosa para o cadenciado de um ritmo próximo ao de um poema em versos, soma-se, agora, o recurso do uso do itálico intercalado para demarcar, principalmente, a alternância de tempos da enunciação narrativa. Vejamos, pois, como isso ocorre no segundo capítulo da primeira parte, em que a narrativa é feita pela voz da personagem Joaquim, que ficamos sabendo depois se tratar do

[640] Ibid., p.232.

avô da personagem Álvaro que narrara o capítulo anterior, em que vai visitar o filho Nuno em seu leito de morte. Basicamente, o trecho narrativo diz respeito às lembranças de Joaquim do abandono da mulher Ester:

> *Vou viver com o Carlos, Joaquim, felicidades*
> *a fragata que continuou a apitar, cada vez com mais força, quando desci as escadas e o meu filho joga à pulga no escritório*
> eu era cadete de Engenharia na época em que começamos a namorar e a enviar-nos sonetos, caminhava desde o Paço da Rainha, passeava-te debaixo da janela enrolado na capa, e tu, por detrás da cortina, abrindo e fechando a mão
> *o apito que se tornou insuportável ao olhar os cabides vazios da tua roupa, de tal jeito insuportável que tapei as orelhas com as palmas, e o meu filho*
> *O tio Carlos e a mamã encheram o automóvel de malas*
> *Nenhum frasco de perfume, nenhum chapéu de veludilho, nenhum creme de enxofre para a pele, nenhuma escova de casquinha com as nossas iniciais entrelaçadas, o apito do barco cobria o estalar da nespereira do quintal, e na Rua Alexandre Herculano o Carlos, de robe de chambre e boquilha nos dentes*
> *- A Ester fica comigo, Joaquim, é a vida*
> - Sinceramente nunca esperei que nos desiludisse, nunca esperei que um oficial atraiçoasse a ditadura, entregue-me o seu revólver, senhor engenheiro *e o Carlos, a investigar com a unha o intervalo dos molares*
> *- Ela não quer falar contigo, Joaquim, não faças desacatos, não me ofendas, não compliques as coisas*
> - Quando quiser pode sair da Madeira e regressar ao continente, a amnistia chegou ontem, o Presidente do Conselho perdoou-lhe, já não tem a residência vigiada *e eu a espreitar o vestíbulo tentando distingui-la para além de uma cortina, de uma segunda porta, de um pedaço de papel de parede com açafates, uma secretária, um candeeiro cujo pé era um ardina de bronze, enciclopédias*
> *- Deixa-me falar com ela nem que seja um minuto, Carlinhos, o teu pai não é gatuno, pronto, exagerei*
> eu a pensar que nem sonhava ter a residência vigiada, nunca notei polícias à paisana o sueco da moradia vizinha não me seguia com os binóculos a tomar apontamentos, a única coisa que via era o mar quieto sob o céu quieto, as calçadas do Funchal, as ondas no pontão, não há praias nesta ilha, não existe sequer uma miserável praia nesta ilha, só seixos, calhaus, penedos *e o Carlos, a examinar a unha*
> *-Desculpa mas ela não quer falar contigo , Joaquim, não lhe apetece aturar-te, não consegues deixá-la em paz de uma vez por todas?*
> e eu, de pé diante do Governador sentado, reflectido ao contrário no tampo como um rei de copas
> - Quando é o próximo paquete para Lisboa, senhor general, que não agüento este clima?

> e o Governador, a pentear-se ao vidro da fotografia da esposa
>
> - Há umas formalidadezinhas burocráticas por resolver, papéis para cá, papéis para lá, carimbos, selos brancos, vacinas, presumo que daqui a uma ou duas semanas, se não houver atraso dos correios, estará em condições de se ir embora *e eu empurrado pelo apito da fragata, avançando um passo no vestíbulo*
>
> *- Um minuto, Carlos, para quem vai ficar sem ela a vida toda, achas que é pedir demais um minuto?*
>
> Na Madeira, fosse do pólen das flores ou do perfume das inglesas eu andava sempre a tossir, sempre a espirrar, sempre de nariz apanhado *e de voz rouca e a fragata apitou e o Carlos, para o silêncio da casa*
>
> *-Chega aqui um instantinho que o Joaquim quer dar-te uma palavra, amor*
>
> *e a voz lá do fundo, aborrecida*
>
> *- Diz-lhe que me dói a cabeça, que tenho febre, que estou doente, que parti um tornozelo, arranja um pretexto qualquer, manda-o embora, despacha-o*
>
> e não foram duas semanas como o Governador prometeu, foi um mês inteiro a pingar, de nariz no lenço, de repartição em repartição e de funcionário em funcionário, argumentando com criaturas que me não escutavam, que observavam através de mim a repetir
>
> - O seguinte[641]

O trecho inicia-se com a introdução de uma narrativa de falas em itálico, trata-se da voz da esposa de Joaquim, transposta em forma de discurso reportado pela narrativa deste. A esta fala da esposa segue-se, no segundo parágrafo, também em itálico, a narrativa das circunstâncias que envolveram o momento do abandono, principalmente a lembrança do som do apito da fragata e do filho a brincar. O terceiro parágrafo, contudo, não é escrito em itálico e refere-se a um tempo anterior ainda ao tempo retratado nos dois anteriores, trata-se do tempo da lembrança em que ainda flertava com a sua esposa, antes de ter ido à guerra e antes de ter sido exilado na ilha da Madeira. Desse parágrafo, chama a atenção a imagem da esposa, por detrás da cortina da janela, abanando a mão ao então cadete de Engenharia. O quarto parágrafo, novamente em itálico, dá continuidade à narrativa do terceiro e o elemento que garante a relação é a palavra "apito". Na seqüência, a personagem nos diz ter tapado as orelhas para não ouvir o apito insuportável da fragata, mas também para não ouvir a fala do filho (que ficaremos sabendo chamar-se Tó Mané e ser o pai de Álvaro) que constitui o quinto parágrafo, fala esta que, de uma maneira ingênua, apresenta a Joaquim a realidade dolorida do abando da mulher. No sexto parágrafo, ainda em itálico,

[641] Ibid., pp. 25-27

esse abandono da mulher mostra-se revelado também pela ausência de seus utensílios na casa e a essa ausência soma-se novamente o som do apito do barco. O sétimo parágrafo parece arrematar essa primeira cena, visto que é constituído por uma fala definitiva de Carlos, o homem com que a esposa Ester fugira.

A partir do oitavo parágrafo, o tipo de letra normal e o itálico irão aparecer misturados num mesmo parágrafo. No caso do oitavo, vemos a transposição da fala de um superior de Joaquim, no momento em que é preso para ser exilado, acusando-o de traidor da ditadura e confiscando a sua arma. Por meio da conjunção aditiva "e", introduz-se uma oração coordenada já em itálico, que, de certo modo, pode funcionar como continuidade do próprio parágrafo oitavo, mas, sobretudo, recupera a imagem da personagem que proferira a fala do parágrafo anterior, dando uma espécie de circunstância da fala. Essa imagem da personagem Carlos, por sua vez, não deixa de ter uma conotação de indiferença, visto que está cutucando os dentes diante da desgraça de Joaquim. Esse final irônico do oitavo parágrafo serve para introduzir o nono, constituído novamente por uma fala de Carlos que comunica a Joaquim a falta de interesse da esposa em falar com ele e, ao mesmo tempo, parece assumir uma posição de superioridade ("não faças desacatos") em relação a Joaquim, tal como a personagem que proferira a fala anterior, do momento de sua prisão. O décimo parágrafo representa um salto temporal em relação à fala do oitavo, visto que é introduzido pela fala do Governador informando Joaquim de que estava livre do exílio e que podia voltar para Lisboa. Tal como no oitavo parágrafo, o trecho em itálico também é introduzido por uma conjunção coordenativa "e", a qual apresenta a narrativa da continuação do nono. Nesse décimo parágrafo, é interessante verificarmos como é recuperada a imagem da esposa por detrás da cortina, imagem esta que figurara no terceiro parágrafo. Agora, contudo, a cortina é carregada de uma conotação totalmente oposta à daquele parágrafo. Lá a cortina aparecia no sentido de um desvelar, da descoberta do amor; aqui, funciona como um dissimular, como um escudo. O décimo primeiro parágrafo é constituído por uma fala de Joaquim, que insiste em conversar com a esposa, parágrafo este que terá sua continuação apenas na última linha do décimo segundo capítulo em que se introduz o itálico novamente, num parágrafo todo ele escrito em letra normal e constituído pela transposição de pensamentos de Joaquim sobre o seu exílio nos Açores. O décimo

terceiro parágrafo é a fala de Carlos em resposta à pergunta feita por Joaquim e transposta no décimo primeiro parágrafo. Os parágrafos catorze, quinze, dezesseis e a maior parte do dezessete retomam a narrativa da cena do décimo parágrafo e apresentam o desenvolvimento do diálogo de Joaquim com o Governador. Na parte final do parágrafo dezessete vemos novamente a utilização do itálico marcando a mudança temporal e actancial, o qual é introduzido pelo mesmo processo de coordenação. Esse final funciona em continuidade ao parágrafo treze e em resposta à resposta de Carlos. O interessante, aqui, é a recuperação da lembrança do apito da fragata, que simboliza a raiva de Joaquim e que o motiva a invadir o quarto em que se encontravam Carlos e a esposa. O parágrafo dezoito corresponde a mais uma fala de Joaquim e no dezenove volta-se à narrativa da época do exílio e, em seguida, passa-se ao itálico novamente. Aqui, a continuação sintática coordenativa é garantida também pela continuação semântica, pois a "voz rouca" pode ser entendida tanto como mais um dos sintomas da época em que estava na Madeira, como pode referir-se ao momento em que conversava com Carlos. Os parágrafos vinte, vinte e um e vinte e três, em itálico, representam a conversa de Carlos com Ester, a qual diz de modo indiferente a Carlos: "despacha-o". Na seqüência a esta fala, tem-se novamente a narrativa da vida de Joaquim no exílio transposta em letra normal, em que vemos a personagem cumprindo as filas das burocracias para poder voltar a Lisboa. O curioso é a sobreposição de imagens, visto que é também despachado, tal como o fora pela esposa, pela voz que repetia: "- O seguinte".

Novamente, pela análise deste trecho de **A morte de Carlos Gardel**, podemos constatar de que maneira uma narrativa organizada de modo a representar, num primeiro plano, um processo de fragmentação por meio do entrecruzamento de discursos e tempos da enunciação, acaba conduzindo a leitura também, paradoxalmente, não apenas a perceber a fragmentação, mas a construir relações de sentido e, portanto, uma certa coesão e coerência discursivas onde apenas parecia só haver uma descontinuidade. Acreditamos, portanto, que, desse modo, o aspecto da suspensão e da tensão que julgamos caracterizar essa fase da narrativa de Lobo Antunes parece ser retomado e desenvolvido; principalmente com a utilização dessa nova técnica da introdução do itálico para marcar discursos díspares, mas contingentes a uma única voz. Tal tensão parece ser ainda intensificada por tal técnica

quando vemos alinhado num mesmo parágrafo discursos de uma mesma personagem não apenas distantes no tempo, mas que acabam por dizer coisas diametralmente opostas. Um exemplo bastante evidente deste caso pode ser o seguinte texto, extraído ainda da narrativa do segundo capítulo da primeira parte, da personagem Joaquim:

> - Vou me embora, Carlos, descansa que me vou embora e não te maço mais, só te peço que tomes conta dela, que não a trates mal, se surgir um problema ou precisares de dinheiro não hesites, telefona-me *e por não ser parvo nem masoquista não corro o risco de me afeiçoar, se me perguntarem o que não se deve fazer, seja qual for o preço, respondo logo*
>
> *- Gostar dos outros que é a melhor receita para um mau bocado, eu graças a Deus salvei-me disso e sou feliz*, e o Carlos com uma careta de troça
>
> - Obrigadinho, Joaquim[642]

O trecho acima transcrito é a continuação do anteriormente citado, que termina com a mulher de Joaquim mandando Carlos despachar o ex-marido. É interessante notar, portanto, que agora a fala de Joaquim a Carlos não está mais em itálico, tal como seria de se esperar se seguíssemos a lógica do trecho anteriormente citado. O fato é que agora o formato normal da letra passa a servir para relatar o que antes era relatado em itálico e esta forma passa a ser usada para marcar uma fala de outro tempo, que não é nem o do exílio, nem o da conversa com Carlos. O itálico serve para indicar uma fala genérica de Francisco, como se expusesse uma sua regra de vida, dizendo que o melhor era não gostar de ninguém para não sofrer. O curioso é que a fala de Joaquim dirigida a Carlos, de outro tempo, desmente o que fala em itálico, com convicção, já que se humilha diante de Carlos oferecendo ajuda para ele e a esposa que o deixou. A cara de troça e a resposta irônica de Carlos servem, assim, tanto para responder à pergunta inicial quanto a afirmação em itálico, que parece risível quando colocada ao lado daquela cena de humilhação. É como se a personagem Carlos colocasse em dúvida também a afirmação de Joaquim.

Esse processo de criação de um desmentido por meio do confronto de informações textuais, responsável por manter a tensão textual, não ocorre apenas em **A Morte de Carlos Gardel** no nível micro-estrutural, no interior de parágrafos, por meio de contraposição de orações. Esse processo é o que marca, também, o funcionamento da relação entre os capítulos que aparecem compostos totalmente em itálico e aqueles que aparecem com a grafia normal. Em geral, os capítulos em itálico funcionam como uma espécie de narrativa

[642] Ibid., p.30.

em espelho de outro capítulo; já que feitas por personagens que guardam uma relação de complementaridade ou de contraposição em relação à personagem que assumiu a narrativa do outro capítulo, não marcado pelo itálico. Um exemplo bastante significativo deste processo de construção de narrativas espelhadas pode ser retirado da contraposição dos capítulos primeiro e segundo da quarta parte. Nesta quarta parte, como dissemos, o narrador principal é Nuno, que narra a partir de seu leito de morte. Assim, sua narrativa entrecruza percepções do presente da enunciação, dos seus últimos momentos de vida, e lembranças de sua infância. Uma dessas lembranças é a do momento em que flagra a sua mãe tendo relações com o amante Hélder. O segundo capítulo, por conseguinte, é narrado justamente pela personagem Hélder, que conta a mesma cena narrada por Nuno. Assim, da mesma forma que há uma complementaridade, há também a contraposição de pontos de vista. Vejamos a narrativa de Nuno:

> sombras no tecto, uma agitação de águas no espelho, o candeeiro da mesinha de cabeceira, aceso no chão, a incendiar os losangos do tapete, e o homem de cabelos pegados à testa, a dar por mim e a suspender o joelho
>
> - O teu filho
>
> e a minha tia de boca aberta
>
> - Eu já lhas conto
>
> e a minha mãe debaixo do homem, de camisa arregaçada até ao peito, a minha mãe com o calcanhar nas costas dele e os dedos do pé a minhocarem no ar
>
> - Nuno
>
> e a minha tia rilhando os dentes
>
> - Eu já lhas conto
>
> a minha tia no hospital, a arredondar mensagens de olho para a enfermeira
>
> - Claro que o miúdo melhora, Álvaro, diga-lhe que melhora, senhora enfermeira [643]

No trecho acima, vemos um entrecruzado das lembranças de Nuno ativadas pelas imagens projetadas pelas sombras no teto, que podem ser tanto o do hospital quanto o do seu quarto de quando era criança. Sugere-se, tanto pela narrativa de fatos, mesmo que mínima, quanto pela narrativa de falas, o momento em que Nuno flagra a mãe junto do amante (um homem de cabelos pegados à testa). Esta lembrança de Nuno, curiosamente, de certo modo, completa o sentido da informação que parece ser sussurrada pela tia de Nuno, Graça, irmã de Álvaro. As falas que aparecem entrecruzadas às falas lembradas por Nuno

[643] Ibid., p. 249.

são as das personagens que estão à sua volta no leito do hospital. Separadas, as falas parecem muito confusas, mas se buscarmos um sentido para o entrecruzamento, veremos que a suposta fala de Graça parece ser representada pela lembrança de Nuno. Esta cena, sugerida pela lembrança de Nuno, é confirmada adiante pela narrativa do próprio "homem de cabelos pregados à testa", Helder, que é quem profere a fala "-O teu filho", que foi lembrada por Nuno. Vejamos:

> *e a sardenta a arregalar-me para mim*
> *- Não pares*
> *(...), e nisto o miúdo, em pijama, na porta, abraçado a um urso sem patas, e eu que sentira antes de o ver, eu gelado*
> *- O teu filho*
> *O miúdo descalço, tão quieto como a Beata Filomena do aparador e com as mesmas pupilas de retrós, a sardenta de cara em labareda, a soltar-se e a aparecer da minha anca como um pinto do ovo*
> *- Nuno*
> *(...)*
> *e eu de barriga ao alto e braço por cima da cara enquanto a sardenta tentava comboiar o filho para a cama*
> *- Não está aqui ninguém, Nuno, não está aqui ninguém*
> *e o miúdo, de calcanhares fincados na alcatifa*
> *- Mentira*
> *e eu a escorrer do colchão feito pingo de cera*
> (- Ora toma)
> *a vestir-me à pressa, eu de casaco e gravata e a sardenta, de regresso do quarto do filho, a sussurrar*
> *- O miúdo adormeceu, não há problema*[644]

O que ficara sugerido no primeiro capítulo, narrado por Nuno, a partir de uma apresentação entrecruzada de falas, parece ser agora completado pela narrativa da personagem Hélder, que narra o mesmo fato sob outro ponto de vista. O que ficara, de certo modo, até incompreensível pela leitura, em separado, da narrativa do primeiro capítulo operada pela voz de Nuno, ganha contornos imagéticos mais definidos pela voz de Hélder. O principal elemento que serve de ligação entre as duas narrativas é a repetição da fala de Hélder quando alerta a mãe da presença de Nuno: "- O teu filho". Essa complementaridade pela via da oposição, ou pela retratação de uma imagem pela via da inversão do ponto de vista narrativo é que permite pensarmos os capítulos escritos em itálico, que intercalam os

[644] Ibid., p. 265.

capítulos dos narradores principais das partes, como sendo narrativas construídas como que em forma de espelho; já que mostram o mesmo, mas com os lados invertidos.

O entrecruzamento entre cenas e imagens, portanto, não se dá apenas no interior do discurso narrativo de uma personagem, mas também entre as narrativas das personagens; de modo que os sentidos vão sendo construídos a partir do confronto entre as narrativas, que ora se complementam, ora se desmentem, ou as duas coisas ao mesmo tempo. No que se refere ainda a esse processo de construção de significados por meio da criação dos efeitos de suspensão e tensão, vale a pena atentarmos para duas imagens específicas que são fulcrais na composição desta obra. A imagem da morte de Carlos Gardel e a imagem de uma cena da infância de Nuno, a de quando o seu pai, Álvaro, o empurrava num balanço num parque no Jardim Zoológico. A morte de Carlos Gardel servirá, ao longo da narrativa, para simbolizar a morte em vários sentidos e em várias narrativas das personagens. Por exemplo, na voz da personagem Cláudia, mãe de Nuno e ex-mulher de Álvaro, a morte de Carlos Gardel servirá para indicar tanto a morte do filho na cena de seu velório ("e principiei a escutar uma queixa de violoncelos, a escutar um acordeão sangrento, e não era o meu filho que se deitava na urna, era o senhor de brilhantina e lábios pintados, com um sorriso de anjo deposto"[645]), quanto o momento da separação de Álvaro ("no dia em que o Álvaro saiu de casa pensei O cantor de tangos não morreu num acidente de avião, está a morrer agora, e não me achava revoltada nem triste, achava-me sem sentimentos nenhuns como no enterro do Nuno"[646]), ambas as referências se dão no capítulo primeiro da terceira parte.

No capítulo três da quarta parte, quando Nuno narra os seus últimos momentos no leito do hospital, lembra-se, por exemplo, da cena em que a mãe Cláudia quebra os discos de Carlos Gardel de seu pai, como se assim a mãe estivesse matando o próprio pai ("e uma tarde a minha mãe trouxe o cesto dos papéis para a sala, abriu o armário, tirou os discos de Carlos Gardel, quebrou-os com um martelo, rasgou as capas, atirou os pedaços para o bojo de verga, e eu calado, e ela zangada como se fosse eu que tivesse destruído os discos"[647]). Mais à frente, no capítulo cinco da quarta parte, ainda numa narrativa conduzida pela voz

[645] Ibid., p. 161.
[646] Ibid., p. 168.
[647] Ibid., p. 287.

de Nuno, ocorre a sobreposição da lembrança de Nuno sendo empurrado no "baloiço do Jardim Zoológico" pelo pai Álvaro, com o momento de sua morte e o momento em que começa a cantar. A imagem imobilizada do baloiço no ar e o ato de começar a cantar podem significar, ambos, a morte de Nuno narrada por ele próprio.[648] Neste episódio, Nuno parece narrar o momento exato da sua passagem da vida à morte:

> e um clarão repentino iluminou-me por dentro, senti-me pular como pulam os sapos e o médico para a enfermeira e para a minha tia, a esmagar-me o desfribilhador no estômago
>
> - Afastem-se
>
> e os ossos a fosforecerem empurrados em desorderm para o alto, os ossos separando-se e unindo-se ao tocarem o colchão, e o médico fitando o ecrã
>
> - Um batimento ou dois, doutora, qual é a utilidade de atormentar um morto?
>
> e a enfermeira desligou o aparelho, desamarrou-me os tornozelos, libertou-me dos tubos do nariz, tirou-me o soro do braço e eu para o meu pai, a mastigar a pizza
>
> - Não é preciso ter caixa de ferramentas, não é preciso ter farol, compre-me uma bicicleta das mais baratas no Natal

[648] Silvana Maria Pessôa de Oliveira entende este fenômeno como sendo próprio de Lobo Antunes, que é a capacidade de narrar a morte "de dentro". Pessôa de Oliveira parte do problema filosófico de como se pensar a morte. Sobre isto, considera: "Essa negatividade absoluta, essa ruptura radical, esse impensável que é a morte se vêem convertidos em limite do que pode ser pensado; o que, no final das contas, parece evidenciar a incapacidade da metafísica de enfrentar a morte. (...) Muito embora seja, por sua própria natureza, um saber sobre a morte, a ficção pode percorrer caminhos que talvez estejam vedados ao filósofo. Neste sentido, os romances do português Lobo Antunes se constituem ao mesmo tempo em oficina e posto de observação. Oficina porque local privilegiado de produção de uma escrita da morte, verdadeiras tanatografias. Posto de observação porque espaço de convivência de distintos discursos que põem em atividade certos procedimentos e recursos narrativos que tornam possível escrever, de formas infinitamente plurais, o trabalho do tempo e da morte. (...) Lobo Antunes desenvolve, em muitos de seus romances, um procedimento narrativo que torna possível, a despeito das convenções da verossimilhança, narrar a morte ´de dentro`, a partir do ponto de vista de um narrador agonizante. Enfatiza-se, para tal objetivo, o fluxo de consciência da personagem, com a perspectiva do narrador colada à desta personagem, cujo efeito notável é, para além da dimensão lírica evidente, a simpatia do leitor." (p. 413- 414). E conclui: "Lobo Antunes, tal como certos filósofos, faz da escrita o lugar de uma relação com a morte e a ausência. Esta escrita constitui-se em tentativa de confrontar o sujeito com sua própria finitude, a qual configuraria o fundamento invisível da própria linguagem. A linguagem seria, então, o instrumento no qual se manifestaria, de forma absolutamente radical, a consciência da transitoriedade e da falta. Se a própria linguagem é, como reconhece Hegel, uma potência de morte, já que dar nome às coisas é anulá-las em sua existência ´real` isto quer dizer que ´quando eu falo, a morte fala em mim` (Blanchot, 1987, p. 141). Na palavra é a própria morte que fala e é preciso reconhecer na linguagem menos o poder de trazer por si mesma a morte do que nela ver a confirmação enfática do domínio que ela parece ter sobre o sujeito. Como os romances de Lobo Antunes magistralmente deixam entrever, a literatura talvez seja o lugar que, por extrair da matéria finita dos dias o saber que lhe é inerente, faz desta prerrogativa a mais secreta lei de sua produção." (p. 415-416) OLIVEIA, Silvana Maria Pessôa de. E morres e transmudaste em Matéria Radial de Escrita: sobre a finitude na Ficção de António Lobo Antunes. In: **De Orfeu e de Perséfone. Morte e literatura.** Op. cit. pp. 407-418.

> de modo que se quisesse, porque nada me impedia nem me prendia ao hospital, podia falar, podia levantar-me, podia atravessar a enfermeira, tomar o elevador, ir-me embora, podia dizer-lhes
> - Como vêem não morri, que estupidez a vossa
> e a minha tia
> - Acabou-se
> podia dizer-lhes
> - Como vêem não hei-de morrer nunca
> mas não valia a pena conversar com eles, não valia a pena explicar-lhes, não valia a pena mostrar-lhes que continuava vivo, que o meu pai me empurrava no balouço do Jardim Zoológico, que era uma cadeirinha de madeira presa por correntes de ferro, e a minha tia
> - Pronto
> ao lado de cadeirinhas sem ninguém, o meu corpo aproximava-se da terra e subia muito acima das árvores, e ao subir muito acima das árvores subia muito acima do vento, das pessoas, dos carros e das casas para além das grades, e a enfermeira a tapar-me a cara com o lençol, e o médico
> - Não nos foi possível fazer mais, garanto-lhes que tenho imensa pena, lamento
> o balouço imobilizava-se por um segundo longíssimo do Jardim Zoológico, longíssimo de Benfica, longíssimo de Algés e do bairro da lata, os meus pés tocavam nas nuvens, tocavam no sol, desciam ao encontro das mãos abertas do meu pai, e o chinês
> - Heroína aumentou de preço ontem, menino, o dinheiro não chega
> para se erguerem com força, e eu
> - Mais depressa
> e a dificuldade de respirar, o sofrimento, a doença, as mangueiras rotativas, os canteiros da cerca do hospital e as árvores do estádio desvaneciam-se por debaixo de mim, colocaram-me um biombo em redor da cama, mudaram-me para uma maca que rolava e principiaram a empurrar-me não sabia para onde, não me interessava para onde, não me preocupava para onde visto que, fizessem o que fizessem, mesmo depois de fecharem a porta, e do gelo do frigorífico, e do silêncio, e das trevas, não me podiam impedir de cantar.[649]

O trecho inicia-se com a narração da percepção de Nuno do impacto dos choques que levava na tentativa dos médicos de reanimá-los, essa percepção é entremeada pelas falas das pessoas que acompanhavam os seus momentos finais, tais como o médico que desfere os choques, a enfermeira que desliga a máquina, a tia médica Graça que acompanha o trabalho do médico, o pai que está junto dele. Juntamente à narrativa de suas percepções e das falas das personagens no momento de sua morte, Nuno parece conversar inutilmente com as pessoas que os observam, sabendo que eles não o escutarão. Mesmo narrando, aparentemente, os seus últimos segundos de vida e o seu adentrar na morte, vemos ser ativada a sua memória de infância pela referência, novamente, ao "balouço do Zoológico",

[649] Ibid., p. 314-315.

agora imobilizado por um "segundo longíssimo". A cena se encerra com Nuno dizendo que mesmo as trevas não o podiam impedir de cantar, em referência direta a Carlos Gardel. Curiosamente, essa sobreposição de imagens e entrecruzamentos de referências comuns, como Carlos Gardel e o baloiço do Zoológico, que se vão operando ao longo das narrativas conduzidas pelas vozes das várias personagens, encontra uma espécie de confluência na narrativa do capítulo final que é feita por uma personagem aparentemente secundária no que se refere à relação dela com as demais personagens.[650] É a personagem Raquel, a segunda esposa de Álvaro e de quem este também se separa, que conduz a narrativa do último capítulo da última parte e é ela a responsável por tornar direta a referência simbólica de Carlos Gardel em relação às demais personagens:

> e então lembrei-me de ela ter garantido que Carlos Gardel morreu, e na sua cabeça Carlos Gardel não era Carlos Gardel, era ela, e o Vasco, e o Monte Abraão, e Queluz, e a vida deles, e de o Álvaro, ao ir-se embora, a bater com a mala nas paredes e na cômoda, a dizer-me, do patamar, que Carlos Gardel morreu, e na cabeça dele Carlos Gardel não era Carlos Gardel era ele, e a Cláudia, e o Nuno, e o sótão do médico, e a vivenda de Benfica, e o vento nos loendros, e a Dona Silvina
>
> - Que idéia, menina, é um guindaste lá em baixo
>
> e compreendi o que até então não fora capaz de entender, e mesmo do lado de fora do Jardim Zoológico, apesar das dores, das tonturas, do peso nas pernas e da sensação de desmaio, vi-o, através das grades, empurrar de braços estendidos, para trás e para a frente, um balouço vazio. [651]

É por esta narrativa de Raquel que a morte de Nuno, também simbolizada pela morte de Carlos Gardel, é cristalizada pela imagem do "balouço" vazio empurrado por Álvaro. Pela voz dessa personagem pouco referida ao longo de toda a obra, todas as demais personagens parecem refletidas pela sua narrativa, de modo que esta funciona como uma espécie de reflexo da mente de Álvaro e, ao externar isto em palavras, conglomera as principais personagens sob uma única imagem que foi sendo repetida e recuperada esparsamente pelas várias narrativas, a imagem de Carlos Gardel, que simbolizou, como

[650] Alzira Seixo defende a tese, inclusive, de que nas obras de Lobo Antunes, principalmente nesta, há o fenômeno que entende por "lateralização" da narrativa. Por "lateralização" Seixo pensa numa narrativa conduzida a partir de elementos que seriam considerados marginais ao acontecimento principal ou aos personagens principais que garantiriam a continuidade narrativa. O final deste livro conduzido pela voz da personagem Raquel, para Alzira Seixo, seria um exemplo desse fenômeno da "lateralização". Cf. SEIXO, Maria Alzira. op cit. p. 258.
[651] Ibid., p. 392.

vimos, a morte; a qual se encontra, agora, representada pelo vazio do "balouço", vazio este que fora reiterado várias vezes pelo mote narrativo da fala: "Nada, dorme, nada".

A construção narrativa em forma de espelho, como sugerimos, parece mesmo se tornar uma espécie de padrão neste momento das obras de António Lobo Antunes; principalmente a partir de **A ordem natural das coisas**. Esta narrativa em espelho, como chamamos, parece garantir ao plano macro-estrutural das obras a construção do processo de suspensão e tensão narrativas que é possível ver se estabelecer no nível micro-estrutural, na confecção dos períodos e dos parágrafos narrativos. Acreditamos que este padrão macro-estrutural marca também as obras que seguem **A morte de Carlos Gardel**.

3.5. A "tetralogia do poder" e a narrativa em espelho:

> *Todos os livros me começam assim. É como encontrar um botão na rua e andar à procura de um fato para o botão. Um pequeno episódio que se vai ampliando. A história, a intriga, é apenas o prego onde a gente pendura a prosa. O que me interessa é muito mais o trabalho com as palavras, com o texto... Queria que as páginas fossem espelhos...* [652]
>
> *O romance que gostava de escrever era o livro no qual, tal como no último estádio de sabedoria dos chineses, todas as páginas fossem espelhos e o leitor visse, não apenas ele próprio e o presente em que mora, mas também o futuro e o passado, sonhos, catástrofes, desejos, recordações.*[653]
>
> *António Lobo Antunes*

Nesta seção procuraremos abordar alguns aspectos das três primeiras obras constitutivas da chamada "tetralogia do poder" de António Lobo Antunes, a saber: **O manual dos inquisidores**; **O esplendor de Portugal** e **Exortação aos crocodilos**. [654] Em especial, procuraremos demonstrar como a dialética da narrativa da tensão e da suspensão trabalhada na seção anterior conduz ao que chamaremos, aqui, de um processo de espelhamento narrativo. Como demonstram as epígrafes, esta idéia do espelhamento não é inusitada no que se refere à narrativa de Lobo Antunes, contudo, o que se pretende abordar não é propriamente o processo de espelhamento do autor nas páginas que escreve ou do leitor no processo de reconhecimento/estranhamento em relação ao que lê, mas, principalmente, como a dialética da narrativa já abordada nas seções anteriores se resolve por um processo de espelhamento dos vários discursos narrativos que compõem as obras em questão. Conforme alerta Filomena Barradas,

> A metáfora do espelho, recorrente na escrita de Lobo Antunes, ilustra as ligações complexas que o indivíduo estabelece com o mundo, problematizando a própria dificuldade de apreensão da realidade e da sua codificação na escrita. O discurso estilhaçado dos romances decorre de um modo de contar que procede a sucessivos avanços e recuos, a deslizes de sentido, a evocações constantes que atiram para segundo plano aquilo que devera ocupar centralmente a narrativa. O romance, formando e deformando as imagens, pede ao leitor capacidade máxima de decifração, confrontando-o com uma narrativa elástica, densa, que repudia a

[652] Entrevista a Alexandra Lucas Coelho. "António Lobo Antunes, depois da publicação de ´exortação aos crocodilos`- ´agora só aprendo comigo." Público/ Pública. 30 de Janeiro, 2000, pp. 24-30. In: ARNAUT, Ana Paula. **Entrevistas com António Lobo Antunes 1979 -2007: confissões do trapeiro**. Coimbra: Almedina, 2008. p. 326.
[653] ANTUNES, António Lobo. **Livro de crônicas**. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1998. pp.45-47.
[654] ANTUNES, António Lobo. **O manual dos inquisidores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. **O esplendor de Portugal.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999. **Exortação aos crocodilos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

> linearidade, porque quem tem a contar tem consciência de quão difícil é exprimir a complexidade do mundo.[655]

A décima primeira obra de Lobo Antunes, **O manual dos inquisidores**, também parece ser construída a partir de um processo de espelhamento de narrativas e, tal como as duas anteriores, apresenta-se dividida em cinco seções, sendo que para cada uma há um narrador principal, ou seja, que é recorrente em mais de um capítulo. Diferentemente de **A ordem natural das coisas**, em que a seção era denominada de livro, e de **A morte de Carlos Gardel**, em que a seção era intitulada pelo nome de um tango; agora, cada uma das seções leva o nome de relato, relato que vem ordenado do primeiro ao quinto. Cada um é intitulado por uma frase que aparece entre aspas e que, de certo modo, simboliza a narrativa a ser desenvolvida no relato. Os quatro primeiros são compostos, poderíamos dizer, por seis capítulos cada; sendo que o último é composto apenas por cinco capítulos. Estes, contudo, não aparecem identificados como capítulos, mas apenas distintos como sendo relatos ou comentários. Assim, há os cinco relatos maiores e, dentro deles, relatos menores intercalados por comentários.

Tal como nas obras anteriores, não há qualquer indicação externa a respeito de quem narra ou de quem comenta; percebemos as vozes pelas referências textuais internas ao próprio capítulo e pelas relações entre eles. Cabe salientar que, apesar de serem denominados de forma distinta entre relato e comentário, os capítulos são todos narrativos. A diferença é que os comentários funcionam como narrativas em espelho dos relatos operados pelos narradores principais. A narrativa de **O manual dos inquisidores** re-atualiza muitos dados de **Auto dos danados**, pois gira em torno também de uma família proprietária de terras decadente e sobre a figura vilanesca de seu patriarca. Se a figura do patriarca de **Auto dos danados** era lembrada pela frase referente à educação dos filhos ("os filhos educam-se à chibata"), que é pronunciada pelas personagens ao longo das várias narrativas, a figura do patriarca de **O Manual dos inquisidores**, de nome Francisco, é referida pelas demais personagens, principalmente pela voz de seu filho João, pela frase

[655] BARRADAS, Filomena. Da literatura alimentar ao romance das páginas de espelhos – uma leitura do Livro de Crônicas de António Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice. et. all. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes. Actas do colóquio internacional da Universidade de Évora.** Op. cit.. p.135

que se transforma em bordão ao longo do romance: "-Faço tudo o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que saibam quem é o patrão". De certa maneira, a personagem Francisco parece reunir, agora, não só as "qualidades" da personagem Diogo de **Auto dos danados**, mas também as de Rodrigo, aquele que dormia com todas as mulheres da família. Agora, Francisco, além de ser o patriarca, também será retratado como a personagem dominadora de todas as personagens femininas. Francisco é uma espécie de condensação entre Diogo e Rodrigo.

O primeiro relato, intitulado "Qualquer palhaço que voe como um pássaro desconhecido", diz muito da caracterização da personagem que se constitui como o seu narrador principal, João, filho do patriarca, que é retratado como um sujeito apatetado, que se veste como um mendigo, que mora na quinta de Palmela abandonada e que lá constrói um barco para fugir dos comunistas ("e a partir do ano em que me separei não haveria mais ninguém na quinta exceto eu a construir um barco na garagem para partir um dia..."[656]). O aspecto lunático de João guarda semelhança com a personagem do filho de Diogo de **Auto dos danados**, que vivia trancado no sótão empurrando um trem de brinquedo a fantasiar que era maquinista. Apesar de tal caracterização, João é o narrador principal desse primeiro relato, sendo responsável pela narrativa do primeiro, terceiro e quinto capítulos. O segundo, o quarto e o sexto capítulos constituem os comentários que funcionam como narrativas espelhadas; estas são conduzidas, respectivamente, por Odete, a filha do caseiro da Quinta de Palmela, por Sofia, a ex-mulher de João e pelo tio desta, denominado Pedro.

A narrativa do primeiro capítulo, feita por João, aponta já para a maioria dos nós narrativos a serem retomados pelas demais vozes que constituem o livro, seja para desatá-los, seja para apertá-los mais ainda. A narrativa, desse modo, evolui como que em forma de cascata, como se aquilo que transbordasse desse primeiro capítulo recaísse nos demais que estão adiante e, assim, tratasse de completá-los. Contudo, o transbordamento de um capítulo a outro não se faz pelo excesso, mas pela falta, por aquilo que fica em suspenso. É assim que, por esta primeira narrativa de João, ficamos sabendo que estava num tribunal em Lisboa, respondendo a um processo movido pela família de Sofia, sua ex-esposa, processo este que será melhor explicitado, por exemplo, pela voz do tio Pedro, no capítulo seis, em

[656] Ibid., p. 18.

que acusa João de ter roubado a sua família quando fora empregado na empresa desta e que, por isso, exigiam agora como pagamento a quinta de Palmela ("chegamos a pensar esquecer o que o João nos fez, porém quando os nossos técnicos nos mostraram a maqueta e explicaram que a quinta de Palmela dava uma urbanização com dividendos ótimos tivemos de atuar não a pensar no lucro, mas somente com a idéia de por um lado recuperar um pouco do que ele nos roubou"[657]). Pelo relato de João, que é confrontado com o de Pedro e o de Sofia, vemos que não passa de um pateta que fora manipulado ("eu que não me ocupava de nada, me limitava a escrever o nome onde me indicavam que escrevesse e a rubricar as letras e as quitações que o diretor de pessoal me apresentava /o advogado e a Sofia e a família da Sofia vingando-se do que eu não tinha feito"). Assim, diante das várias narrativas somos obrigados a confrontá-las, como um juiz diante de vários depoimentos. Ainda pela própria narrativa de João, somos apresentados às vilanias de seu pai Francisco, pelas descrições das cenas em que mantém relações sexuais à força com suas empregadas, tais como a filha do caseiro, a cozinheira e a viúva do farmacêutico. Tais cenas são confirmadas e descritas, posteriormente, pelas próprias vozes das personagens, tal como a de Odete, a filha do caseiro, que narra o segundo capítulo, designado como comentário.

Vejamos a cena narrada por João, que é motivada em sua memória por um gesto característico do pai, gesto este que usava para tratá-lo, tal como tratava as crias no estábulo e tal como costumava tratar as mulheres, o que é resumido pela já referida frase-bordão que é repetida duas vezes entremeada à narrativa:

> e levantou-se, contornou a secretária, tirou o isqueiro a gasolina do colete e pousou-me a mão aberta na nuca no gesto com que avaliava os borregos e as crias do estábulo
>
> -Faço tudo o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que saiba quem é o patrão.
>
> O meu pai de mão aberta na nuca da filha do caseiro, uma adolescente descalça, suja, ruiva, suspensa das tetas das vacas acocorada num banquinho de pau, a filar-lhe o cachaço e a obrigá-la a dobrar-se para a manjedoura sem largar os baldes do leite, o meu pai outra vez escarlate a esmagar-lhe o umbigo nas nádegas, de cigarrilha acesa apontada às vigas do teto sem que a filha do caseiro protestasse, sem que o caseiro protestasse, sem que ninguém protestasse ou imaginasse protestar, o meu pai tirando a mão da minha nuca e designando com desprezo a cozinha, os quartos das criadas, o pomar, a quinta inteira , o mundo

[657] Ibid., p. 85.

> - Faço tudo o que elas querem mas nunca tiro o chapéu da cabeça para que saiba quem é o patrão.[658]

No segundo capítulo, a mesma cena é narrada sob o ponto de vista justamente de Odete, a filha do caseiro. Vejamos:

> o senhor doutor de cinto desapertado, de colete aberto, prendendo-me a cintura com as coxas, a rir-se soprando-me o fumo da cigarrilha na nuca
>
> - Quietinha rapariga
>
> eu assustada pelo meu sangue a pingar nas estrias do cimento, pela ebulição das vacas, pelos guinchos do moinho a trambolhar a sul, a querer pedir ao senhor doutor sem ser capaz de pedir
>
> - Jure que não me corta a garganta não me corte a garganta por favor não me corte a garganta[659]

Esse processo a que chamamos de espelhamento narrativo, em que as várias perspectivas sobre as mesmas cenas e mesmo fatos são apresentadas ao leitor não se faz, contudo, apenas entre os capítulos das seções, mas entre os capítulos das várias seções. Por exemplo, a cena descrita por João no primeiro relato seu ainda, em que se sugere o flagrante da cena em que o pai força a cozinheira a ter relações sexuais com ele é retomado por esta personagem no capítulo oitavo, no segundo relato. Vejamos, primeiramente, a cena pela perspectiva de João:

> Dei com a cozinheira estendida de costas no altar, de roupa em desordem e avental ao pescoço, e o meu pai escarlate, de cigarrilha na boca e chapéu na cabeça, segurando-lhe as ancas a olhar para mim sem surpresa nem zanga, e nesse domingo depois de responder aos gritos ao latim do padre, à frente do caseiro, da governanta, das criadas, o meu pai a acender cigarrilhas durante a comunhão.[660]

No capítulo oitavo, a personagem da cozinheira narra como que em resposta à personagem Titina, a governanta da casa, que gostava do patrão Francisco. Contudo, a cozinheira, ao se lembrar da cena em que o patrão a obrigava a fazer sexo, de certa forma procura garantir à governanta que o patrão gostava era mesmo dela. Vejamos a cena acima referida pela voz de João, agora pela perspectiva da própria cozinheira:

> Entrava na cozinha de cigarrilha na boca, chapéu na cabeça, polegares enfiados nos suspensórios de elástico, mandava com um gesto de mão as criadas para o pátio de matar os coelhos e as galinhas, olhava a costureira com as pálpebras adormecidas até ela largar o ferro e se sumir no corredor, apontava o queixo à mesa de pedra onde eu estendia a massa (...) e era a mim não à senhora que ele dobrava contra o lava-louça, a mim que agarrava com força o cabelo, eu a pedir

[658] Ibid., p. 11.
[659] Ibid., p. 35.
[660] Ibid., p. 10.

> - Não me aleije por favor não me aleije
> o menino Joãozinho a espiar-nos do jardim até ele se afastar sacudindo-se como um galo molhado, eu a regressar ao fermento da massa, a costureira recomeçar a engomar...
> De modo que a dona Titina pode dizer o que quiser que não me rala, que o senhor doutor só começou a procurar-me depois de a senhora se ir embora apesar de eu ver os lençóis sem manchas na altura de os lavar no tanque, dizer que também esta, que também aquela, que a viúva do farmacêutico, que a filha do caseiro, que uma bailarina ou uma fadista por conta em Lisboa, dizer o que lhe der na gana que eu sei
> Embora o senhor doutor nunca falasse por não ser homem de conversas
> Que era de mim que gostava[661]

Curiosamente, apesar da brutalidade da cena e da vilania da personagem de Francisco, a cena perspectivada pela personagem da cozinheira faz revelar o amor dela pelo patrão, e o orgulho dela em supor que de quem ele gostava era dela e não das outras com quem se relacionava, nem mesmo de Titina, a governanta da casa e que é a personagem narradora principal do segundo relato intitulado "A malícia dos objetos inanimados". Esta personagem conduzirá o relato dos capítulos sétimo, nono e décimo primeiro. Os demais, intercalados, serão conduzidos, respectivamente, pela cozinheira, como já dito, pelo veterinário que prestava serviços ao patrão Francisco, e por Lina, a terapeuta ocupacional que cuida de Titina, que se encontra internada numa casa de idosos, aparentemente o lugar de onde narra a sua história e que constitui o cenário do presente da enunciação de sua narrativa. Pelo relato de Titina, somos conduzidos ao cotidiano passado da quinta de Palmela e, principalmente, da relação de Francisco com a esposa Isabel, a qual o abandona. Além disso, ficamos sabendo dos segredos de Francisco, principalmente dos filhos tidos com a cozinheira, dentre os quais a filha Paula, irmã de João ("... uma irmã que eu não sabia de que mãe era da mesma forma que em relação à minha mãe..."[662]). O relato do parto de Paula é feito no décimo capítulo, cujo narrador é o já referido veterinário e que fora responsável por fazê-lo, às escondidas, no curral da quinta, entre as vacas e cavalos:

> ... o senhor ministro a avançar para mim, na direção do estábulo amparando a cozinheira que se deslocava devagar como se transportasse no avental qualquer coisa de pesado e frágil que excitava os cães e ameaçava quebrar-se, enxotando os lobos da Alsácia e a trancar a porta com a filha do caseiro a mungir uma vaca a dois metros de nós, os morcegos pendurados na trave, as rolas no pau da fileira, a água na calha da rega, o sino de Palmela não na vila, na quinta, no centro da quinta, a dobrar finados no interior do meu pasmo, eu a pensar

[661] Ibid., p. 111-112.
[662] Ibid., p. 48.

> -Não posso
> a pensar
> - Não quero
> a pensar
> - Não consigo
> A remexer a maleta à cata de um fórceps, de uma tesoura, de linha, a pensar
> -Não posso não quero não consigo
> O senhor ministro empurrando-me o ventre da cozinheira enquanto a espuma do leite transbordava do balde
> -Se acontecer qualquer azar à cria torço-lhe o pescoço faça o favor de começar.[663]

Podemos ver neste trecho retomados os traços estilísticos da criação do efeito de suspensão e de tensão operado no nível rítmico, que alterna o contínuo da narrativa do primeiro parágrafo com o cadenciado dos pensamentos da personagem transpostos isoladamente a cada linha, que servem para preparar o leitor para o que irá acontecer, que é o nascimento da filha de Francisco. Além dessa suspensão da resolução, esse cadenciado sugere ritmicamente a hesitação do agir da personagem, o seu debate interior em relação ao ato que irá praticar. Assim, na seqüência, não apenas a resolução actancial é sugerida, mas também a resolução do cadenciamento rítmico, visto que os pensamentos ora apresentados isolados nas linhas serão conglomerados numa única fala; arrematando, assim, o debate interior da personagem.

O curioso dessa narrativa é que ela sugere a animalização das personagens, só que de uma forma diferente do processo já utilizado por Lobo Antunes anteriormente, visto que a metáfora não é anunciada discursivamente, mas imageticamente pela representação narrativa, principalmente pela narrativa de eventos confrontada com a narrativa de falas. Assim, o que faz da personagem Francisco um touro não é o que se diz dele, mas as ações que vemos representadas, da mesma forma que a sua filha é, aqui, tratada pelo próprio pai como mais uma cria do estábulo, vindo à luz pelas mãos de um veterinário. Aliás, é esta "cria", a personagem Paula, que será a responsável por conduzir a narrativa do terceiro relato, intitulado "da existência dos anjos". Aos capítulos treze, quinze e dezessete correspondentes aos relatos conduzidos por Paula são entremeados os comentários, capítulos narrados, respectivamente por D. Alice, ama de Paula, Romeu (o anormal que

[663] Ibid., p. 143-144.

gostava de Paula) e César (o amante de Paula). O quarto relato, intitulado "Os dois sapatos descalços no êxtase", tem como narrador principal a amante de nome Milá, com quem Francisco se encontrava em Lisboa. Os comentários, intercalados aos relatos são narrados, respectivamente, por Dores (a mãe de Milá), por Leandro (o porteiro do prédio em que Francisco se encontrava com Milá) e Tomás (o chofer de Francisco). O quinto e último relato, intitulado "Pássaros quase mortais da alma", tem como narrador principal o próprio Francisco, que narra a partir da clínica de idosos em Alvalade, em que se encontra internado. Intercalados aos três capítulos narrados por Francisco aparecem os capítulos referentes aos comentários, os quais são narrados, respectivamente por Martins (o primo da viúva do farmacêutico com quem Francisco passava as horas jogando xadrez na clínica) e Isabel, sua esposa.

Além da repetição da estruturação da narrativa por meio da multiplicidade de vozes e perspectivas que acaba gerando o que denominamos de um processo de espelhamento da narrativa em **O manual dos inquisidores**, vale a pena atentarmos para um outro fator que fora já verificado nos títulos anteriores e que agora é re-atualizado. Trata-se do aspecto da representação de uma narrativa que se mostra sempre por fazer. Tal como ocorrera já em títulos anteriores, como em **Auto dos danados** ou em **A ordem natural das coisas**, às vezes, percebemos algumas personagens narrando como que se estivessem falando, confidenciando a sua história a algum narrador "maior", ou mesmo a um escritor. Os indícios dessa confissão, contudo, não são dados de modo evidente e não são fundamentais no que se refere à criação de um traçado diegético claro. Em alguns momentos vemos as personagens procurando estabelecer uma interlocução ou sugerindo a reescrita de certos trechos de suas "falas", como se alguém (ou elas próprias) estivesse anotando o que relatam. Odete, por exemplo, já no início de seu relato (no capítulo segundo), parece estabelecer uma interlocução com um "alguém" que lhe afirmara algo sobre o seu patrão Francisco: "Está bem pronto se você afirma que sim eu acredito só não percebo porque é que o menino João há de dizer coisas terríveis do senhor doutor para mais com o feitio dele..."[664]. É como se Odete comentasse o relato feito no primeiro capítulo por João, mas que fosse passado a ela por meio de uma outra voz, que não fosse a do próprio João. Da

[664] Ibid., p. 23.

mesma forma, veremos a personagem Milá dialogar com alguém a quem diz contar o seu relato: "Há quanto tempo tudo isto que lhe conto se passou? Quinze, vinte anos? Mais? Vinte e cinco? Trinta? Se o senhor diz trinta, pronto, talvez sejam trinta, não sei..."[665]. Também por meio de uma interlocução ("Sinceramente ignoro do que está a falar") vemos ser iniciado o comentário da personagem Tomás, o tenente-coronel da reserva que é o chofer de Francisco, e, na seqüência, esta personagem pergunta ao interlocutor invisível sobre qual o interesse poderia ter a sua vida passada para um livro:

> ... e no que se refere a si confesso-lhe que ignoro por completo do que está a falar, não percebo nada dessa história de Salazares e Estado Novo e ministros e namoradas de ministros e ruas Castilhos, mas se prefere entrar por aí claro que era sargento na época da revolução, que antes de ter sido sargento fui furriel, é natural, furriel condutor e não entendo que interesse possa ter para um livro a maneira de pensar de um furriel de trinta anos acabado de chegar de cabo, é certo que me chamo Tomás, é certo que me colocaram há imensos anos no Terreiro do Paço mas em lugar de falarmos não quer antes que lhe traga uma cadeira e um guarda-sol de praia para gozarmos a tarde, ouvem-se os pavões da mata, nem precisamos de falar, e no momento em que o escuro impedir de nos distinguirmos um ao outro você mete os seus papéis e as suas gravações na pasta que não há utilidade em desenterrar o passado... [666]

A forma como as personagens estabelecem as interlocuções sugere que os seus relatos e comentários sirvam para confirmar ou contrariar, de certo modo, uma certa versão da sua própria história que lhe está sendo contada por alguém. No trecho citado acima, supõe-se, pela fala da personagem Tomás, que ele está sendo perguntado, supostamente, a respeito da vida de Francisco e de suas amantes ("dessa história de Salazares e Estado novo e ministros e namoradas de ministros"); já que, como vimos pelos outros relatos, Francisco era ministro de Salazar, o qual era recebido na quinta de Palmela. Esse caráter de relato confessional que é impresso às narrativas das personagens justifica, inclusive, o caráter coloquial de seus discursos e permitem considerarmos tais relatos como representações de falas mesmo.

Maria Alzira Seixo chama a atenção para o fato de que o uso dessa estratégia narrativa ancorada no estabelecimento de uma interlocução com um narrador invisível não garante a segurança de optarmos por encararmos os relatos como frutos de uma investigação, de inquérito judicial (o que poderia sugerir o próprio nome do livro), nem de

[665] Ibid., p. 299.
[666] Ibid., p. 315.

encararmos tais relatos como resultantes de um livro que está sendo escrito pelo narrador invisível, que apresenta às personagens as próprias histórias em que estão inseridas e que escreve o relato de que fazem parte. Aliás, tais relatos, como dissemos, mostram-se em processo, pois, por vários momentos, vemos as personagens corrigindo-os, tal como faz a personagem Paula ("espere aí espere aí enganei-me não era o que eu queria dizer não escreva isso" [667]) e a própria personagem Francisco, no último capítulo do livro, em que narra a um "alguém" que o acompanha nos seus últimos momentos de vida e que registra as suas últimas palavras, as quais, por sinal, recuperam as duas personagens que figuraram como narradoras também, a esposa Isabel e o filho João. De certo modo, vemos, por estas últimas palavras, Francisco reconhecer aquilo que vimos ser negado por ele ao longo das narrativas das demais personagens, a importância da mulher Isabel e a falta que ela lhe fazia, e o amor pelo filho João, amor este que não chega a ser pronunciado.

> ... não concebo este nome sempre a voltar-me à idéia, sempre a voltar-me à boca, esta recordação, esta lembrança a desvanecer-se a pouco e pouco
> Isabel
> escreve aí
> Isabel
> a ver se consigo entender, escreva em maiúsculas grandes no seu caderno e mostre-me letra a letra
> a ver se consigo entender-lhe a importância, o sentido...[668]

Ao contrário de Paula, que pede para ser corrigido aquilo que vai ser escrito, que pede para não ser escrito aquilo que não entendia; Francisco, por seu turno, pede àquele que o ouve que registre o no nome de Isabel (que aparece isolado na linha) a fim de que pudesse entender o sentido daquele nome que sempre o perturbara durante toda a vida, que sempre o acompanhara na memória. Se o nome de Isabel é registrado, a sua última fala que deseja ser transmitida ao filho não o é, visto que é interrompida pela sua morte:

> ... peço o favor de dizer ao pateta do meu filho, quando ele vier no sábado, dizer ao meu filho que não sabe sequer governar-se sozinho nem tomar conta de si, um inútil, um pobre-diabo, um garoto com medo do escuro, dos ciganos, dos lobos, dos ladrões, dizer ao pateta do meu filho
> como hei de explicar-lhe, como hei-de tornar isto claro, dizer ao pateta do meu filho que posso não ter sido mas que, posso ter falhado mas que, dizer ao pateta do meu filho, você compreende, dizer ao pateta do meu filho
> peço-lhe que não se esqueça de dizer ao pateta do meu filho que apesar de tudo eu[669]

[667] Ibid., p. 230.
[668] Ibid., p. 375.

O trecho acima transcrito é o que encerra não apenas o relato de Francisco, mas também o próprio livro como um todo. A narrativa de **O manual dos inquisidores** é encerrada, assim, tal como as cenas finais de filmes em que a fala final não é pronunciada, ficando por conta do espectador (leitor) preencher o sentido da frase da personagem que morre. O curioso, portanto, é que o narrador, aquele que supostamente anota a fala da personagem, não intervém na narrativa de modo a concluí-la; mas encerra-a onde termina a própria fala da personagem que, aliás, não é completada textualmente, mas pode ser completada pelo leitor tendo em vista as informações de que dispõe das outras partes da narrativa. Esse final de **O manual dos inquisidores** é bem representativo do fenômeno da criação do efeito de suspensão de sentidos criado por Lobo Antunes, visto que o discurso da personagem, que hesita o tempo todo em completar a sua fala, se vê impossibilitado de se completar para sempre, apesar de o seu sentido ser sugerido o tempo todo, de ser lançado a um não lugar que é o lugar indeterminado da leitura. Desse modo, o final de **O manual dos inquisidores** sugere, metaforicamente, não apenas que a narrativa é encerrada abruptamente pela morte, mas que o final da narrativa oferece também uma experiência de morte. Contudo, essa morte não significa uma ausência de sentido, mas apenas a suspensão dele.[670]

Esse final de **O manual dos inquisidores**, como vimos, mantém no plano macro-estrutural o processo de suspensão e de tensão que é exercitado ao longo de todo ele, seja pela relação espelhada entre as narrativas, conforme dissemos, seja pela organização discursiva das narrativas emanadas das várias vozes das personagens. Repete-se o trabalho com o ritmo do discurso narrativo já visto nas anteriores; contudo, em **O manual dos**

---

[669] Ibid., p. 378-379.

[670] Sobre a relação entre a morte e a escrita em **O manual dos inquisidores**, Cid Ottoni Bylaardt desenvolveu duas interpretações, cujas referências são as seguintes: BYLAARDT, Cid Ottoni. A tormenta da escrita – uma leitura do romance O manual dos inquisidores, de António Lobo Antunes. In: **Scripta**. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do CESPUC. Belo Horizonte, Editora PucMinas, 2001.pp.261-273. BYLAARDT, Cid Ottoni. A recusa da morte em A ordem natural das coisas, de António Lobo Antunes. In: **De Orfeu e de Perséfone. Morte e literatura.** Op. cit. pp.17-42. No primeiro ensaio, Bylaardt investiga como o poder é representado de modo desestabilizado por uma escrita que "esconde um saber inoperante", um "discurso inútil e mentiroso" que se converte numa "atormentada busca do absoluto pela escrita". No segundo ensaio, Bylaardt investiga, a partir de Blanchot, a representação da "supressão da existência do autor" no romance de Lobo Antunes.

inquisidores, a narrativa volta a ser mais cerrada, se pensarmos em relação à anterior, em que o uso do recurso do isolamento das frases e de palavras em linhas deslocadas era mais freqüente. Além de se optar mais pelo contínuo da prosa, sendo usado com mais contenção o isolamento de frases e palavras, vemos também um uso mais contido dos parênteses e do itálico. Diferentemente de **A morte de Carlos Gardel**, agora, neste décimo primeiro título não há capítulos inteiros redigidos em itálico. O modelo que parece ter sido adotado, aqui, é o modelo dos dois capítulos (o segundo da primeira parte e o segundo da quarta, como vimos) de **A morte de Carlos Gardel** em que se alterna o itálico com o tipo de letra normal, bem como o uso dos parênteses de modo intercalado, para indicar observações, comentários adventícios ou correções à narrativa em progresso. Aliás, esse parece ser o modelo que se estabelece nas obras posteriores, inclusive em **O esplendor de Portugal** e **Exortação aos crocodilos**.

Em **O esplendor de Portugal**, o modelo micro-estrutural da representação da enunciação narrativa será mantido, haverá, contudo, uma maior incidência do uso do itálico como forma de indicar a reprodução de discursos de outras personagens e de outros tempos em discursos das personagens que narram o capítulo. Servirá, inclusive, para indicar narrativas imaginárias. No que se refere ao plano macro-estrutural, o procedimento de narrativas espelhadas se mantém, a diferença é que nesta décima segunda obra, a ordenação dos capítulos obedecerá a uma seqüência temporal. Apesar da seqüência temporal, não há, contudo, uma volta a uma organização narrativa baseada numa cronologia capaz de instaurar uma *diegese* unificada ou totalizante.

Tal como em **O manual dos inquisidores**, a narrativa de **O esplendor de Portugal** gira em torno da história de uma família que vai sendo construída, agora, apenas pelas vozes de seus membros. A voz narrativa que perdurará durante a obra toda é a de Isilda, a matriarca, que fala a partir da África, onde ficara para cuidar da fazenda herdada do pai e de onde se vê separada dos filhos, que se encontram em Lisboa, a saber Carlos (que ficamos sabendo não ser filho de Isilda, mas de seu marido com uma africana), Rui (o que sofria de epilepsia e morava junto da irmã) e Clarisse (que vivia em Lisboa sustentada pelo amante mais velho). Em cada uma das partes, respectivamente, cada um dos filhos de Isilda assume a narrativa dos capítulos ímpares, os quais são sempre indicados pela data de 24 de

dezembro de 1995. Em todas as partes os capítulos pares são narrados pela voz de Isilda, cada capítulo, por conseguinte, aparece indicado por uma data diferente, sendo o primeiro narrado por Isilda (o segundo da primeira parte) indicado pela data de 24 de julho de 1978 e o último, o décimo terceiro, indicado pela mesma data que marca os capítulos narrados pelos filhos, 24 de dezembro de 1995. A partir das informações dos vários relatos que se vão relacionando, ficamos sabendo que o tempo decorrido a partir da primeira data que aparece no primeiro relato de Isilda corresponde ao tempo de separação entre a mãe e os filhos, os quais foram enviados por ela a Portugal para escaparem da guerra civil que ocorria na África. Sugere-se, inclusive, que as datas dos relatos de Isilda correspondam às datas de algumas das suas cartas enviadas aos filhos, mas que nunca teriam sido lidas por eles (Carlos diz já no primeiro capitulo "de repente me dei conta do tempo que passara desde que chegamos da África, das cartas da minha mãe da fazenda primeiro e de Marimba depois / os envelopes que guardava numa gaveta sem os mostrar a ninguém, os abrir, os ler, dúzias e dúzias de envelopes sujos, cobertos de carimbos e selos, falando-me do que não queria ouvir, a fazenda, Angola, a vida dela"[671]) . Aos poucos vamos percebendo que o que se conta, nos vários relatos, não é uma história de amor e de saudades entre membros de uma família, mas a história de uma família decadente de colonizadores portugueses cruéis, família esta que se vê estilhaçada em seu retorno derrotado a Portugal.[672]

[671] Ibid., p. 9.

[672] Em esclarecedor ensaio sobre esta obra, Maria Manuela Duarte Chagas examina detalhadamente o processo de construção narrativa baseado da multiplicidade de vozes e detecta desse processo o saldo da incomunicabilidade entre as vozes: "Isilda emerge como elo fundamental da incursão ao passado, uma vez que a sua voz alterará com a de seus filhos em cada uma das três partes constituintes da obra: na primeira parte com a de Carlos, na segunda com a de Rui e na terceira com a de Clarisse. (...) A busca de um diálogo que restabeleça a ordem e o conhecimento de si próprio e do Outro antevê-se na estrutura simbólica da diegese, conseguida pelo jogo de cedência de voz narrativa. Porém, ainda que almejado por todas as personagens-narradores, esse diálogo resulta num anseio vão, sem concretização, sublinhando, uma vez mais, a dificuldade de comunicação manifestada recorrentemente pela personagem antuniana." (p.172). Continua Chagas, dizendo que "a busca incessante de melhor conhecer o Outro e ´as suas motivações` apenas reverte a favor do leitor que, ao assistir à explanação multíplice de um dado acontecimento ou actuação da personagem, pode, assim, edificar a interpretação mais fidedigna do mesmo. As personagens não partilham desse resultado a que conduziu a sua busca, pois não dividem entre si o conhecimento mútuo e a autodescoberta, perpetuando a incomunicabilidade que as distancia." (p. 177) CHAGAS, Maria Manuela Duarte. Da multiplicidade de vozes narrativas à incomunicabilidade. O esplendor de Portugal – uma narrativa plurivocal. In: In: CABRAL, Eunice. et. all. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes. Actas do colóquio internacional da Universidade de Évora.** Op. cit. pp.171.194.

A narrativa de **O esplendor de Portugal** inicia-se pela voz de Carlos, que narra a sua longa espera, junto da esposa Lena, pela chegada dos irmãos que convidara para a ceia de Natal do referido dia 24 de dezembro de 1995. Ao final da narrativa de Carlos, no nono capítulo, ficaremos sabendo que os irmãos não atenderão aos convites, ficaremos sabendo também pela própria voz de Carlos os possíveis motivos das recusas, bem como sobre as reações dos irmãos Rui e Clarisse e os comentários destes em relação a Carlos e à mãe, os quais têm suas narrativas situadas temporalmente no mesmo momento das de Carlos. Nesta mesma véspera de natal de 1995, sugere-se a morte de Isilda, narrada, por ela própria, no último capítulo do livro.

Não nos interessa, aqui, acompanharmos o passo a passo da narrativa de **O esplendor de Portugal**; procuraremos, contudo, trabalhar isoladamente alguns aspectos formais recorrentes e que são significativos para exemplificarmos o processo de construção do efeito de suspensão e tensão, bem como o processo de espelhamento da narrativa. Acreditamos que ambos os processos podem ser pensados a partir de um procedimento que é re-atualizado em **O esplendor de Portugal**, que é o de se ancorar as narrativas em palavras que se vão constituindo em símbolos, que têm os seus sentidos mantidos em suspenso, mas que se vão completando quando repetidos nos vários momentos e vozes narrativas. Em **A ordem natural das coisas**, por exemplo, vimos o papel simbólico assumido por algumas palavras, tais como, por exemplo, a palavra "mar", a palavra "estevas"; já em **A morte de Carlos Gardel**, vimos a importância simbólica do "balouço vazio", da fala "Nada, dorme, nada" e da própria imagem de Carlos Gardel. Em **O esplendor de Portugal**, uma imagem recorrente nas várias narrativas que compõem a obra é a imagem do relógio, que aparece primeiramente tematizada pela narrativa de Carlos. O relógio passa a configurar-se como um elemento simbólico importante, pois, além de ser uma imagem que povoa a mente da personagem Carlos, constituindo uma marca de suas lembranças de infância na África, também marca o presente da enunciação narrativa, já que assinala o tempo de espera angustiada pelos irmãos a virem participar de sua ceia de Natal. Esta mesma imagem do relógio que serve para ligar o passado de Carlos ao seu presente, também serve para ligá-lo às demais personagens, visto que ele também será referido nas narrativas de Isilda, Rui e Clarisse. Vejamos como a própria voz da personagem Carlos se

encarrega de metaforizar o "relógio" e contribuir para constituí-lo enquanto símbolo ao longo das demais narrativas:

> Durante muitos anos se me acontecia acordar antes dos outros pensava que o bater do relógio de parede na sala era o coração da casa, e ficava horas e horas de olhos abertos quieto no escuro a ouvi-la viver na certeza de que enquanto o pêndulo dançasse de um lado para o outro
> sístole diástole, sístole diástole, sístole diástole
> nenhum de nós morreria.
> Durante muitos anos se me acontecia acordar antes dos outros pensava que o bater do relógio de parede na sala era o meu coração e ficava horas e horas de olhos abertos quieto no escuro a ouvir-me viver.[673]

O relógio, enquanto lembrança da infância de Carlos em África é, para ele, o "coração da casa", a garantia da vida e da sobrevivência de todos da família, vida e sobrevivência que vêm indicadas não apenas por meio dessa metáfora, mas ritmicamente pelos movimentos do coração que, repetidos, soam como os ponteiros do relógio. Contudo, a exemplo do "mar" em **A ordem natural das coisas**, a palavra símbolo pode aparecer em outro momento carregada de um sentido negativo. Logo a seguir, na mesma narrativa de Carlos, a imagem do relógio também passa a significar a passagem do tempo e a angústia pela espera dos irmãos na noite de Natal:

> ... os ponteiros giravam e giravam de número em número somando horas, semanas, meses, anos, sístole diástole sístole diástole sístole diástole, a Lena que pelo menos hoje, para receber a minha família em condições
> vá lá
> trocou as rendas por uma blusa decente e os exageros de ouropel por um anel normal, nenhuma jóia de cair de pasmo mas normal
> - O que foi Carlos?
> Os guindastes para além dos telhados, os morros de Almada e as luzes do estaleiro ao contrário no Tejo, a mesa posta, o champanhe, as ampolas do pinheiro de Natal, os presentes com laçarotes catitas e agora a minha mãe que tenha a coragem de acusar-me frente a frente que não ligo aos meus irmãos, não faço o que posso, não me ralo com eles...[674]

No trecho acima, somos conduzidos pelo mesmo ritmo do relógio da lembrança da infância ao presente da narrativa de Carlos e, em seguida, novamente à sua infância, quando o relógio, símbolo do coração da casa e da garantia da vida, vê-se desmentido quando da morte de seu pai:

---

[673] Ibid., p. 61.
[674] Ibid., p. 65.

> na época em que estava praticamente a morrer, magro como um cão, sem dentadura postiça, de bochechas chupadas no travesseiro, o perfil majestoso dos cadáveres, soltou um soprozinho, pensei
> -Foi-se
> a minha mãe a investigar, acabou não acabou, respira não respira, uma pausa, um hiato, o peito do meu pai imóvel com o estúpido do relógio de parede em que nunca mais acredito a desmenti-lo, como pude um dia julgar que aquele pêndulo fosse o coração da casa, a minha mãe contra a orelha do meu pai
> (- Se não respondes telefona-se à agência encomenda-se o funeral poupa-se no doutor e em pastilhas e gasta-se mais no adubo que pelo menos serve para fazer crescer o girassol)
> a minha mãe pelo sim pelo não já de mãozinha no aparelho pronta a chamar os homens de negro[675]

É interessante notar como o movimento pendular do relógio acaba por ser traduzido pelo próprio movimento oscilatório entre a vida e a morte do pai ("acabou não acabou, respira não respira"), além de simbolizar esse movimento que representa o momento da morte do pai, a oscilação pendular do relógio usada para demarcar o tempo e ritmá-lo, de certa maneira encontra-se representado também no próprio modo como a narrativa de Carlos encontra-se construída, uma vez que ela também oscila do presente para o passado e do passado para o presente. Assim, o que faz parte de uma representação no plano micro-estrutural acaba por se refletir também no plano macro-estrutural, na organização da narrativa como um todo. Na seqüência, o processo de metaforização é invertido, visto que o relógio deixa de ser o coração para este ser o próprio relógio, de modo que esta inversão marca uma espécie de inserção das personagens e fatos lembrados por Carlos numa esfera atemporal, numa esfera da duração mais independente da existência concreta e mais próxima da existência da memória, a única que lhe resta diante da separação da família:

> Quando eu não tinha adormecido, não podia adormecer, nunca poderia adormecer, tinha de ficar horas e horas de olhos abertos, quieto no escuro para que ninguém morresse dado que enquanto qualquer coisa no meu peito oscilasse da esquerda para a direita e da direita para a esquerda continuávamos a existir, a casa, os meus pais, a minha avó, a Maria da Boa Morte, eu, continuaríamos todos, para sempre, a existir.[676]

Essa recorrência do relógio enquanto símbolo em **O esplendor de Portugal** não se fará apenas na narrativa operada pela voz da personagem Carlos, mas nas demais que conduzem a narrativa, tal como Isilda e a irmã Clarisse. No caso de Isilda, é interessante

[675] Ibid., p. 67- 68.
[676] Ibid., p. 73.

atentarmos para o trecho em que comenta a idéia que o filho Carlos fazia do relógio e compara esta idéia do filho a uma sua. É essa forma de perspectivar uma narrativa por meio da outra que acreditamos criar o efeito de narrativas em espelho, visto que se mostram refletidas umas nas outras. Isilda comenta o seguinte:

> Compreendi que a casa estava morta quando os mortos principiaram a morrer. O meu filho Carlos, em criança, julgava que o relógio de parede era o coração do mundo e tive vontade de sorrir por saber há muito que o coração do mundo, o verdadeiro coração do mundo não estava ali conosco mas além do pátio e do bosque de sequóias, no cemitério onde no tempo do meu pai enterravam lado a lado os pretos e os brancos do mesmo modo (...)
>
> O autêntico coração da casa eram as ervas sobre as campas ao fim da tarde ou no princípio da noite, dizendo palavras que eu entendia mal por meio de entender, não o vento, não as folhas, vozes que contavam uma história sem sentido de gente e bichos e assassínios e guerra como se segredassem sem parar a nossa culpa, nos acusassem, repetindo mentiras, que a minha família e a família antes da minha tinham chegado como salteadores e destruído a África, o meu pai aconselhava
>
> - Não ouças...[677]

Isilda opõe a sua verdade à verdade de seu filho Carlos que julga ironicamente como ingênua. Em vez de o relógio ser o coração da casa, Isilda elege como símbolo do coração da casa "as ervas sobre as campas ao fim da tarde". Com isso, desloca-se da temporalidade cronológica, circunstancial, representada pelo relógio, para uma temporalidade outra, em que vozes do passado são reativadas num presente contínuo a lembrar Isilda da sua culpa atávica de colonizadora. A essa lembrança impõe-se a voz do pai de Isilda, aconselhando-a a não ouvir essas vozes do passado, as vozes que vinham da terra. Essas mesmas imagens, tanto a do relógio quanto a das vozes da terra serão, posteriormente, recuperadas também por Clarisse:

> Não podíamos respirar aliviados (...) porque as cartas da minha mãe por abrir na gaveta, porque não eram tanto as mentiras eram as verdades que deixaram de existir e então às vezes acordava a meio da noite em África ouvindo a terra e os suspiros da terra com o relógio garantindo
> não não não não não não
> a cada aceno de pêndulo...[678]

Aqui, pela narrativa de Clarisse, os símbolos que se apresentaram em oposição na narrativa de Isilda, agora, são sobrepostos, ou servem para o mesmo fim. Tanto os suspiros da terra, quanto o oscilar do pêndulo do relógio garantem a Clarisse que ela não podia

[677] Ibid., p. 74.
[678] Ibid., p. 290.

"respirar aliviada", de que a sua família não podia respirar aliviada diante das vozes do passado, diante das verdades que deixaram de existir. Tais verdades, por conseguinte, não estão apenas nestas vozes do passado, mas nas das outras personagens que narram, mas que não se comunicam, e nas cartas da mãe que se recusam a serem abertas.

Vários são os exemplos, tais como os apresentados acima, que poderiam ser retirados do conjunto de narrativas que compõem **O esplendor de Portugal** a fim de demonstrarmos o processo de criação do efeito de suspensão e de tensão, bem como o processo de espelhamento das narrativas; contudo, para finalizarmos nossa pequena leitura amostral de **O esplendor de Portugal**, devemos atentar para um recurso importante que é usado com mais freqüência nessa obra do que na anterior: trata-se do uso itálico. Acreditamos que o uso do itálico nessa obra garante para o plano micro-estrutural, no nível da distribuição discursiva da enunciação, a existência dos efeitos de suspensão e de tensão que são estendidos ao plano macro-estrutural pelo movimento oscilatório que vimos se impor simbolicamente ao longo das narrativas pela imagem do relógio. Além de o itálico garantir esse movimento oscilatório no plano da enunciação e da organização discursiva, visto que faz com que o discurso oscile entre o passado, o presente e o futuro; também acreditamos que garante a construção do processo de espelhamento narrativo, visto que além da oscilação temporal, permite a oscilação de perspectiva narrativa dentro dos limites de uma mesma voz. Vejamos, pois, um trecho da narrativa de Carlos, do capítulo nove, em que o itálico representa não apenas um retorno ao seu passado, mas a simulação da voz de seu pai, o qual parece se revelar ao filho, contar a sua história e, a partir dela, assim, vemos Carlos se enxergar como um duplo, o Carlos que se via representado pela família e pela voz do pai e o Carlos que realmente era, que ninguém conhecia direito, nem mesmo ele:

> o meu pai muito mais novo do que quando o conheci a aproximar-se do cortiço da empregada do refeitório sem que o ajudassem a andar, o meu pai que nessa época não procurava garrafas aos encontrões a si próprio tombando bibelôs pelos armários da casa
> *(- De onde virá o raio desta sede meu Deus?)*
> a preta mais nova também se é que foi mais nova um dia, quase uma moça, quase uma miúda, o meu pai a oferecer-lhe açúcar, cigarros, cerveja, pode ser que se ouvissem os ralos, que se ouvisse o capim, uma preta igual às mascaras da Luanda diante do estaleiro e dos morros de Almada, eu a tirar-lhe o cachimbo da boca, a obrigá-la a encarar-me, a perguntar baixinho, numa raiva que crescia e crescia e me impedia de bater-lhe
> - O teu filho?

uma moça, uma miúda comprada à família pelo preço que eu quis dado que se não pode recusar uma mulher a um branco, há sempre trens para leste e pessoas que as locomotivas decepam nos carris
- O teu filho?
ou mesmo ali sem necessidade de trens, um ramo de baobá por exemplo onde pendurar uma corda, uma bala no pescoço com os amigos a continuarem a fumar, a não dizerem nada, eu ainda não um bêbedo, um palhaço, ainda não com a minha mulher a dormir com o comandante da Polícia no escritório por baixo do meu quarto sem se esconder de mim ou se lixar para mim, eu a apanhar o gargalo da mesinha-de-cabeceira a fingir que não dava fé, a quem o enfermeiro mostrava as análises do fígado e as radiografias da vesícula que em vez de me assustarem me alegravam, a prevenir-me da minha morte, dos vômitos de sangue, da icterícia, das úlceras, das dores, da febre, eu contente imaginando o rebentar das azáleas e as flores das acácias, a minha filha Clarisse a visitar-me aos sábados na casa da minha sogra, da minha mulher, dos filhos da minha mulher, não do meu filho, não minha visto que a minha casa é uma cabana no bairro da Cotonang, em Malanje, que ordenei aos jingas para construírem junto às cabanas deles, a minha casa é um corpo incompleto de criança que não me espera, me suporta, nenhum sorriso, nenhum protesto, nenhum desagrado, nenhum agrado, nem uma só palavra em dois anos para me perguntar onde estive se não a visitava um mês ou dois, aparecia de repente com um frasquinho de perfume da cantina, tirava-lhe o vestido numa pressa que não era pressa era vergonha e nisto reparei no meu filho Carlos, espantei-me do meu filho Carlos, senti-o mexer-se quando lhe toquei, o meu filho Carlos
- Onde vais com o furgão Carlos?
- Tenho um encontro com um intermediário em Malanje
Amanhã sem falta estou cá
que foi a Malanje e regressou de Malanje sem achar qualquer resposta para além de uma mulher embalsamada nos seus cheiros amargos, o meu filho Carlos
dizia o meu nome
Carlos
e eu era diferente daquele nome, não era aquele nome, não podia ser aquele nome, as pessoas quando chamavam
Carlos
Chamavam um Carlos que era eu em elas não eu nem era eu em eu, era um outro, da mesma forma que se lhes respondia não era eu quem respondia era o eu deles que falava e o eu em eu calava-se em mim e portanto sabiam apenas do Carlos delas não sabiam de mim e eu permanecia um estranho, um estrangeiro, um eu que era dois, o deles e o meu, e o meu por ser apenas meu não era e então dizia como eles diziam
Carlos
o meu filho Carlos
Carlos
Sozinho na noite de Natal no apartamento da Ajuda que embora sem roupa nos armários nem máscaras da Luanda nem a ausência da mulher não aumentava um centímetro que fosse, o meu filho Carlos a desprezar-me, a desprezar Angola, a desprezar a África, a cor e a espessura do seu próprio sangue, com as cartas que a mãe lhe escrevia da fazenda na mão, sem as ler, sem as ter lido nunca, sem procurar lê-las até a Câmara apagar as luzes, o rio se erguer devagarinho com a primeira claridade da manhã, sem reparar nas chaminés, nos guindastes e nas amoreiras da avenida, sem reparar nos prédios e prédios da cidade e nas ruas e

> *nas praças e num campo de algodão a tremer um aceno de adeus no fundo da memória.*[679]

O trecho acima transcrito começa com a narrativa de Carlos imaginando seu pai ainda moço, antes de conhecê-lo, na verdade antes mesmo de seu nascimento, quando seu pai conhece aquela que Carlos supõe ser sua mãe, a "preta" que era "empregada do refeitório" em Cotonang. Imagina, pois, o seu pai bem mais novo, antes de conhecê-lo bêbado, o que é sugerido pela própria fala deste que é transposta entre parênteses e em itálico ("*De onde virá o raio desta sede meu deus?*"). Em seguida a essa transposição da fala rememorada do pai, Carlos imagina-se também conversando com a "preta mais nova", perguntando a ela sobre o filho, sobre ele próprio. Às supostas perguntas de Carlos grafadas em tipo de letra normal ("- O teu filho?"), seguem-se, de modo intercalado, trechos em itálico que percebemos ser uma narrativa conduzida agora pela voz do seu próprio pai. Essa narrativa, portanto, serve como uma espécie de resposta a Carlos, resposta esta que completa os sentidos não apenas para a pergunta que Carlos supostamente faz à sua mãe, mas também completa sentidos sobre a vida do próprio pai, sentidos estes que nunca lhe foram completamente claros. De certa forma, por meio de sua imaginação, Carlos faz com que o Pai conte a ele a sua própria história e, a partir dela, passa a enxergar-se de maneira fragmentada, como se visse diante de um espelho, pois distingue o seu nome pronunciado pelo pai e o seu nome pronunciado por ele próprio; a cada vez que ocorre a alteração de vozes, a grafia do nome Carlos aparece ou em itálico ou em letra normal. Essa alteração, inclusive, passa a representar, graficamente, a sensação de alteridade descrita a seguir pela voz de Carlos, quando distingue seus vários "eus", o "eu" deles e o meu, conforme diz. O trecho acima se encerra com um longo parágrafo novamente grafado em itálico, o curioso é que agora a voz do pai passa a narrar o próprio presente de Carlos, sua situação atual, morando em Lisboa, sozinho na noite de Natal, abandonado tanto pelos irmãos quanto pela mulher Lena. Agora, o itálico não representa mais um passado inventado por Carlos, mas um presente que se configura num futuro em relação ao tempo do pai, futuro este que é narrado pelo próprio pai. Este trecho é bem representativo, portanto, da importância da narrativa operada por meio da mudança de tipos gráficos, visto que essa técnica permite

[679] Ibid., p. 119-121.

não apenas a oscilação entre passado, presente e futuro narrativos, mas oferece uma sobreposição de tempos que, na verdade, sugerem não a representação do tempo, mas da temporalidade da memória. O uso do itálico, além da oscilação temporal, sugere, também, pela própria imagética da letra deitada, a visualização de uma narrativa invertida, sugere mesmo a inversão da imagem diante do espelho. Essa idéia da narrativa em espelho é bastante exemplar nesse trecho, visto que as partes em itálico permitem ao narrador Carlos, quando assume a voz do pai, ver-se a si próprio por uma outra perspectiva sem, contudo, deslocar-se de seu lugar de visão; sem, contudo, mudar o seu ponto de vista. É isso o que proporciona a visão do espelho, um enxergar-se a si próprio por uma outra perspectiva sem precisar mudar, de fato, o seu lugar de ponto de vista. O resultado disso é que a visão de si será sempre uma visão de outro sobre si.

A exploração desse recurso do uso do itálico, muitas vezes conciliado com o uso dos parênteses, parece se estabelecer, principalmente a partir de **O esplendor de Portugal**, como um procedimento freqüente nas obras posteriores. Em **Exortação aos crocodilos**, praticamente todos os procedimentos narrativos presentes em **O esplendor de Portugal**, no que se refere ao que entendemos por nível micro-estrutural, serão novamente utilizados. A diferença maior de **Exortação aos crocodilos** em relação às anteriores, acreditamos, está na organização macro-estrutural, principalmente na forma de estabelecimento de relações entre as vozes narrativas que compõem as partes da obra. Nesse sentido, acreditamos que esta aponta já para o caminho a ser tomado no momento seguinte da produção de Lobo Antunes, e que entendemos ser representado pela sua décima quarta obra, **Não entres tão depressa nessa noite escura**, a qual será trabalhada no capítulo seguinte.

Tal como procedemos em relação às obras trabalhadas nesse capítulo, não pretendemos construir uma leitura completa de **Exortação aos crocodilos**, mas apenas assinalar, segundo nossa interpretação de conjunto da obra de Lobo Antunes, o que esta obra re-atualiza das demais anteriores e o que ela traz de diferente que, acreditamos, será desenvolvido, como dissemos, num momento seguinte. Segundo nosso ponto de vista, a narrativa de **Exortação aos crocodilos** pode ser pensada, agora, a partir da dialética da identidade e da diferença.

Diferentemente do modelo utilizado anteriormente, em que os livros eram divididos em partes e em cada parte havia um narrador principal e, intercaladas aos capítulos do narrador principal, havia narrativas secundárias que serviam de contraponto às principais; agora, no caso de **Exortação aos crocodilos**, a distribuição das vozes ao longo dos capítulos se dá de maneira totalmente igualitária. A obra é composta por trinta e dois capítulos, sendo que cada capítulo é narrado por uma personagem de um grupo de quatro, de maneira alternada. Assim, cada personagem é responsável pela narrativa de oito capítulos. Apesar de não haver divisão de partes, é possível agrupar os capítulos de quatro em quatro, na medida em que se vão completando, na seqüência, as narrativas das quatro personagens; assim, a personagem que abre a narrativa no primeiro capítulo voltará a abrir os blocos seguintes de quatro capítulos, desse modo, voltará a narrar no quinto capítulo, no nono, no décimo terceiro, no décimo sétimo, no vigésimo primeiro, no vigésimo quinto e no vigésimo nono. Assim, segue-se a ordenação dos capítulos sucessivamente.

Diferentemente dos títulos anteriores, as personagens não se mostram unidas por laços de parentescos ou por algum passado longínquo em comum que vai sendo recuperado; muito menos se constituem como partes integrantes de uma *diegese* única, que garanta a unidade das narrativas que se vão apresentando separadamente e de modo intercalado. As quatro narradoras constituem-se como vozes periféricas em relação a acontecimentos e personagens que, curiosamente, não chegam a constituir propriamente um centro da narrativa, visto que são apenas mencionados ou sugeridos pelas narrativas de tais personagens. O tempo comum da enunciação narrativa das quatro personagens é o do período histórico de Portugal imediatamente seguinte à revolução dos cravos e os acontecimentos que, curiosamente, são sugeridos pelas narrativas das quatro narradoras são os atentados a bomba contra os comunistas recentemente no poder em Portugal. A intriga que envolve a confecção das bombas, o planejamento dos ataques e os atentados, de fato, aparece como pano de fundo nas narrativas das quatro personagens. Apesar de não ocuparem o primeiro plano em nenhuma das narrativas destas personagens, sãos os fios dessa intriga que garantem as ligações entre as quatro narradoras.

Essa história construída a partir da margem garante, para esta obra, a manutenção do processo de criação dos efeitos de suspensão e de tensão que julgamos marcar as anteriores.

Esse efeito, aqui, parece ser ainda intensificado, visto que agora podemos ver explorado de maneira mais abrangente o recurso da representação da hesitação narrativa. As personagens que narram, além de serem representadas como marginais em relação à intriga de que participam, demonstram não saber direito sobre aquilo que narram. Bem significativo é, portanto, o fato de a obra iniciar-se pela narrativa da personagem Mimi, uma garota surda, esposa do chefe do grupo que planeja os atentados a bomba em Portugal, e que vez ou outra diz não ter entendido direito sobre o que o marido conversava com o grupo que se reunia em sua casa. A segunda narradora é Fátima, a afilhada do bispo que acoberta o grupo chefiado pelo marido de Mimi e do qual também participa. A terceira narradora, Celina, é a esposa do parceiro do marido de Mimi; este parceiro, por sua vez, morre num dos atentados e sugere-se, inclusive, que a própria Celina teria planejado a sua morte. A quarta narradora é denominada Simone, é a mulher de uma espécie de empregado do marido de Mimi, para quem fabrica as bombas e serve também como motorista.

Apesar de tais personagens narradoras se mostrarem aparentemente alienadas da intriga em que estão envolvidas e distantes entre si, a estrutura maior da obra funciona de modo a demonstrar a existência de uma identidade entre estas vozes que se impõem, paradoxalmente, como diferentes, distantes, desligadas. É no processo de instauração das vozes narrativas e na relação que se cria entre elas que acreditamos se estabelecer a dialética da identidade e da diferença; a qual faz com que percebamos, em certo sentido, as várias vozes narrativas como se fossem tons de uma mesma voz. Para tornarmos mais palpável o que estamos dizendo, devemos prestar atenção ao modo como se relacionam, por exemplo, os quatro capítulos iniciais de **Exortação aos crocodilos**.

No capítulo primeiro, somos conduzidos pela voz da personagem Mimi, que se apresenta numa manhã, em seu despertar matinal. Logo de início, conta-nos que havia sonhado com a avó e que tinha tido a sensação de ter flutuado até a janela de onde avistava a rua. Ao longo do capítulo, vamos sendo apresentados às suas lembranças de Coimbra e principalmente da avó, que dizia ter lhe ensinado a formulada Coca-Cola. Juntamente às suas lembranças, vamos descobrindo as suas preocupações cotidianas e, principalmente, nos são dados alguns indícios da existência de seu marido, cujas falas aparecem, na maioria das vezes, em itálico. Já pelas falas iniciais, ficamos sabendo das conversas dele com o

bispo sobre os planos dos atentados a bomba, conversas estas que nos são apresentadas por Mimi, justamente quem o marido julgava não poder ouvi-las ("-Diga à vontade senhor bispo ela é surda não ouve"). Tal como ocorre em obras anteriores de Lobo Antunes, a narrativa prossegue, em alguns momentos, pela repetição de certas palavras ou falas que vão ditando uma cadência rítmica até a narrativa ser arrematada. O curioso deste capítulo inicial é que a fala repetida por várias vezes é a que pede a Mimi que acorde de seu sono ("-Acorda Mimi Acorda"). Essa fala surge representada na narrativa como lembrança de Mimi e é referida a vários tempos e situações, inclusive aparece como discurso reportado do próprio marido dirigindo-se a ela num outro tempo. Depois de uma série de repetições que garantem a progressão rítmica da narrativa, esta é arrematada, ao final do capítulo, da seguinte maneira:

> nisto o sol que deslizava no assoalho saltou para o cobertor, iluminou um retângulo de lã verde e azul, a garrafa de gasosa sumiu-se, Coimbra sumiu-se, não me batiam, não me censuravam, o meu marido agarrava-me o cotovelo, faltava – lhe um botão no pijama, faltava-lhe pentear-se
> -Vai na volta sem mais aquelas olhou para mim parou de chorar sorriu-se
> e acordei. [680]

O verbo que encerra o capítulo serve não apenas para arrematar a narrativa garantindo uma espécie de resolução para o que havia ficado em suspenso por meio da repetição da fala acima mencionada, mas, inclusive, para sugerir que a narrativa que acaba de ser completada no capítulo tenha sido feita quando Mimi ainda encontrava-se dormindo. O interessante, aqui, além de verificarmos a recorrência da técnica da criação do efeito de suspensão narrativa e de sua resolução, é notarmos como o termo que encerra o capítulo primeiro funciona de modo a estabelecer uma conexão com o capítulo seguinte. É exatamente o mesmo verbo que é usado para dar início à narrativa que será proferida pela personagem Fátima, a qual não é facilmente identificada de início, uma vez que não há qualquer indicação externa. Vejamos:

> Acordei mas não me digam nada que até às onze da manhã tenho um feitio de cão. Rebolo pela casa de olhos fechados, esbarrando nos móveis a afastar o sol e a maldizer o mundo, o sol, claro, finge que se vai embora e regressa de seguida na teimosia dos bichos, pegajoso, insuportável, amigo, não preciso de amigos de modo que o sacudo... [681]

[680] Ibid., p. 5.
[681] Ibid., p. 16.

A narrativa que inicia o capítulo segundo parece ser a continuação linear da ação deixada em aberto no capítulo anterior, inclusive pela adversativa que segue o verbo "acordei", como se, agora, no início desse segundo capítulo, a personagem que tinha dito "acordei" no primeiro quisesse fazer uma ressalva e seria justamente essa ressalva que garantiria a continuidade da narrativa. Inclusive os elementos dos cenários são recuperados, principalmente a imagem do sol que adentra à casa. O nome da personagem Fátima é logo citado na página seguinte, contudo, não é de primeira que nos damos conta que é Fátima a narradora, precisamos avançar na narrativa para percebermos que, apesar de haver muitas coincidências entre as vozes, elas não são as mesmas. Assim, somos obrigados a voltamos a leitura para conferirmos as referências a fim de tirarmos a prova de que quem narra não é a mesma que narrou anteriormente. Dessa maneira, o que era para ser a continuidade da resolução da suspensão do final do capítulo anterior, conduz a narrativa novamente a uma suspensão que conduz o leitor a uma tensão gerada pela dúvida, por não conseguir dizer com certeza de quem é voz narrativa. Tal indecisão é ainda mais acentuada quando, ao final do capítulo segundo, momento em que estamos mais ou menos certos de que é Fátima a narradora, vemos repetidas várias vezes a fala da narradora dizendo "não ouço". Novamente, não sabemos se quem fala, agora, é a surda Mimi ou se é ainda Fátima.

Assim termina o capítulo segundo:

> não ouço, garanto que não ouço, ainda que o tentasse não lograva ouvir ocupada como estou, maldizendo o mundo, a expulsar o sol para a marquise a golpes de vassoura, a limpá-lo com o esfregão das panelas, a enxotá-lo do lava-louças, do naperon, da fruteira, ocupada como estou a desligar o despertador, a desligar tudo, ocupada como estou a erguer os braços num pulinho para poder voar.[682]

Tal como ocorrera na passagem do primeiro para o segundo capítulo, o terceiro também será iniciado pelo mesmo verbo que encerra o segundo, contudo, agora, a identificação da nova narradora se faz de imediato, visto que o capítulo se inicia justamente por uma fala reportada do tio da personagem, que se constitui numa sua lembrança:

> Voar Celina voar: agarravam-me pela cintura, jogavam-me ao teto, apanhavam-me antes de cair no chão, ria-me porque tinha medo e adorava aquele medo, ficava desamparada um instante lá em cima, de nariz contra a lâmpada e o abajur de folhos, descia numa gargalhadinha de pânico feliz, encontrava o colo do meu tio[683]

[682] Ibid., p. 25.
[683] Ibid., p. 26.

Agora, a suspensão narrativa ganha contornos imagéticos, já que a personagem Celina narra a partir de sua lembrança, do desamparo do instante em que ficava "lá em cima", voando. Esse instante, que sugere o tempo da duração da memória, é evocado não apenas para iniciar a narrativa, mas também para encerrá-la:

> e eu desamparada um instante lá em cima, de nariz contra a lâmpada e o abajur de folhos, a assegurar-me que os presentes de Natal continuavam no topo do armário à espera que fosse dezembro e o Menino Jesus do barro, sempre escrupuloso com as datas, resolvesse abandonar o presépio e espalhar-mos na cama. [684]

A palavra "cama" é também o termo que serve para abrir o quarto capítulo, e surge a propósito de uma lembrança da personagem narradora Simone, curiosamente como se a palavra mencionada no parágrafo anterior ativasse a sua memória e fizesse com que ela começasse a contar sobre a sua infância:

> Cama, quando me diziam
> - Já passa das nove, cama
> Exigia que deixassem a lâmpada da cozinha acesa e ficava de olhos abertos no pânico de desligarem o interruptor fecharem uma tampa sobre mim e matarem-me, dado que a morte era estar sozinha no escuro continuando viva só que os outros não sabem, movemo-nos e não reparam, vestem-nos enquanto protestamos, penteiam-nos, calçam-nos, deitam-nos sobre a colcha de pulsos algemados num terço, declaramos
> - Não morri[685]

Esse modo de proceder ao encadeamento narrativo que é operado no início de **Exortação aos crocodilos** lembra, guardadas as devidas proporções, o sistema de "*leixa pren*" das cantigas medievais, em que um novo poema, ou um segmento dele, deve ser iniciado a partir de uma deixa do outro. Há uma espécie de pegadinha: começamos o capítulo seguinte pensando que se trata do mesmo procedimento de repetição de falas que orientara a progressão da narrativa no capítulo anterior, mas, na verdade, trata-se da mesma fala, ou palavra que é retirada da boca da personagem anterior e que agora é pronunciada por uma outra e que indica, simultaneamente, alteridade e identificação entre as vozes. É como se as vozes se distinguissem para poderem ser justapostas. Trata-se de uma provocação ao leitor, que, primeiramente, é levado a achar que está lendo uma narrativa que emana de uma única voz para, em seguida, perceber que são vozes distintas, mas que

[684] Ibid., p. 37.
[685] Ibid., p. 38.

guardam uma relação de identidade. E a identidade que vemos ser construída a partir da alternância das narrativas dessas quatro personagens é aquela que se faz pela margem, pela carência, pela condição de segundo plano, pela ingenuidade, pelo desconhecimento ou pelo conhecimento rarefeito, inseguro, hesitante. Estes traços são aqui evidenciados, inclusive, pela forma como se mostram construídas as narrativas no plano mesmo da enunciação, com frases interrompidas pelo meio, com palavras ditas pela metade, com seqüências discursivas lacunares, em que as relações sintáticas são cada vez mais esgarçadas e os conectivos cada vez menos utilizados[686].

Essa dialética da diferença e da identidade, contudo, não deve ser pensada como a via da criação de uma totalidade, de uma unidade muito bem conformada, mas sim esse processo parece querer mostrar que só é possível se estabelecer uma identificação, ou uma identidade, a partir justamente do reconhecimento da diferença. Talvez esteja aí um dos alcances críticos desse novo modo de narrar que se desenha nesta décima terceira obra de António Lobo Antunes.

[686] A essa forma de construção da narrativa de **Exortação aos crocodilos** Maria Alzira Seixo deu o nome de "poética da negatividade". Cf. op. cit. p. 376.

3.6. Quando a narrativa se reconhece. A poesia e o anúncio do ocaso em *Não entres tão depressa nessa noite escura*[687]

> *Cada romance é uma nova tomada de consciência do caminho que ainda falta percorrer e de tudo o que me falta para conseguir o romance que quero. Nunca estou seguro, nunca fico satisfeito. A única coisa de que estou seguro é de que posso continuar a avançar, de que posso fazer melhor. Por outro lado, cada novo livro coloca novos desafios do ponto de vista técnico. Ainda não sei como vou intitular o romance que estou a escrever, mas a protagonista, que é uma rapariga muito jovem, nunca fez amor, não conheceu a morte, não sabe nada da vida...* [688]
>
> António Lobo Antunes.

Conforme buscamos demonstrar nas várias seções desse capítulo, a obra de António Lobo Antunes aponta, ao longo de seus vários títulos, para o que podemos chamar de uma dialética da narrativa. Este fenômeno consiste no fato de esta, de diferentes maneiras e em vários níveis, ver-se diante da impossibilidade de se completar ou mesmo de se realizar. Contudo, o fato curioso é que esta mesma narrativa encontra solução de continuidade justamente no momento de sua incompletude ou irrealização. É nesse sentido que é possível se falar num movimento concomitante, e paradoxal, de afirmação e de negação: a sua narrativa afirma-se no momento mesmo em que se nega. Segundo nossa interpretação, essa dialética da narrativa se mostra, num momento inicial do conjunto de obras de António Lobo Antunes, como representação daquele paradoxo assinalado por Adorno a respeito do romance que entende por moderno e que consistiria no fato de este se ver diante da impossibilidade de narrar, apesar de não poder deixar de narrar. Este paradoxo, segundo o teórico, não teria levado o romance a deixar de narrar, mas a uma crise do narrador enquanto figura impessoal, organizadora e totalizante. A causa dessa crise seria dada pelo encurtamento da perspectiva narrativa, que estaria, agora, no romance moderno, restrita à perspectiva da personagem. É a encenação desse paradoxo que indicamos existir na trilogia inicial de António Lobo Antunes. Pela leitura cruzada destas três obras, pela verificação de uma oscilação no interior de cada uma delas entre a narrativa em primeira pessoa e em

[687]ANTUNES, António Lobo. **Não entres tão depressa nessa noite escura.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
[688] Cf. BLANCO, María Luisa. **Conversas com António Lobo Antunes**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.p. 65

terceira pessoa e pela indistinção entre personagem, narrador e autor, que é chamado para dentro da ficção, procuramos demonstrar a existência da encenação de um jogo dialético de representação de uma subjetividade que se constrói a partir de uma indistinção promovida pelo deslizamento entre as categorias de personagem, narrador e autor; deste jogo não se pode extrair a exclusão ou a afirmação de uma ou outra categoria, mas a afirmação e negação concomitantemente. O que se operava no plano macro-estrutural, no nível do foco narrativo, vimos também ocorrer no plano micro-estrutural da organização discursiva, a qual, por pretender simular um descontrole da memória e do fluxo de pensamentos sendo transportados ao discurso narrativo acabou por revelar um labor literário e uma organização que se estabeleciam num outro plano. Nestas obras iniciais, portanto, a representação do descontrole do pensamento acabava resultando num controle demasiado do discurso literário, principalmente quanto à existência de um "eu" do discurso responsável pelo encadear de metáforas e pelo labor literário no plano da construção discursiva.

Num segundo momento, pela leitura das obras **Explicação dos pássaros** e **Fado alexandrino**, vimos que essa problemática do desaparecimento de uma voz narrativa poderosa, inclusive no nível discursivo, foi tomando rumos distintos no sentido de caminhar cada vez mais para uma plurivocidade e para um apagamento de uma voz única, seja a de uma personagem protagonista, seja a de um narrador em terceira pessoa. Nestas obras, vimos o caráter cênico ou dramático da narrativa ser mais acentuado, contudo, isso não ocorreu no sentido de atender a um princípio realista de impessoalização a ponto de converter-se num mostrar. Ao contrário, o que vimos prevalecer nestas duas obras foi uma predominância do caráter alegórico ou simbólico que extrapolava o caráter mimético. Se nas três primeiras obras ainda tínhamos uma organização espaço-temporal mais ou menos delimitada, sendo possível ainda a recuperação de um encadear narrativo, ou mesmo de um enredo; nestas duas obras, as categorias de espaço e de tempo são relativizadas ao extremo: trata-se mesmo de uma encenação da ficção. Esta encenação, pela via do paródico, do alegórico e do simbólico em detrimento do enredo e do encadear narrativo é levada ao extremo, como vimos, em **As naus**, um dos caminhos ensaiados por Lobo Antunes no sentido de resolver a dialética narrativa. Nesta obra, conforme salientou Alzira Seixo, "é a

metáfora que narra"[689]. Esta constatação seria paradoxal visto que, segundo Seixo, a metáfora consistiria uma figura estilística anti-narrativa: o fato de em **As naus** não haver propriamente um encadear ou uma seqüência factual que pudesse se concretizar numa narrativa faria com que esta se constituísse por uma "seqüencialização de acontecimentos sem relação de vizinhança ou de contigüidade"[690] que só poderiam ser relacionados, portanto, pelo mesmo processo que o recurso metafórico opera, estabelecendo relações entre termos que, em princípio, não teriam relação. Assim, **As naus** leva ao momento paroxístico o uso da metáfora na obra de Lobo Antunes, o que não deixa de ser a comprovação de uma forma de manifestação da dialética da narrativa que julgamos fazer-se presente, de diferentes modos, ao longo dos seus romances. Contudo, como procuramos demonstrar, **As naus** não se estabelece como paradigma de continuidade da produção ficcional de Lobo Antunes. Apesar de esta obra mobilizar o trabalho do leitor no sentido de completar as referências metafóricas com o conhecimento necessário sobre os mitos históricos e literários de Portugal, será em **Auto dos danados** que o leitor virá a ser chamado a trabalhar mais, só que em outro nível, no nível da própria estruturação *diegética*. Nesta obra, como vimos, estabelece-se o padrão da narrativa construída a partir de várias vozes e perspectivas. A totalização *diegética* nunca é dada, mas permanece como horizonte de leitura e é sugerida pelas várias narrativas que se cruzam indiretamente. Há uma história, uma *diegese* que liga as várias personagens detentoras dos discursos, contudo, essa história não é totalmente dada pelas personagens e também não pode ser totalmente reconstruída pelo leitor. A dialética da negação e da afirmação instaura-se já no plano discursivo e é estendida ao plano macro estrutural da obra. Na quarta e quinta seções da segunda parte deste trabalho, procuramos demonstrar como essa dialética passa a se constituir como elemento orientador do processo narrativo desenvolvido por Lobo Antunes nas obras que compõem aquilo que foi chamado pelo próprio autor de "trilogia de Benfica" e de "tetralogia do poder". Tanto nas obras da trilogia como nas três iniciais da tetralogia, procuramos descrever como a suspensão da narrativa, tanto no plano micro-estrutural (no nível discursivo) quanto no plano macro-estrutural (no nível *diegético*) acabava por gerar

[689] SEIXO, Maria Alzira. op. cti. p. 188-191.
[690] Ibidem. Ibidem.

um efeito de tensão narrativa que garantia ao processo de leitura a busca constante pelos liames textuais capazes de alinhavar aquilo que a princípio aparentava estar totalmente desgarrado, fragmentado. Tal como nas iniciais, portanto, as obras abordadas por nós nestas duas seções apresentavam-se constituídas por discursos narrativos hesitantes, incertos; contudo, essa hesitação ou incerteza narrativa não se convertia mais, tal como nas primeiras, em um jorro de discurso narrativo modalizado metaforicamente, um discurso excessivamente doador de significados àquilo que pretendia comunicar, mas que nunca o era por completo. O descontrole narrativo converteu-se num discurso mais enxuto, em que a hesitação ou a interrupção não geravam mais discursos adventícios organizados a partir de um encadear de metáforas. Nessa fase, o discurso narrativo aproximou-se mais de um discurso natural, próximo da oralidade. As metáforas passaram a ser sugeridas pelas possíveis relações entre as palavras que iam sendo repetidas em vários momentos pelas vozes que compõem a narrativa. Chegou-se, portanto, como pudemos ver, por exemplo, em **A morte de Carlos Gardel**, a palavras que se transformavam em símbolos, palavras que condensavam significados sugeridos por vários troços narrativos que vinham à tona pelas vozes das personagens. Assim, a suspensão da narrativa não se resolvia discursivamente por um "eu" enunciador forte capaz de preencher as ausências de continuidade narrativa com um discurso pleno de imagens e metáforas, mas por uma tensão que era erigida sobre esta suspensão e que podia ou não ser resolvida num outro momento da narrativa, por uma outra voz. Esse jogo de irresolução e resolução da continuidade narrativa identificamos a um processo que denominamos de "espelhamento" narrativo, principalmente quando da utilização dos recursos gráficos como o uso do itálico ou do parênteses para indicar mudança de voz, perspectiva ou de tempo. Esse fenômeno do "espelhamento" como modo particular do acontecer da dialética narrativa foi o que procuramos demonstrar com a leitura dos três títulos iniciais da chamada "tetralogia do poder".

Já em seu décimo quarto título, **Não entres tão depressa nessa noite escura**, o que encerra o ciclo da "tetralogia do poder", Lobo Antunes dá outra guinada no caminho de desenvolvimento de sua obra. Em se considerando a análise das formas das obras de Lobo Antunes, poderíamos entendê-la como o momento em que se opera uma espécie de *anagnôrisis*, um reconhecimento daquilo que foi gradativamente revelado pelos

movimentos das formas das obras anteriores de Lobo Antunes. Trata-se de um fenômeno que se manifesta de diferentes maneiras ao longo do conjunto de obras, mas que somente agora se mostra de maneira plenamente explícita: a encenação da dissolução do narrador como categoria totalizante. O reconhecimento traduz-se, portanto, pela percepção de que não é mais possível voltar a narrar a partir da perspectiva totalizante. Mas como isso se dá neste romance? Justamente pela simulação de um retorno, criando a única volta possível que seria a de representar um narrador que não consegue completar a narrativa, levando ao paroxismo um fenômeno recorrente nas obras anteriores: o de inserir o problema da construção ficcional dentro da própria ficção.

Em **Não entres tão depressa nessa noite escura**, todas as vozes parecem novamente filtradas por uma única voz, de Maria Clara, narradora que se apresenta na primeira parte. Contudo, essa voz que se desdobra nas demais não se impõe como dominante no sentido de controlar os caminhos narrativos ou de organizá-los de um modo verossímil ou coerente. Essa voz que se evidencia não se estabelece como uma categoria totalizante, uma vez que não sabe muito bem quem são as personagens do romance e nem mesmo sabe muito sobre si mesma. O que move a narradora Maria Clara é o problema do conhecimento, mas a narrativa que constrói e que se mostra em construção dá-se conta de que o conhecimento que ela deveria proporcionar não se completa. De início, temos a impressão de acompanhar Maria Clara numa investigação sobre a sua própria família (em especial sobre o seu pai), mas, em seguida, percebemos que o que ela parece estar descobrindo pode estar sendo criado, inventado por ela. Trata-se de um narrador que afirma e que nega ao mesmo tempo aquilo que conta. Contudo, não escamoteia a dúvida, mas a explicita por meio da representação da narrativa em processo, da escrita sendo feita, apagada e refeita. É nesse sentido que este romance pode ser considerado o mais autobiográfico, segundo o próprio Lobo Antunes, pois é nele que o autor se representa em seu processo de criação. O processo de criação parece orientar, inclusive, a própria organização macro-estrutural do livro, visto que, como mesmo explicou o autor, no melhor resumo que dele poderíamos ter,

> O livro está dividido nos sete dias da criação, começa no primeiro dia, quando o pai entra numa clínica para ser operado ao coração, e acaba no sétimo, quando lhe dão alta. Quem fala é sempre uma rapariga de dezoito anos que, depois, se

> compreende que não tem dezoito anos, mas vinte e oito, que é casada, que tem um filho (...). É construído e desconstruído constantemente, a sua mãe, o seu pai, a sua avó, a sua tia, as suas amigas, ela própria (...) É um livro muito autobiográfico. Talvez o mais autobiográfico. E é também um romance sobre romance. Era um desafio muito grande, é como dar carne, sangue, espessura, a personagens que depois vou destruir dizendo isto não é verdade, existem, mas de outra maneira[691].

Diante da impossibilidade de um retorno ao narrador como categoria forte, totalizante, a saída que se apresenta, diante desse reconhecimento, parece ser aquela de que já se tinha indício nas obras anteriores, que diz respeito ao fato de a narrativa se assumir como poesia; não apenas como representação do processo criador que se encena, mas como criação de sentidos reservada à leitura. Ao se propor enquanto representação da escrita em processo, esta obra de Lobo Antunes também incorpora a representação do próprio processo de experiência de leitura que temos da escrita de Lobo Antunes, que transfere para esta instância a responsabilidade pela construção das relações narrativas e dos significados. Quando a narrativa se mostra interrompida para ser reelaborada e reescrita, insere-se nesse momento a representação da própria leitura sendo processada por aquele que a constrói, é como se aquele que escreve só conseguisse continuar a escrever porque rele aquilo que escreve e, na seqüência, corrige o que está escrito. É no sentido da representação de uma criação e de uma recriação que poderia ser justificada a inclusão provocativa da designação "poema" aplicada a essa obra. Curiosamente, Lobo Antunes chama de poema este que entende como um romance sobre romance.

Isso, contudo, não é exclusividade desta obra. O caráter poético, e até mesmo lírico, já marcava, como vimos, a obra de Lobo Antunes desde os primeiros títulos. Contudo, esta poeticidade, nas primeiras, era forjada a partir da expressão de um "eu-lírico" constituído ficcionalmente pela figura de um narrador-confessional que escapava do confessional pela denuncia do caráter literário. Agora, a poesia é vista no texto menos pela imposição dos traços de subjetividade de um "eu-lírico" simulado, construído pela ficção, mas mais pela indeterminação de sentido que o modo de disposição das palavras no texto proporciona, ou pela falta de conectividade ou de relações sintáticas evidentes. Agora, é a carência de uma imposição de sentido ou de um direcionamento claro da progressão discursiva que forçam o

[691] Blanco, op. cit., pp. 129-130.

olhar a enxergar várias possibilidades de estabelecimento de conectividade e de sentidos. É assim que a narrativa se faz poética. A narrativa, aqui, ganha vida e se faz poesia quando se reconhece diante da impossibilidade de se completar ou de criar um sentido único, é nesse mesmo momento que se mostra enquanto criadora de sentidos.

Não pretendemos, aqui, construir uma exegese de **Não entres tão depressa nessa noite escura**, do tipo da que ensaiamos em outra oportunidade, em texto já citado neste trabalho[692], ou fazer uma abordagem mais abrangente do tipo da que foi realizada por Maria Alzira Seixo no ensaio intitulado "Noite Transfigurada", pertencente ao seu volume sobre Lobo Antunes também já citado aqui anteriormente.[693] Muito menos pretendemos, aqui, acrescentar muito, em termos de análise, a recentes trabalhos sobre esta obra, tais como o de Diana Navas[694] e o de Sueli Alves dos Santos[695]. Antes, estes trabalhos devem servir-nos como guias para trabalharmos dois aspectos desta obra de Lobo Antunes que se mostram como pontos de chegada da dialética da narrativa trabalhada, nas seções anteriores, em vários níveis na obra do escritor português. Os dois pontos que nos interessam aqui são: Primeiramente, demonstrar como a transformação da narrativa em "poema", tal como dissemos acima, nega, a princípio, a continuidade narrativa, mas exige, por outro, uma compreensão narrativa e impulsiona o olhar do leitor para inserir o que se apresenta disperso numa ordem narrativa. Em segundo lugar, pretende-se demonstrar como se dá uma certa mimese da leitura dentro da escrita, ou melhor, como a narrativa de Lobo Antunes propõe a representação da leitura como inserida no processo de construção do

---

[692] TELLES, Luís Fernando Prado. A criação do mundo em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes. In: **Revista de Estudos Portugueses e Africanos**. Nº 41. Campinas- SP: IEL-UNICAMP, 2003. pp. 51-69.

[693] SEIXO, Maria Alzira. "Noite Transfigurada". In: **Os Romances de António Lobo Antunes**. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002. Pp.385425.

[694] NAVAS, Diana. **Narcisismo Discursivo e Metaficção em Lobo Antunes: Uma leitura de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura. Dissertação de Mestrado***. Puc-SP, São Paulo, 2007.

[695] Nesse trabalho, Santos procura investigar o caráter poético desta obra, principalmente a partir da relação com o poema de Dylan Thomas de onde é extraído o seu título. Dedica um capítulo unicamente para explorar essa relação: "O poema de Dylan Thomas e o romance-poema de Lobo Antunes: diálogos possíveis". Em outra parte do trabalho, procura tecer uma "reflexão em torno do viés lírico na narrativa de António Lobo Antunes". Juntamente à analise do caráter lírico, busca construir uma reflexão "acerca dos vínculos que existem entre as imagens do sótão e da noite e as articulações possíveis entre o Gênesis e o processo de construção romanesca" (p.85); para tanto, busca pensar a questão do conhecimento por meio do trabalho com a "alegoria da caverna" e de sua relação com os elementos implicados nesta reflexão. SANTOS, Sueli Alves dos. **A Noite Genesíaca do Eu, em *Não Entres Depressa Nessa Noite Escura*, de António Lobo Antune**s. Niterói, Universidade Federal Fluminense. 2007.

texto e, dessa forma, acaba por representar o próprio fenômeno enunciado em primeiro lugar.

Cada uma das sete seções de **Não entres tão depressa nessa noite escura** é aberta por uma epígrafe que reproduz a narrativa do Gênesis referente a cada um dos sete dias da criação do mundo. A personagem detentora de tal voz, Maria Clara, só a identificamos no adiantar de algumas páginas. Somos tomados de início por aquilo que aparenta ser o seu monólogo interior que nos situa o cenário de abertura: o sótão da casa de seus pais. Será este o local de onde brotarão as informações secretas sobre a família, bem como todo o mistério que parece ser revelado, aos poucos.

De início, o que se aparenta é que Maria Clara está a imaginar a visão que seu pai teria de si e da irmã Ana Maria (ou mesmo não teria quando supõe a falta de interesse dele por elas) enxergando-as no jardim a partir do postigo do sótão. Supomos, então, que a personagem se encontra sentada na "cadeira de baloiço" de seu pai e que nela podia imaginar a visão que ele teria dali. Ao longo do monólogo, entrecortado por lembranças de diferentes momentos e situações, o leitor é avisado de que o ambiente do sótão, ao qual a personagem-narradora parece ter acesso agora, sempre fora de domínio restrito de seu pai, o acesso a ele sempre fora proibido aos demais da família. A narrativa evolui, daí em diante, a partir das relações não lineares que Maria Clara faz entre as supostas descobertas dos segredos do sótão e as rememorações dos fatos pertencentes à história de sua família, mesmo aqueles que sabemos não poder ter presenciado.

Com o desenvolvimento da narrativa vamos tomando conhecimento dos detalhes do episódio do sótão simultaneamente aos acontecimentos referentes ao período em que o pai da narradora encontrava-se internado num hospital devido a complicações cardíacas, prestes a morrer. É justamente no momento em que seu pai está no limite entre a vida e a morte que Maria Clara parece ter a real e primeira oportunidade de conhecê-lo. Este conhecimento acontece, portanto, no mesmo ritmo em que o leitor vai tomando consciência da história da família através de frases soltas que flutuam no tempo. Aos poucos a árvore genealógica da família parece ser delineada, mas apenas de um lado, o da mãe Amélia, que é retratada de início juntamente com o marido no hospital. Ficamos sabendo, aos poucos, que a casa em que Maria Clara vivia com os pais em Estoril pertencera já aos avós, de

família abastada e tradicional. As lembranças da narradora nos mostram que o avô, um general reformado, gastava o tempo de sua velhice jogando xadrez com o primo tenente Hernâni. A avó Margarida também passara grande parte de sua velhice envolvida pelo vício do jogo no Casino de Estoril (local em que viria a morrer acometida por uma embolia). A avó, quando não recebia algum dinheiro da fiel governanta Adelaide, que a chamava carinhosamente de "Menina", penhorava as jóias para sustentar o jogo.

A figura do pai, central desde o início da obra, nos é mostrada com um certo tom de mistério, o que parece ser fruto do distanciamento deste em relação à família e em especial às filhas. Ríspida e apagada, esta é a imagem do pai, que descobrimos já tardiamente chamar-se Luís Filipe. Segundo a perspectiva da narradora Maria Clara, temos uma apreensão da figura desta personagem como sendo alheia ao convívio familiar e, de certa forma, resignada com o fato de ocupar o segundo plano na hierarquia da família que sempre fora encabeçada pela avó, pelo menos enquanto dispunha do vigor da juventude. Tal resignação, contudo, parece ser condição para a existência de uma sua vida paralela, uma certa clandestinidade é revelada quando se sugere pelas frases entrecortadas do discurso da narrativa que Luís Filipe recebia em seu escritório pessoas suspeitas: "jugoslavos, pretos, árabes", em negociações secretas. Nós, leitores, sentimos descobrir, juntamente com Maria Clara, no sótão, o teor de tais negócios quando esta encontra um baú repleto de "facturas, extractos de banco, telegramas" referentes a compras de armas. Luís Filipe revela-se, de repente, como uma espécie de contrabandista de armas, cuja ocupação principal era vendê-las a pessoas suspeitas. Sobre isso, porém, nada mais é esclarecido.

Ao longo do que imaginamos ser o fluxo de consciência Maria Clara, vamos percebendo que esta personagem sempre soube sobre seu pai apenas aquilo que sua mãe acreditava, ou fingia acreditar, ser a verdade a respeito do marido, "verdade" que sempre aparecia sentenciada à filha pela seguinte frase que é repetida diversas vezes pela sua voz narrativa: "- O teu pai não tem família nunca teve família"[696]. Essa verdade começa a ser desfeita, e aí reside o pólo de tensão inicial da narrativa, quando Maria Clara descobre no sótão um brinquedo de criança, um cavalo de pau, que avalia ser muito barato para ter pertencido à mãe dela, e junto a este brinquedo "dúzias de cadernos com páginas escritas

[696] Ibid., p. 32.

numa caligrafia antiga"[697]. Encontra também uma velha foto de um garoto de óculos em cima do cavalinho de pau, garoto que reconhece ser parecido com a rapariga e consigo própria. Outra revelação, outra foto antiga, um homem já velho ao lado de uma rapariga, que, pela idade de ambos, aparentava ser filha dele; junto aos dois, o menininho de óculos sentado no colo da jovem. Na foto a inscrição "A Adelaide com o Luís Filipe no colo"[698].

À medida que a narrativa evolui nessa primeira parte da obra, vão sendo entrecruzadas frases referentes a possíveis episódios ou cenas do pai no hospital, frases retiradas de conversas do cotidiano familiar e conclusões e deduções sobre os objetos recém descobertos no sótão. De forma desorganizada, os fatos e histórias paralelas das personagens vão se somando. As frases indagadoras de Maria Clara são registradas de modo desconexo, supomos vê-la pressionando a mãe para que lhe dissesse a verdade ("Teve algum irmão mãe?"/"A Adelaide teve filhos?")[699]. Porém, depois de suspeitar que Adelaide fosse irmã de seu pai (o homem mais velho da foto o pai de ambos) somos levados a entender que ela descobrira outros documentos reveladores de que a empregada poderia ser, na verdade, mãe de seu pai e aquele senhor idoso da foto o pai de seu pai, seu avô, portanto.

Com o desenrolar da narrativa, coloca-se a possibilidade de que seu pai tenha sido fruto de uma relação "clandestina" entre a Adelaide, ainda jovem, e um velho professor já casado, que tem sua profissão denunciada pelo "nódulo de giz na lapela de seu paletó". Os fatos referentes a esse relacionamento aparecem inseridos no próprio fluxo de consciência de Maria Clara; os pensamentos do velho professor surgem ao leitor pela personagem que detém a voz narrativa inicial da obra e nesse momento o texto aparece em itálico. É por essa via que enxergamos a perspectiva do velho e pobre professor que se encontrava duplamente impossibilitado de se relacionar com a jovem Adelaide, por um lado pela sua própria família (a mulher e a neta órfã), por outro pela família do general, para a qual aquela trabalhava.

A voz narrativa que, na primeira parte do livro, parece ser mais facilmente delimitável pelas marcas lingüísticas do discurso, passa a se tornar mais volátil na segunda

[697] Ibid., p. 31.
[698] Ibid., p. 36
[699] Ibid., p. 38.

seção da obra, que é introduzida pela narração bíblica do segundo dia da criação em que Deus propõe a existência de um firmamento que separasse as águas inferiores das superiores, ao qual dá o nome de *Céu*. Há uma alternância, às vezes não facilmente perceptível, entre as vozes dos discursos narrativos. A voz narrativa de Maria Clara passa a assumir o ponto de vista da já referida neta órfã do velho professor, pai de Luís Felipe:

> no tom de quem dorme um sono alheio, o cheiro do tomilho que plantaram na semana passada a varrer sem piedade o meu cheiro, nunca estive aqui, sou uma intrusa, moro em Alcabideche ou em Birre, tornei-me a neta órfã
> Leopoldina?
> perdida sem encontrar o vestíbulo numa moradia de ricos, alguém respira por mim
> não eu.[700]

A partir disso a voz que ora era de Maria Clara passa a ser a de Leopoldina e isso é problematizado a tal ponto que chega a haver, em certos momentos, uma estrutura dialógica confrontando ambas as vozes e colocando em dúvida as próprias informações até então relatadas pela voz narrativa de Maria Clara:

> fazer a mala às escondidas, esperar que o táxi chegue, ir-me embora sem olhar a esfinge nem a Maria Clara na cadeira de baloiço do sótão a fabricar-me um passado, julga que me conhece, que destina o que penso, que não Alcabideche nem Birre, explicar-lhe que se engana, não me chamo Leopoldina, o meu avô não é o pai do seu pai dado que o seu pai, como garante a senhora debruçada para um colchão de hospital a conversar com uma pessoa que não distingo, nasceu sozinho e não teve família,(...)[701]

Cinco páginas adiante, no capítulo oitavo, Leopoldina deixa de ser a primeira pessoa para ser tratada em terceira pessoa pela voz de Maria Clara:

> por um instante imaginei que a Leopoldina e no instante a seguir que idiotice a minha imaginar que a Leopoldina, nem sonha onde moramos, nunca ouviu falar de nós, deve ter morrido há séculos e ainda que soubesse onde morávamos e ouvisse era impossível que ouvisse falar de nós em Alcoitão não se atrevia a aproximar-se do muro por receio das criadas, dos guardas, dos polícias que obedecem aos ricos e nos enxotam com ameaças de esquadra, a Leopoldina, o fantasma de um nome confinada aos armários , às arcas, aos objectos embaciados de pó, a compras modestas na farmácia, no talho, semanas atrás de semanas na casa de Alcoitão ...[702]

Ainda a propósito dessa superposição de mundos, nós leitores somos conduzidos ora ao tempo e espaço da infância de Luís Filipe, que crescera juntamente com a neta órfã

[700] Ibid., p. 101.
[701] Ibid., p. 108.
[702] Ibid., p. 114.

Leopoldina, ora participamos das impressões e conclusões desencontradas de Maria Clara. Devido a esse movimento oscilatório saímos da segunda parte da obra com mais dúvidas do que esclarecimentos a respeito das descobertas de Maria Clara, as novas informações nela veiculadas contribuem mais para a incerteza do leitor do que para o esclarecimento dos caminhos narrativos e do enredo da história da saga familiar que vai sendo recuperada pela voz narrativa que iniciara a obra. A própria voz narrativa, agora, declara-se incerta em relação à história que conta e, inclusive, em relação à existência das personagens.

Quando procedemos à leitura dessas duas primeiras partes de **Não entres tão depressa nessa noite escura** e tentamos ir reconstruindo a história da família da personagem Maria Clara, a qual nos é contada pela própria personagem, somos levados a becos sem saída e por vezes as informações não se completam, de modo que, antes de progredirmos na leitura, somos conduzidos a retornar, tentando recuperar alguma informação que possa ter passado despercebida da leitura e que fosse a peça chave que faltava para montarmos a história e para podermos progredir na leitura. Quando, contudo, passamos a não mais insistir tanto na construção de uma *diegese* para a história da família que nos conta a narradora Maria Clara é que percebemos que essa história está se mostrando sendo escrita, passamos a nos dar conta de que o que se representa a todo o momento é o processo de escrita da história que pretende contar Maria Clara. Por isso é que nos referimos sempre ao seu monólogo interior como sendo suposto, visto que ele pode ser também uma criação da personagem. Não se trata de uma história pré-dada que seja de conhecimento da narradora, mas é uma história que vai sendo construída, escrita e reescrita. Diante disso, por exemplo, passagens como aquela em que vemos a personagem descobrindo a história de seu pai nos objetos descobertos no sótão podem ser lidas de outra forma. Vejamos o seguinte trecho:

> ... o sol na mala sobre a arca chinesa e na mala um livro de nomes, classificações escolares, registos de exames na letra caprichada dos medalhões e das cartas, uma folha quase transparente
> nódoas e estrelas de tinta
> com o nascimento do meu pai, o nome do professor no lugar do pai e no sítio da mãe um tracejado vazio
> (- O teu pai nunca teve
> - Não é verdade não sabe é melhor que se cale
> A minha mãe receosa de mim, a saliência da garganta crescia e desistia com tanta lágrima dentro)

> Restos de palavras a lápis que o professor ou o meu pai apagaram, calculo o movimento da borracha pelas aparas que se colavam às dobras, o meu pai com o pai dele, se eu entrasse naquele momento matava-me
> (- Não tenho família nunca tive família
> - Sabe que não é verdade não sabe não me diga nada é melhor que se cale)
> no estado civil do professor o funcionário
> Casado
> E depois uma rasura e a seguir
> Viúvo
> E não foi o funcionário quem emendou
> Viúvo
> A palavra mais veloz, a tinta mais recente, a caneta do meu pai
> Viúvo
> A minha mãe, a Ana e eu diante do guisado frio e a borracha a garantir que não tinha família, a caneta depois de riscar
> o
> Casado
> Tentando copiar o funcionário
> Viúvo
> Nenhuma de nós pegava nos talheres, a governanta a espreitar do corredor com a travessa, a Ana à procura do cestinho do pão, deu conta do silêncio e desistiu, varandas acesas no intervalo dos arbustos,...[703]

A cena é construída como se fosse narrada a partir da visão de Maria Clara que, de dentro do sótão, tem o olhar guiado pela luz do sol que ilumina uma mala "sobre a arca chinesa", nesta, vê-se um "livro de nomes", "classificações escolares" e "registros de exames" na mesma "letra caprichada das cartas". Somos levados a acompanhar o olhar de Maria Clara como se a seguíssemos no processo de investigação sobre o seu pai. O que se sugere, em seguida, é que Maria Clara está averiguando o que estaria escrito no tal "livro de nomes" e chegasse à confirmação do registro do nome do professor no lugar do nome do pai do pai dela. Em seguida, no lugar da letra escrita a lápis, a letra do funcionário havia registrado o estado civil do professor: casado. Depois, essa escrita a lápis teria sido apagada e, sobre ela, no lugar de "casado" teria sido registrado "viúvo", já não a lápis, mas a caneta, a caneta do pai, com a qual se percebia o imitar da caligrafia do funcionário. Sugere-se, assim, uma suposta adulteração do documento que Maria Clara está investigando. Entre parênteses, dois diálogos soltos no tempo, como se fossem a reprodução dos discursos respectivos da mãe dirigindo-se à filha, e, talvez, o do próprio pai. Contudo, as descobertas que Maria Clara faz do livro de notas vão confirmando o desmentido do que se vê afirmado tanto na fala da mãe como na do pai entre parênteses.

[703] Ibid., p.66.

O final do trecho citado leva a narrativa a uma outra cena, possivelmente situada num outro tempo que não o da descoberta no sótão e muito menos o tempo das falas e dos diálogos anteriores. Isso permite uma outra leitura do trecho que pode ser confirmada por outras passagens da obra e que diz respeito ao fato de esse trecho ser a representação da própria escrita feita por Maria Clara, uma vez que percebemos, só depois, que a narrativa que lemos provém do diário escrito por Maria Clara. Nesse caso, as rasuras e reescritas não seriam ações das personagens, mas da própria narradora recriando o passado das personagens que figuram em sua história, seria a encenação da sua própria escrita.

Esse aspecto da escrita se mostrando em construção já foi apresentado, em vários níveis, de maneira bastante detalhada por Diana Navas. No capítulo terceiro[704] de sua dissertação, Navas investiga as várias recorrências de manifestação do discurso metaficcional de Lobo Antunes nesta obra. A leitura realizada por Navas parte da teoria desenvolvida por Linda Hutcheon em Narcissistic Narrative. Em especial, trabalha os conceitos que Hutcheon entende por "overtly narcissistic" e "covertly narcissistic". Explica Navas que, segundo a teórica, pela primeira forma, os textos revelam sua autoconsciência "em explícitas tematizações ou alegorias de sua diegese ou de sua identidade lingüística"[705]; já pela segunda, o "processo é internalizado, efetivado, colocado em prática por meio da linguagem, sendo auto-reflexivo"[706], porém não necessariamente autoconsciente ou de modo muito explícito. Navas explora as várias formas de manifestação do narcisismo discursivo que marca esta obra de Lobo Antunes, para tanto analisa vários aspectos metaficcionais que apontam para isso. Dentre muitos, ressalta ações da personagem protagonista Maria Clara como reescrever em seu diário aquilo que no texto do romance já se revelara como ficção; questionar aquilo que ela própria narra fora ou dentro de seu diário; inventar falas para personagens que até então não eram tidas como inventadas por ela; corrigir-se a todo o tempo, contar e depois voltar atrás e recontar o mesmo fato de outro modo; narrar o próprio momento da criação da sua ficção; narrar que se sente perseguida pelas personagens; negociar com as personagens a existência delas; lamentar ter criado certas personagens, ou mesmo não saber o nome exato delas e decidir

[704] NAVAS, Diana. Op. cit. p.50.
[705] Ibid., p. 60.
[706] Ibid., p. 60.

por renomeá-las; narrar que está apagando uma palavra ou uma frase e que irá reescrevê-la, sem contudo, fazê-lo; brincar com as palavras, invertendo a ordem das letras ou, ainda, retirar palavras da frase, deixando lacunas no texto. A partir de um trabalho minucioso de análise desses aspectos metaficcionais, Navas conclui que, nesta obra, o desnudar do fazer literário apresenta-se de forma lenta conforme sugere o próprio título do romance.

Inútil seria, portanto, queremos demonstrar novamente o que já o foi por Navas, mas citaremos, aqui, um trecho para chegarmos ao ponto que aqui julgamos justificar o fato de termos entendido essa obra como sendo o momento da obra de Lobo Antunes em que ela se reconhece. Esse reconhecimento se revela, acreditamos, no momento em que a narrativa, ao se mostrar em construção, representa também a própria *mimese* da experiência de leitura que a narrativa de Lobo Antunes proporciona. Vejamos o trecho que segue, no sentido de exemplificarmos o tipo de experiência de que estamos falando. Trata-se de um momento em que se introduz a cena em que Maria Clara supostamente depara-se com o seu pai na cama do hospital:

> se viajávamos para Tomar gastavam os dias a jogar dominó na farmácia, depois do sol se pôr a claridade dos amieiros permanecia intacta lembrando o cheiro a terra que por vezes nos surpreende no mar, a certeza que deixaremos de viver um dia, o meu pai soltou-se da lâmpada do tecto em busca da minha mãe ou então era a mim, à Ana, à Adelaide que tentava ver, se calhar o professor, se calhar a inválida, se calhar alguém oculto nos armários do sótão numa carta que eu não lera ainda, a minha mãe de palma sobre o ombro deitado em oscilações de folha
> o cuidado das folhas
> as olaias por exemplo
> pensando onde cair
> - Luís Filipe
> quase alcançando o chão, afastando-se, regressando,
> sumindo-se com um sopro de vento para além do muro
> a certeza de deixarmos de viver um dia
> e pensei nesse instante que um rapazinho de balão me olhava através dos anos, aproximei-me da almofada mas o rapazinho deu lugar a rugas, dentes postiços, um gesto parecido com o gesto que emudecia o advogado
> - Cale-se
> Que emudecia a minha mãe
> -Cale-se
> se perseguia a Adelaide ou ralhava comigo, o caramanchão impresso ao contrário no lago atordoava os peixes, a certeza de um dia qualquer, daqui a muito tempo, não existir mais esta casa, o meu pai soltou-se da lâmpada do tecto e encontrou-nos
> - Saiam daqui
> Depois do sol se pôr a claridade dos amieiros permanecia intacta em Tomar,... [707]

[707] ANTUNES, António Lobo. Op. cit. Ibid., p.159.

O trecho destacado começa pela narrativa de um fato hipotético, de uma viagem costumeira da família, contudo, não evolui de modo fático, a fim de informar algo narrativamente, visto que o troço narrativo destacado encerra-se justamente no mesmo ponto de seu início, trata-se, pois, de uma narrativa circular, que surge a partir de uma temática, a da morte iminente do pai, que se encontra deitado na cama do hospital, e que sugere a evocação às viagens para Tomar, de onde se extraem as imagens que simbolizam a temática. A narrativa evolui pelo encadear semântico sugerido a partir da correlação entre as imagens que denotam o embate entre a vida e a morte: a claridade depois do pôr-do- sol, o cheiro da terra que por vezes nos surpreende no mar, tudo isso somado à única certeza: a de deixarmos de viver um dia. Em contraposição a essa única certeza, segue-se o discurso guiado pela incerteza em relação à interpretação sobre o que procura o pai com o seu olhar, ao soltar-se da lâmpada do teto, como se procurasse por alguém que tentasse enxergar: a mim?, diz Maria Clara, a Ana? a Adelaide, ou "alguém oculto nos armários do sótão numa carta que eu não lera ainda"?, pergunta-se a narradora. O olhar do pai é tomado como sendo o próprio pai e é isto que permite que ele seja associado à imagem de uma folha pairando no ar. É assim que se encaminha a associação entre a imagem do corpo do pai, soltando-se da lâmpada do tecto e pairando no ar como as folhas. É sobre o ombro, em "oscilações de folha", que repousa a palma da mãe. É a partir dessa sobreposição de imagens que acompanhamos, juntamente com Maria Clara, o olhar de Luís Filipe, que pairava no ar, tal com as folhas das olaias, pensando onde cair. Vemos, neste trecho, ao mesmo tempo a imagem das folhas das olaias pairando no ar e atravessando o muro para nunca mais, representando a "certeza de deixarmos de viver um dia", e a imagem do pai convalescente, também pairando no ar, pensando onde cair, atravessando o muro.[708] Neste caso, o atravessar do muro se dá no momento em que seu olhar encontra as pessoas que estão ao seu lado e, então, ordena a elas "-Saiam daqui". Se lembrarmos da epígrafe bíblica da criação do céu veremos que a imagem da lâmpada simboliza o sol criado por Deus e o desprender-se da lâmpada, aqui, significa desprender-se da luz e entrar nas trevas. Depois

[708] E nada nos impede de interpretarmos a palavra folha como sendo a folha de papel que Maria Clara usa para escrever o seu diário e contar a sua história. Poderíamos, inclusive, pensar no fato de a folha que contém o nome de Luís Filipe escrito ter voado para além do muro, no momento mesmo em que Maria Clara estava escrevendo.

dessa fala de Luís Filipe, contudo, volta-se novamente ao princípio da narrativa, salientando-se que a claridade dos amieiros permanecia intacta em Tomar. Assim, retorna-se à imagem inicial, em que se salienta a permanência da luz mesmo depois do pôr-do-sol. Essa estrutura circular da narrativa funciona como uma espécie de resposta à temática nela explorada, a da relação cíclica entre morte e vida, como se uma extraísse da outra a sua origem. Esse é um trecho bem exemplificativo do esforço hermenêutico de que depende a narrativa de Lobo Antunes para fazer algum sentido, trata-se de uma experiência de leitura que precisa lidar com a incerteza da voz narrativa e com a indecidibilidade dos caminhos textuais que se apresentam nas páginas impressas da obra. Isso leva o leitor a um esforço árduo de reconstrução de um sentido para um emaranhado de elementos significantes que se mostram justapostos, esse trabalho de leitura não vem desacompanhado de uma tentativa de recriação de uma certa ordem narrativa em que os trechos fragmentários possam fazer algum sentido.

Quando se dá, portanto, em outros momentos, a representação da escrita em processo, esse esforço exigido na leitura parece aflorar no próprio texto. É nesse sentido que entendemos que, nessa obra, há uma representação não apenas da problematização da narrativa, mas também da própria apreensão desta no momento mesmo em que é produzida, já que a autora da narrativa também é sua leitora e, por isso, modifica-a constantemente, na tentativa de registrar em seu diário uma história que sabe não poder ser totalmente verdadeira. Vejamos o capítulo trigésimo primeiro:

> Agora que estou no fim do meu relato tenho pena que acabe
> Sempre tive pena que seja o que for acabe
> De modo que vou adiando o momento de retirar o diário da gaveta onde o escondi e me sentar à mesa que não pus ainda com a desculpa que o emprego me cansou, o empadão não descongela, o meu filho lá dentro, são seis horas e daqui a nada o meu marido de volta do escritório
> - O que é isso Clara?
> Escrevo uma linha ou duas, apago, torno a escrever a não foi assim, não foi assim, um traço mais carregado por cima das palavras, como as palavras continuam legíveis um segundo traço demorado, muitos traços rápidos em xis e agora que a frase se não entende tentar decifrá-la porque afinal era assim, refazê-la na cabeça e perdi-a, procurar a idéia que deu origem à idéia e não consigo, apenas vagos rostos informes, a minha mãe se calhar, o meu pai certamente, guardar o diário no canto da roupa interior antes que a chave na porta, eu sem tempo de me levantar, um sopro no meu pescoço, a mãozinha que me rouba as páginas, as leva contra a luz, se instala na poltrona a soletrar parágrafos e a deixar-me nua, episódios tão secretos, tão remotos, a minha avó em Tomar a jogar dominó com os camponeses, a cadela perdigueira que tombou na represa, a

> injustiça de eu não ser bonita, a cadela não tombou na represa, estava velha e doente e atirei-a por piedade à represa, não estava velha nem doente, tinha dois anos mas coube inteira no cesto, o meu pai levava-a à caça e deixava-me em casa...[709]

Neste trecho, que se inicia com o relato anunciando o seu fim, introduzem-se as personagens criadas por Maria Clara, o marido, o filho e o seu diário também aparecem como sendo uma criação; logo em seguida, a própria narradora se corrige, como se corrigisse também o próprio relato, denunciando que tudo o que dissera antes fora criação. Em seguida, rabisca e recomeça a reescrever o relato, retomando a narrativa. Agora, em vez de o marido perguntar sobre o diário, ele chega sorrateiramente, rouba-lhe e começa logo a lê-lo. Ironicamente, a narradora comenta estar se sentindo nua pelo fato de o marido estar lendo algo do seu relato tão íntimo e supostamente tão verdadeiro. Logo em seguida, quando relata o que o marido estaria lendo, novamente denuncia a falsidade da narrativa ao corrigir seguidamente as informações. Temos, aqui, representado, portanto, um retorno ao narrador e, ao mesmo tempo, a representação da impossibilidade desse retorno.

Diante desse impasse, o que vem à tona é o espelhamento do processo criativo que se encena na narrativa, aquilo que Diana Navas chamou de atitude narcisista característica do discurso que compõe essa obra de Lobo Antunes. Navas pergunta-se, então, em que medida essa auto-representação não se torna, nesta obra, anti-representação. A resposta a essa questão Navas retira também de Linda Hutcheon, quando diferencia a mimese do produto e a mimese do processo. Segundo a teórica, enquanto a prosa realista naturalista consiste em levar o leitor a identificar os produtos que são imitados, o romance de natureza auto-reflexiva tende a desnudar as convenções de imitação do produto, de modo que o processo de escrita é que se torna o objeto da imitação[710]. É nesse sentido que Navas entende o próprio texto como sendo o herói da narrativa, um herói conflitivo, "porque é justamente a encarnação da própria indecidibilidade que pretende exprimir/exibir."[711]

[709] Ibid. p. 467.
[710] NAVAS, Diana. Op. cit. p.87.
[711] NAVAS, Diana. Op. cit. p.91.

3.6.1. A forma informe:

Quando nos damos conta de que a narrativa de António Lobo Antunes não apenas promove, ao longo de suas obras, o fenômeno da "des-realização" em nome da suplantação do real pela realidade da ficção, do texto narrativo, e vemos que este próprio texto narrativo passa a colocar em questão o seu estatuto; percebemos, então, que a obra de Lobo Antunes coloca em xeque a própria noção de forma narrativa se considerarmos, tal como busca ensinar David Lodge, que a forma de um texto não é propriamente aquilo em que está contido um conteúdo concebido *a priori*, mas sim "o traçado de opções e exclusões do autor durante o processo de descoberta do que ele tem a dizer"[712]. A narrativa de António Lobo Antunes nos leva aos limites do compreensível quando nos coloca em dúvida sobre a sua própria forma, ou seja, quando não nos deixa seguros para percebermos com clareza as verdadeiras opções e exclusões do autor. É nesse sentido, portanto, que a narrativa de Lobo Antunes coloca em xeque a própria noção de forma narrativa. Diante disso, diferenciações teóricas tal como faz Gerard Genette entre *diégese*, *récit* e *narration*, parecem não muito funcionais e ajudam pouco no sentido de descobrirmos o traçado das opções e exclusões que garantiriam a forma do texto. Como vimos, levando em consideração os dados resultantes dessa leitura transversal da obra de Lobo Antunes, em especial a de **Não entres tão depressa nessa noite escura**, não é tão simples a delimitação entre o que seria da ordem da *fábula*, da história contada (*diegese*), e o que seria da ordem do ato narrativo (*narration*) e o que seria o texto da narrativa (*récit*). Noções relativas à noção do tempo narrativo também parecem ajudar pouco, tais como as de "ordem", "duração" e "freqüência". Querer buscar uma "ordem" temporal em **Não entres tão depressa nessa noite escura**, por exemplo, por meio da identificação das "prolepses" e "analepses" definidas por Genette, parece tão ingênuo quanto querer estabelecer a relação entre a duração dos eventos no desenrolar da ação e a duração de sua narração no discurso, ou querer estabelecer a relação de número de vezes que um evento ocorre e o número de vezes que é narrado.

---

[712] LODGE, David. **A forma na ficção. Guia de métodos analíticos e terminologia**. Tradução Maria Angela Aguiar. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS - Série Traduções - Vol. 2. Porto Alegre, 1996. p. 1.

Outro conceito da teoria narrativa que é problematizado pela obra de Lobo Antunes, sobre o qual demos principal destaque ao longo das análises realizadas neste capítulo, é o de "foco narrativo" ou "ponto de vista". Segundo Genette, há duas questões envolvidas neste conceito, a de se saber quem percebe a ação a ser narrada e a de se saber quem a conta. Trata-se, pois, da delimitação da "perspectiva" e da "voz" narrativas. Contudo, estes elementos parecem cada vez menos passíveis de definição na obra de Lobo Antunes conforme chegamos aos títulos mais recentes. Com relação ao elemento do "foco narrativo", Lobo Antunes conduz um processo de fragmentação narrativa em progresso, se considerarmos comparativamente as análises das obras feitas até então, o que traz conseqüências, inclusive, para a estrutura textual contínua da prosa, o que ficou provado pela possível interface com a estrutura coesiva de um poema em versos acima apresentada em nossa leitura de **Não entres tão depressa nessa noite escura**.

Se a delimitação tanto da "voz" quanto da "perspectiva" narrativas é problematizada ao longo das obras de Lobo Antunes, a ponto de em **Não entres tão depressa nessa noite escura** não podermos nem mesmo definir um narrador (uma voz e um perspectiva) para a obra, a saída, então, para trabalharmos a forma narrativa, isto é, "o traçado de opções e exclusões do autor" seria buscar a orientação num conceito mais amplo, que ultrapassasse a própria noção de narrador, sem, contudo, enveredarmos para especulações ingênuas sobre as "intenções" do autor.

O primeiro caminho que se apresentaria seria o de trabalhar as teorias que procuraram estabelecer um conceito que suprisse esse espaço existente entre o narrador e o autor real e que pudesse revelar algo do que entendemos como sendo a forma da narrativa, nos termos em que foi entendida acima. Duas dessas teorias que já se ocuparam com a tarefa de trabalhar essa zona intermediária entre narrador e a autor real foram as de Wolfgang Kayser[713] e Wayne C. Booth[714]. Kayser reformulou a compreensão ingênua provinda do realismo sobre a relação autor x narrador e passou a compreender a voz

[713] KAISER, Wolfgang. Qui raconte le roman? **Poétique 4**. Paris: Seuil, 1970. Apud. DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado. (O foco narrativo em Vergílio Ferreira).** São Paulo: Editora Ática, 1978.
[714] BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.

narrativa como a voz que emana de um ser criado pelo autor, criado tal como as personagens. Assim, a voz narrativa deixou de ser identificada como sendo a voz do autor e passou a ser entendida como uma criação deste. O narrador passou a ser entendido, pois, como uma "máscara do autor", como o seu "porta-voz". Com essa nova noção de narrador, proposta por Kayser, caiu a barreira que separava, por exemplo, o romance de primeira pessoa do de terceira pessoa, pois ambos passaram a ser vistos como criações ficcionais do autor em contraposição à falsa idéia, defendida por escritores realistas tais como Henry James, de que o romance em primeira pessoa distanciava-se da ficção, pois estaria impregnada nela a voz do autor.

A partir da queda da barreira que separava os dois tipos de romances, surge outro problema: como diferenciar, em termos de funcionalidade, o uso de um tipo ou outro de narrativa? Este é o problema trabalhado, por exemplo, por Maria Lúcia Dal Farra em seu percurso teórico a fim da análise da obra de Vergílio Ferreira[715]. Dal Farra entende que, a partir da dissociação entre narrador e autor, sendo aquele uma criação deste, a voz e o ponto de vista narrativos devem ser considerados a partir de uma visão mais ampla, que seria a do "autor-implícito" elaborada por Wayne C. Booth. Em desenvolvimento à idéia de Kayser, Booth prefere pensar a figura do narrador não mais como uma "mascara do autor", mas a partir da noção de "autor-implícito". Para Booth, o narrador não passa de uma das instâncias dos recursos de configuração romanesca trabalhados pelo "autor-implícito" em sua "retórica ficcional"[716]. Se esse "autor-implícito" deve ser entendido como distinto da figura do narrador, por outro lado, também não deve ser identificado ao autor de "carne-e-osso" que assina a obra. Cada obra, portanto, mesmo que de um único autor, terá seu "autor-implícito" distinto um do outro. Isso se deve ao fato de que quando o autor escreve "ele" usa uma versão implícita, que só pode ser depreendida a partir de cada obra. Sob esse

[715] DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado. (O foco narrativo em Vergílio Ferreira).** São Paulo: Editora Ática, 1978.

[716] "Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação. A esse conjunto imponderável de oscilações que perfazem a técnica do autor, Booth denomina "retórica", desde que, através desses recursos, ele articulará a obra para se comunicar com seus leitores e impor seu universo ficcional." Cf. *Op. cit*. p. 20.

escopo poderíamos entender "implícito" também como "implicado" na medida em que só podemos construir uma imagem desse autor a partir do entendimento de suas marcas no texto, a partir do entendimento da construção romanesca. Assim, entende Dal Farra que quando se considera o ponto de vista do narrador, deve-se levar em conta, ao mesmo tempo, o que ele vê e o que ele não vê; o que foi levado a "não enxergar" para que o autor implícito pudesse disso tirar proveito.[717] Dal Farra chega à conclusão de que deve ser a limitação de um ou de outro ponto de vista que pesa na escolha, pois "do acerto na escolha do código decorrerá a plausibilidade de comunicação da sua obra"[718].

A teoria de Wayne C. Booth e as discussões que dela derivam, tal como a proposta por Maria Lúcia Dal Farra, esclarecem muito sobre questões importantes da teoria da narrativa, contudo, não são tão facilmente adaptáveis à análise das obras de António Lobo Antunes, na medida em que estas problematizam justamente a questão da "escolha" abordada por Dal Farra, tendo em vista o constante embaralhamento de vozes e pontos de vista narrativos no que tange à constituição da prosa ficcional. Este fenômeno oscilatório de vozes e pontos de vista que conduz, como vimos, a um processo progressivo de fragmentação narrativa, coloca em questão, inclusive, a categoria do "autor-implícito" na medida em que põe em xeque a possibilidade de uma reconstituição clara, denotativa de uma unidade prévia ou de uma funcionalidade pré-programada, dos procedimentos de construção romanesca pelo processo configurativo de leitura.

A possibilidade anteriormente aventada de a obra de António Lobo Antunes, em especial esta última analisada, constituir-se de forma a colocar em questão não só a "verdade" do mundo (o que se dá pelo fenômeno da des-realização), como também a verdade do próprio universo ficcional romanesco parece ficar mais evidente se considerarmos que ela não aceita a delimitação fixa e definitiva de um "autor-implícito", já que para o identificarmos nos termos definidos por Booth e reiterados por Dal Farra seria preciso definirmos uma ação coerente da arquitetura textual, uma certa intencionalidade nas escolhas e recusas pautada por um fim pragmático, funcional, de fundo comunicacional. Se até a noção de "autor-implícito" parece rarefazer-se em **Não entres tão depressa nessa**

[717] Ibid., p. 20.
[718] Ibid., p. 35.

noite escura, mais problemática ainda seria a tentativa de estabelecer o seu "leitor implícito", o "leitor ideal do texto, o leitor a quem o autor implícito parece convidar a colaborar na construção do significado textual"[719].

3.6.2. Ritmo e sentido:

No já citado texto de Maria Alzira Seixo, "A prosódia do texto de ficção. As palavras em vaga"[720], em que estabelece três fases para os romances de Lobo Antunes, o estudo aí desenvolvido procura demonstrar justamente como o caráter poético do texto do autor vai se modificando até a terceira fase que culminaria justamente em **Não entres tão depressa nessa noite escura**. Curiosamente, é com a questão sobre o fato de ser esta obra de Lobo Antunes prosa ou poesia que Maria Alzira Seixo inicia este seu texto sobre a prosódia. Quase que em resposta à provocação do subtítulo - "poema" - Alzira Seixo procurará responder ao questionamento que faz de maneira positiva e enfática: sim, o que faz Lobo Antunes é romance e a sua narrativa é em prosa, apesar de poética. Maria Alzira Seixo inicia o seu estudo da seguinte maneira:

> A questão é velha, e não morre: o que é a literatura? o que faz de um conjunto de palavras, que estão ao dispor de toda a gente e que toda a gente de uma forma ou de outra utiliza, um texto literário ou não literário? Que espécie de inserção num conjunto verbal mais vasto modela o enunciado poético, de modo a que ele nos apareça como tal? (...) a questão é ainda outra, e esvai-se ou acentua-se de acordo com o espírito do tempo e em função das construções teóricas cujo saldo passa sempre, mesmo que bastante adulterado, para o conhecimento do senso comum: a poesia é uma coisa, a prosa é outra. [721]

Alzira Seixo passará, então, a procurar investigar como o caráter romanesco da obra de Lobo Antunes "adquire marcas de trabalho poético, não apenas pela qualidade lírica que por vezes assume, mas pelo tipo de tratamento da prosa que a ficção admite no seu encadeamento e na sua formulação formal e discursiva"[722]. Desse modo, Alzira Seixo objetiva principalmente o encadeamento do texto, em específico no que se refere ao papel que a prosódia assume. Para trabalhar este aspecto, apóia-se numa metáfora extraída das próprias palavras de Lobo Antunes de uma crônica intitulada "Receita para me lerem".

[719] LODGE, David. op. cit. p.18.
[720] SEIXO, Maria Alzira. In: **Os romances de António Lobo Antun**es. op. cit. pp. 525-540
[721] Ibid., p. 525.
[722] Ibid., p. 526.

Desta crônica retira, inclusive, o subtítulo de seu texto: "Palavras em vaga". Tal sub-título sugere que as palavras da narrativa de Lobo Antunes estão dispostas em ondas, nas quais flutuam e por meio das quais vêm a nós, leitores, como ondas que passam, retornam e se vão novamente.

O trecho da crônica de Lobo Antunes citado por Maria Alzira Seixo que expressa tanto a posição do autor diante de seu processo criador como sobre o "modo" como deve o leitor encará-lo é bem revelador de uma autoconsciência sobre sua literatura que o aproxima da consciência de se assumir a representação de um sujeito enfraquecido, tanto da parte da criação quanto da parte da recepção da obra. Não se trata, no entanto, de apostarmos na idéia de um processo criativo intuicionista apenas ou aleatório, que desafiasse a racionalidade e o labor literário; na verdade, apostamos na hipótese de que o processo criador descrito por Lobo Antunes se dá por uma laborioso e minucioso processo de organização textual, mas que coloca em xeque a própria possibilidade de desmontagem ou remontagem. Trata-se, então, de um trabalho literário funcionando de modo a dissolver o próprio princípio da organização narrativa. A "receita" de leitura que nos oferece Lobo Antunes é a seguinte:

> ... 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 à renovação do espírito.[723]

É a imagem desse "assombrado vaivém de ondas" que Alzira Seixo usa como base para a formulação da sua hipótese de abordagem do processo de "encadeamento fabular". Sobre este aspecto, em especial, segue salientando que

> efetivamente, a leitura dos seus romances, não possibilitando nunca um seguimento unilinear das figurações ficcionais apresentadas, prossegue num acompanhamento do discurso que como que organiza as palavras em sucessão de vagas, que se seguem em ondulação ou catadupa, com seus fluxos e refluxos, com seu sentido também a preencher, nas hipóteses de suspensão e limiar que o enunciado avança e retém.[724]

[723]Apud. SEIXO, Maria Alzira. Op. cit., pp. 526-527. A referência dessa crônica é apresentada por Seixo em nota.
[724] Ibid., p. 527.

Maria Alzira Seixo traduz este trabalho com o "encadeamento fabular" pelo trabalho com a "prosódia" do texto. Salientando que não procura estudar a "qualidade poética" ou "mesmo lírica" da prosa romanesca de Lobo Antunes, Alzira Seixo argumenta que busca entender a prosódia do seu texto, particularmente a partir da definição dada pelo teórico Henri Meschonnic[725], principalmente no que se refere ao fato de a prosódia dar conta da relação entre ritmo e sentido. Parte do pressuposto de que todo texto de ficção deve ser considerado na sua perspectiva prosódica, pois, segundo a autora, seria a quebra do silêncio, ou melhor, a produção de um "tecido sonoro" a "meta para onde aponta toda a composição em literatura", independentemente do fato de ser esta em prosa, poesia ou em drama. Por isso, Alzira Seixo considera que "no texto do romance, a objectualidade gráfica aparece como imediatamente impressiva e condicionante da apreensão de um ritmo, de uma medida e de uma acentuação"[726]. O estudo da prosódia do texto do romance significa dar conta destes três aspectos, bem como da relação entre eles.

Acredita, portanto, só ser possível pensar a questão da medida e da acentuação em relação ao ritmo se este for considerado a partir de uma correlação entre espaço e tempo que faz emergir o sujeito em evento na linguagem. Esta noção de ritmo Seixo retira de Meschonnic[727] novamente, segundo este teórico, o ritmo não seria o sentido, nem redundante nem substituto, mas matéria do sentido. Para Meschonnic, o ritmo seria não apenas matéria do sentido, mas a sua crítica também. Assim, a partir dessa ponderação de Meschonnic, Alzira Seixo considera que todo o trabalho de Lobo Antunes na

> diferenciação da mancha tipográfica (descontinuidades em itálico, interrupções parentéticas, translineações não convencionais) só pode avaliar-se e comentar-se com justeza em função de um tratamento do ritmo, entendendo a sua produção do tempo (de um tempo) ou, como muitas vezes diz o mesmo Meschonnic, da historicidade do sujeito.[728]

---

[725]O texto citado por Alzira Seixo é o seguinte: MESCHONNIC, Henri. *Pour la Poétique*. Gallimard, Paris, 1970. p. 178. Ver tradução deste texto por Eduardo Viveiros de Castro: MESCHONNIC, Henri. "Em prol da poética." In: **Teoria da literatura em suas fontes**. (Org. Luiz Costa Lima). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002. pp. 35-58.

[726] SEIXO, Maria Alzira. Op. cit. p. 530.

[727] MESCHONNIC, Henri. *Critique dy Rythme. Anthropologie historique du langage.* Paris: Verdier, 1982. p.89.

[728] SEIXO, Maria Alzira. Op. cit. p. 533.

Se, de acordo com essa conclusão de Alzira Seixo, o ritmo produz o tempo, o entendimento da construção do ritmo é fundamental para a compreensão da relação espaço-tempo. Ou, por outro lado, entender essa relação última seria entender o ritmo. Compreende Alzira Seixo, então, que os romances de Lobo Antunes são romances do tempo

> baseados 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.[729]

É dessa forma, portanto, que a análise da temporalidade do romance, de sua construção pelo ritmo, deve ser sempre pensada a partir da configuração espacial do discurso romanesco. Daí a importância, inclusive, da distribuição das palavras na página, pois

> sempre as descontinuidades tipográficas, tecido verbal antuniano, dão conta de desníveis temporais, de descidas ao passado, de aproximações da memória ao presente, e sempre essa gradação diferenciada de momentos do tempo experienciado são referidas a um sujeito que, justamente por ser sujeito, se altera em outros, vivenciando o investimento das alteridades no mesmo sentido que o discurso, avançando em linha (e portanto construindo um espaço - espaço da ficção e espaço do texto), propõe. Lobo Antunes freqüentemente redispõe essa proposta inexorável do discurso (como do tempo) em frases suspensas, inacabadas, sem franjas expressivas e muito reiteradas de um gesto, um pensamento, uma observação, uma fala, um acontecimento parcialmente dado; nesse sentido, o escritor vai promovendo também na mancha tipográfica um escadeado de notações e de espaços, uma mutação por vezes abundante e convulsa de itálicos para redondos, de parênteses para translineações abruptas, de aglomerados de expressão lexical (sem pontuação ou outras indicações) para as palavras sozinhas, isoladas da frase, as palavras-ilhas, como a dada altura observámos. A tipografia dá assim conta deste trabalho concomitante de um espaço-tempo (ou, na expressão de Meschonnic, da audição-visão - que não é irrelevante no trabalho de criação deste autor) onde, fundamentalmente, o ritmo não diz exactamente o que o romance diz (ou pode até fazê-lo, mas isso neste caso não interessa) porque o ritmo desenvolve um dizer particular manifesto, coincidente com o sentido do discurso ou não (e muitas vezes não, como nas histórias de Maria Clara em *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* ou nas de Paulo em *Que Farei Quando Tudo Arde?*), mas que é, em todo o caso, como diz Henri Meschonnic, a sua crítica.[730]

É a partir da análise prosódica de Lobo Antunes que Maria Alzira Seixo propõe a divisão do conjunto da obra do autor em três fases, sendo que as características dessas duas iniciais já foram devidamente apresentadas nas seções anteriores deste capítulo. A primeira

[729] Ibid., p. 534.
[730] Ibid., p. 534-535.

fase, como vimos, seria integrada pelos sete títulos iniciais de Lobo Antunes, a saber: **Memória de elefante, Os cus de Judas, Conhecimento do inferno, Explicação dos pássaros, Fado alexandrino, Auto dos danados e As naus**. Apesar desse agrupamento, Alzira Seixo não considera haver uma linha de separação muito exata entre este grupo de obras e as que o seguem, visto que em títulos como **Fado alexandrino e Auto dos danados** há já um trabalho que aponta para atitudes de escrita que caracterizarão a fase posterior. A segunda fase compreende seis obras, do oitavo ao décimo terceiro título, a saber: **Tratado das paixões da alma, A ordem natural das coisas, A morte de Carlos Gardel, O manual dos inquisidores, O esplendor de Portugal e Exortação aos crocodilos**. Alzira Seixo assinala a principal diferença entre a segunda e a primeira fase dizendo que a segunda é marcada pela

> construção de um discurso ficcional que apresenta, na sua escrita, uma mudança nítida do estilo torrencial e impetuoso que caracterizava grosso modo a primeira fase, para uma sobriedade e concentração que reduzem as adjacências de tipo qualificativo, transmudando-as para uma sintaxe do acontecer romanesco e do sentir da personagem (...) são visíveis as marcas prosódicas dessa sintaxe, envolvendo os mencionados fenômenos de confluência e sobreposição: no diálogo alternado, nas réplicas destacadas e não identificadas no texto, na cadeia discursiva que substancializa a fragmentação do real (travessões, translineação), numa actividade da narrativa que comunica mais do que efetivamente diz. [731]

Em outras palavras, poderíamos dizer que o texto de Lobo Antunes vai deixando de lado a responsabilidade de preenchimento de sentido dos períodos, é como se a metáfora, agora, fosse apenas sugerida para ser completada pela leitura. Assim, poderíamos dizer que o texto vai apontando para um silêncio que outrora era preenchido por aquilo que Alzira Seixo chamou, referindo-se à primeira fase, de "precipitação de expressão". O resultado desse processo é um texto menos compacto, mais fragmentado, não apenas no nível semântico, sintático e frásico, mas também tipograficamente, ou seja, visualmente, no que se refere ao próprio desenho do texto na página. Voltamos, assim, ao argumento de Alzira Seixo, de que a audição do texto se faz pela visão. Aqui, portanto, o silêncio passa a ser sentido visualmente.

[731] Ibid., p. 538.

Este caminho para o qual aponta a segunda fase seria desenvolvido na terceira fase, que começaria justamente com **Não entres tão depressa nessa noite escura**, obra que abriria o conjunto de títulos da terceira fase. Nesta, segundo Seixo, Lobo Antunes

> canaliza a frase longa para um discurso de uma continuidade prolongada mas apenas pressuposta na superfície textual, uma vez que é constantemente atalhada por ficções adventícias, alternativas de expressão, pensamentos sobrepostos e uma conciliação da enunciação durativa com as interrupções bruscas da sua manifestação, que sistematicamente utiliza a repetição dos nomes e a indiciação lexical reiterada.[732]

Assim, Alzira Seixo entende a obra **Não entres tão depressa nessa noite escura** como se toda ela "não fosse mais do que uma longa frase interminável, cortada nos pontos de intervenção das várias vozes que a produzem, enquanto entidades subjectivas participantes numa experiência de conjunto a que são tangenciais". Admite, portanto, que nesta terceira fase de sua obra, Lobo Antunes faz o romance progredir "através de uma escrita que reestrutura o discurso em prosa, admitindo outro estatuto para a narrativa de ficção"[733].

Para explicar qual seria este outro estatuto da narrativa de ficção, Alzira Seixo volta à questão postulada no início de seu texto a respeito da diferenciação entre prosa e poesia e, para pensar tal questão, utiliza-se da discussão proposta pelo teórico Kibédi-Varga, o qual recupera outro teórico, Georges Gusdorf. De acordo com Kibédi-Varga, a prosa seria a forma da comunicação direta, cujos critérios de realização seriam a eficácia e rapidez. Segundo essa compreensão, cada palavra deve ceder o lugar tão logo for possível à palavra seguinte. A lógica depreendida daí seria a de que a regra de uma linguagem eficaz seria a do apagamento. Ao contrário da prosa, portanto, a palavra poética seria o degelo da linguagem e o congelamento do tempo: seria o "tempo coagulado". A poesia não se guiaria pela regra do apagamento, mas pela fixação através do ritmo imposto pelas palavras. É a partir dessa reflexão que Maria Alzira Seixo formula a compreensão da prosa de **Não entres tão depressa nessa noite escura**. Para ela, em tal obra, o que se opera é a

> produção discursiva de um tempo coagulado que sublinha a palavra que contém, em vez de a apagar na escrita da comunicação directa, nessa escrita de tantas formas de ficção de consumo fácil e apressado que são hoje abundantes no

[732] Ibid., p. 538.
[733] Idem ibidem.

> convívio superficial das massas, de acordo com a regra acima enunciada do seu ´apagamento rápido`.[734]

Ao final do seu texto, Alzira Seixo parece deixar bem claro o entendimento de que esta terceira fase de Lobo Antunes apresenta um tipo de obra cuja linguagem aponta para o ilimitado da criação, para um discurso continuamente criador na medida em que se cria a cada leitura e que, diferentemente da prosa tradicional, ou mesmo da primeira fase, não opera por meio de um auto-apagamento, mas pela fixação de uma palavra poética que vai e volta no curso do texto sempre renovada. Se o encadeamento do texto de Lobo Antunes, principalmente o desta terceira fase, não se faz em razão de um apagamento da palavra que cede lugar a uma outra no intuito de um completar de sentido que aponta continuamente, em sua estruturação seqüencial, para um *telos* que promete, mesmo que ilusoriamente, a sensação de um unidade totalizadora e reveladora do sentido final, então agora a totalidade é sentida enquanto ausência que não se completa, ela está no que não aparece, na frase longa, de que fala Alzira Seixo, que está apenas pressuposta na superfície textual. O sentido final e a totalização já não se colocam mais ao texto, não servem mais como ponto norteador. É por isso que o final de **Não entres tão depressa nessa noite escura** não oferece a nós, leitores, a experiência de termos completado a sua leitura, ou melhor, o término da leitura remete-nos a um novo recomeço, recomeço que talvez seja interminável. Nesse sentido, Alzira Seixo considera também fundamental para a sua leitura uma postura menos determinante, em certo sentido mais débil, para lembrarmos Vattimo, a partir da consciência de que o seu sentido nunca está completo. O final do ensaio é bem sintomático desta posição, pois indica que a escrita de Lobo Antunes propõe um "renascimento", uma "renovação", um "retorno à criação". Este final parece confiar à obra de Lobo Antunes um papel redentor no mundo contemporâneo, inclusive quando Alzira Seixo parece entendê-la como uma espécie de antídoto às "formas de ficção de consumo fácil e apressado que são hoje abundantes no convívio superficial das massas"[735].

Segundo nossa hipótese, comprovada pelas análises de Alzira Seixo, ao longo do conjunto da obra de Lobo Antunes há um esmaecimento da narrativa, de modo que ela não

[734] Ibid., p. 539.
[735] Ibid., p. 540.

busca mais se completar de sentido. Conforme dissemos anteriormente, o texto ruma para uma indeterminação de sentido que, às vezes, faz reverberar o silêncio e, ao mesmo tempo, faz revelar a impossibilidade do silêncio. A obra **Não entres tão depressa nessa noite escura** seria a culminância desta "forma da ausência".

Nesse sentido, acreditamos que esta obra de Lobo Antunes não promove um renascimento, uma redenção que representasse um retorno apenas, mas oferece uma via positiva ao convocar um "sujeito débil" capaz de aventurar-se em sua narrativa errática. A partir dessa perspectiva, as idéias de um "renascimento", de uma "renovação", de um constante "retorno à criação" sugeridos por Alzira Seixo parecem mais adequadas à condição contemporânea quando pensadas a partir desse processo de enfraquecimento do sujeito como saída para a sobrevivência da autonomia do sujeito.

3.6.3. Uma outra perspectiva:

Encarar a obra **Não entres tão depressa nessa noite escura** de António Lobo Antunes como inserida na condição pós-moderna significa, antes de tudo, aceitar uma formulação outra da idéia de pós-moderno que não aquela pensada a partir da noção de como se o caráter pós-moderno delineasse um "novo", uma novidade que se inseriria no processo de superação histórica. Pensá-la enquanto pós-moderna, aqui, significa encará-la a partir da interpretação positiva que pretende apresentar Gianni Vattimo sobre o pós-moderno em **O fim da modernidade**[736]. Para o pensador italiano, a "pós-modernidade" não deve ser tida como um "novo" que se coloca enquanto recuperação do "fundamento metafísico". Pensar juntamente com Vattimo, aqui, sobre a obra de Lobo Antunes pede que deixemos de encará-la a partir de uma "estabilidade ideal" que definiria de antemão a própria obra, enquanto dotada de estrutura estável, de unidade e finalidade. Isto corresponde a abandonar as noções pré-definidas de unidade e de finalidade que orientam a compreensão sempre no sentido de um "fundamento" que justifique a obra, a sua essência. Por um outro lado, a obra deve ser vista, a exemplo do entendimento do "ser" proposto por Vattimo, enquanto "evento". Assim, acompanhando o raciocínio de Vattimo, entender a obra de Lobo Antunes enquanto "pós-moderna" significa abordá-la não mais como

[736] Obra citada no Capítulo 1.

novidade em relação ao moderno, mas como "dissolução da categoria do novo" na medida em que não se dobra à autoridade de um "fundamento" e, muito menos, propõe uma noção de progresso.

Portanto, devemos desistir da ilusão de buscar a novidade da obra de Lobo Antunes que a faz diferente da história de um gênero enquanto superação, pois sob este prisma a própria idéia de história unitária do gênero estaria dissolvida. A própria idéia de gênero estaria dissolvida. Isto é o que nos mostra o problema da definição do gênero romanesco. Este também deve ser pensado a partir da questão da dissolução, tal como pensa Vattimo o problema da própria disciplina "história", a qual deixou de ser una e passou a ser múltipla. Do mesmo modo, o entendimento do chamado "gênero romanesco" deve se dar a partir da ruptura de uma certa unidade construída outrora idealmente.

Nesse sentido, se, para Vattimo, encarar positivamente a idade pós-moderna significa "abrir-se para uma concepção não metafísica de verdade, que a interprete não tanto a partir do modelo positivista do saber científico, quanto, por exemplo (segundo a proposta característica da hermenêutica), a partir da experiência da arte e do modelo da retórica", o que significa encarar positivamente **Não entres tão depressa nessa noite escura** enquanto obra pós-moderna? A hipótese que buscamos construir conduz-nos a abandonarmos o horizonte de uma "ciência da literatura", a despojarmo-nos dos conceitos que, durante a abordagem da obra, levam-nos a uma busca pelo "fundamento", pela verdade da obra, para, em contrapartida, utilizarmo-nos dos índices que a própria experiência artística e retórica da leitura de tal obra proporcionam no sentido de abrir-nos para uma experiência "não metafísica da verdade". Atentar para a experiência estética e retórica da verdade, segundo Vattimo, significa ampararmo-nos por um discurso que não busque apresentar uma verdade em definitivo, mas possa considerá-la apenas como horizonte norteador. Isso indica que a própria experiência proporcionada por tal obra é que deve nos apontar tal horizonte norteador, sem que busquemos imprimir ou encontrar nela uma verdade pré-dada, ou encoberta. Ou então, partirmos de verdades conceituais para uma simples aplicação à obra. Devemos, pois, antes de tudo, estar atentos para não imprimirmos à obra uma verdade que esteja aquém ou além.

Desse modo, se, diante do destino niilista do mundo contemporâneo, Vattimo entende que somos chamados a uma "experiência fabulizada da realidade", a qual seria a única possibilidade de liberdade; então o trabalho com a obra de Lobo Antunes deveria ser guiado no sentido de se entender em que medida ela nos oferece essa "experiência" e possibilita aquilo que Vattimo recupera de Nietzsche e que chama de "niilismo consumado", uma interpretação positiva do niilismo que entende o "ser" enquanto dissolvido na linguagem. Reconhecer o niilismo seria a chance de a contemporaneidade assumir o simbólico em face do horizonte da verdade.

Na segunda parte de seu **O fim da modernidade**, Vattimo procura pensar o papel da arte a partir do destino niilista da contemporaneidade e, partindo da leitura da obra de Arthur Danto, procura repensar a idéia de morte da arte, entendendo-a como sendo mais propriamente um "ocaso". O termo "ocaso", que em português é sinônimo de desaparecimento, de poente, de pôr-do-sol, sugere, então, não propriamente o final de algo, mas antes diz respeito a um acontecimento que de certo modo promove o desaparecimento de algo, mas não a sua extinção. Pensar a arte a partir de seu "ocaso" significa pensá-la não na condição de morta, mas a partir dessa possibilidade, a morte da arte seria, então, algo ao qual a arte seria sempre remetida. Por isso, tal como entende o ser em relação à metafísica, Vattimo pensa também a arte: a partir da idéia do remetimento, do *rimettersi*.

Assim, a articulação do pensamento de Vattimo sobre a arte em geral pode ser estendida ao caso particular do romance. Além de ser estendida, certos aspectos propostos por Vattimo tornam-se até mais evidentes quando aproximamos tal pensamento ao caso específico do romance. Assim, se o teórico italiano considera que a "verdade da arte" reside no seu "ocaso", que é o remetimento à sua morte, o *rimettersi,* isto se faz também pertinente à interpretação do "romance" já que este existe enquanto gênero justamente por apontar sempre para uma sua possível morte. É como se considerássemos que o nascimento do romance se dá no momento mesmo em que anuncia a sua morte. Como é possível depreender das controversas formulações dos vários teóricos do romance, a "ontologização" do gênero romance parece se constituir mais enquanto idealização, até como ilusão, visto que, pelas muitas hipóteses e teses, fica impossível estabelecer um momento de seu nascimento, do mesmo modo impossível também é estabelecer quando se

deu ou quando se dará a sua morte. Mais ideal ainda se torna qualquer tentativa de definição de sua essência. O fato inexorável é o de que se constitui enquanto questionamento constante sobre uma sua origem e enquanto um projetar-se para o seu fim. Tratado como conceito, é impossível encontrar um denominador comum que sustente uma sua definição essencial. O que fica, de todas as teorizações sobre o gênero, é o fato de o romance ser tratado sempre como uma categoria narrativa; daí o sentido de as teorias perseguirem sempre um seu nascimento e preconizarem uma sua morte. O romance, portanto, enquanto gênero, deve ser entendido também a partir de seu "ocaso"; cada obra particular que se permite chamar de romance contribui para o seu "ocaso" visto que é a presentificação de seu desaparecimento, para o ocultamento de alguma forma original, mas de que ninguém tem notícia. Não há, portanto, um processo de oposição de formas, pois não há forma anterior a ser oposta.

O romance se afirma justamente pela iminência de seu desaparecimento. A morte do romance é algo que permanece sempre no seu horizonte. Nesse sentido, do mesmo modo que Vattimo entende que a morte da arte ocorre, paradoxalmente, mais pelo seu excesso do que pela sua falta, pelo processo de "estetização de tudo"; também podemos entender o romance dessa forma se lembrarmos, por exemplo, a hipótese de Bakhtin a respeito do processo de "romancização" da literatura. Se tal "estetização de tudo" e se o valor da arte contemporânea, conforme indica Vattimo, passam a residir na sua capacidade de por em discussão o seu estatuto por meio de uma auto-ironização; o romance, por sua vez, tem na auto-ironia e na discussão de seu estatuto características constitutivas. Haja vista o papel de centralidade que a grande maioria dos teóricos do romance dá ao **Dom Quixote**, por exemplo. Georg Lukács, em **A teoria do romance**, em seu esforço de "ontologização" do gênero romanesco, quando dá-à-luz uma nova narrativa, o romance, retirando-o do ventre do falecido mundo antigo greco-romano, já o identifica como um gênero essencialmente irônico.

Assim, se, de acordo com o raciocínio de Vattimo, a arte encontrou o seu "ocaso" na "estetização", na perda da sua "aura" pela reprodutibilidade técnica, o romance, por sua vez, parece ter na reprodutibilidade técnica uma sua condição de existência, do mesmo modo que a "romancização" e a sua auto-ironia estão correlacionadas a esta reprodutibilidade. Por

isso, o conflito que Vattimo enxerga haver entre uma arte autêntica e uma arte que perdeu a "aura", conflito este que colocaria a arte em face de sua morte, mostra-se enquanto aspecto constitutivo do "romance". Por isso, testemunhamos relatos que consideram que o "romance" nasce já em face de sua morte. Assim, da mesma forma que a arte em geral deve ser entendida como um aspecto do acontecimento mais geral que é o ultrapassamento (verwindung) da metafísica, o romance também o deve, visto que, tal como foi pensada a arte, o romance também se constitui enquanto possibilidade de sua negação.

Se a arte, de uma forma geral, e o romance, enquanto forma idealizada, podem ser pensados a partir do "ocaso", também é possível, nos mostra Vattimo, considerar cada obra de arte, em sua singularidade, tendo em vista o seu "ocaso". O "ocaso" da obra de arte possibilitaria, segundo Vattimo, o entendimento da noção heideggeriana da obra de arte enquanto "por-em-obra-da-verdade". Em outras palavras, isto seria a capacidade dicotômica da arte de fixar o transitório e de apontar, no momento mesmo de sua criação, para a sua morte, para a sua perecibilidade. Nesse sentido, Vattimo entende que o "ocaso da arte" revela o "fim da metafísica", momento em que o pensamento é chamado a uma *Verwindung*.

A condição dicotômica da arte é trabalhada por Vattimo a partir da discussão sobre a "quebra da palavra poética", discussão esta importante para passarmos da discussão do gênero romanesco como forma ideal para a análise particular da obra de António Lobo Antunes. Assim, considerando que a quebra da palavra poética não faz surgir o "ser", mas aponta para o silêncio que faz reverberar a própria palavra poética que, em sendo a relação de todas as relações, se constitui enquanto criação para a morte, considerando também que a mortalidade da poesia pode ser vista em sua "monumentalidade" e que esta é constituída pelas suas regras formais que pretendem fixar o perecível, então a análise da forma narrativa da obra de Antonio Lobo Antunes foi o que possibilitou entrevermos a sua monumentalidade e, conforme argumenta Vattimo, compreendermos o seu "por-em-obra-da-verdade". Entendermos a "monumentalidade", por exemplo, de **Não entres tão depressa nessa noite escura**, significa compreendermos a modalidade de acontecer da verdade que se caracteriza explicitamente pelo duplo aspecto do "desvelamento" e do "ocultamento". O esmaecimento da narrativa, característico dessa obra deve-se, como

vimos, ao que Seixo chamou de uma "desmedida ponderada", a qual se reflete, principalmente, no trabalho com o ritmo. Segundo salientou Seixo, o "ritmo" seria a "crítica do sentido" do texto, seria o aspecto, portanto, que proporcionaria entrevermos no texto o fenômeno da "quebra da palavra poética" referida por Vattimo, o momento em que, pelo "ornamento", aquilo que é expressivo de uma transitoriedade, teríamos a construção da "monumentalidade" da criação, ou seja, daquilo que nega o seu desaparecimento. Esse fenômeno de "desvelamento/ocultamento" seria dado por aquele processo de trabalho poético que Alzira Seixo identifica nessa obra de Lobo Antunes e que, apoiando-se na formulação de Kibédi-Vaga, entende como sendo o trabalho dicotômico de "degelo da linguagem" em favor de um "congelamento do tempo", do que chama de "tempo coagulado". Seria este o movimento da narrativa em ondas de Lobo Antunes, uma narrativa errática que aponta não só para a "criação", mas para a permanência do "mistério".

Nesse jogo de "desvelamento" e "ocultamento" é importante entender o caráter essencial do "ornamento" no "monumeto", pois este é capaz de durar não pela sua força, mas por ser produzido na forma do que está morto. A "poética" de tal obra significa, portanto, esse processo de "desvelamento/ocultamento" que acreditamos ocorrer em sua narrativa. Por isso a análise da "forma narrativa" de Lobo Antunes não pôde ser aqui entendida enquanto análise simplesmente de "procedimentos" literários, pois a forma tomada enquanto "procedimento" estabelece como horizonte a finalidade e a funcionalidade da linguagem literária. A análise da "forma narrativa" foi entendida, antes, como a interpretação de um movimento; portanto, de um "evento", de um acontecimento poético e não de uma forma no sentido estático e delimitável, como se fosse a "forma" o invólucro de um conteúdo.

3.6.4. A experiência do ocaso:

A nossa hipótese, aqui, portanto, é a de que a obra de Lobo Antunes, principalmente este último título abordado, fornece ao leitor a experiência de colocar-se diante da morte[737] por meio de um "rimettersi" a um significado que não está no autor, anteriormente, que não está no texto simplesmente e que também não está na leitura definitivamente. Lobo Antunes coloca-nos, com esse livro, diante da experiência de um mistério, mas de um mistério que não pode ser revelado por completo. Esse remetimento a uma zona do incerto, do indefinido, provoca a experiência não propriamente da morte, visto que esta não pode ser pensada enquanto experiência, pois não pode ser comunicada, mas sim provoca uma experiência de se colocar diante da morte, diante daquilo que já não está mais presente, que desaparece ou possa vir a desaparecer. Trata-se, pois, não propriamente da experiência da morte, mas da "experiência do ocaso" que o colocar-se diante da morte acarreta. É nesse sentido que a obra de Lobo Antunes não aponta para uma saída totalizante para a sua compreensão. No entanto, a totalização sempre permanece enquanto aspiração, enquanto busca, enquanto horizonte. Por isso, nós, enquanto leitores de Lobo Antunes, procuramos avidamente por uma explicação, por um significado que faça cessar a angústia da leitura. Procuramos tal explicação no próprio texto, alguma pista, algum jogo que, em algum momento, se revele aos nossos olhos. Negada essa revelação definitiva pelo texto, passamos a procurar um "autor-implícito" que pudesse se revelar nas amarras e caminhos não explícitos do texto, aquele arquiteto camuflado pelas palavras e que nos encaminha

[737] Esse aspecto da obra de Lobo Antunes de oferecer o contato com a morte foi já abordado por vários estudiosos, dentre os quais alguns deles foram citados aqui neste trabalho. Silvana Pessoa de Oliveira tem se dedicado à investigação desta questão na obra do autor português em vários ensaios. Procura investigar, como diz, "como a ficção de Lobo Antunes fala da morte" e considera que a obra do escritor possa ser pensada como o "lugar de uma tanatografia". Pessôa de Oliveira investiga os modos encontrados por Lobo Antunes de dizer a morte e de representar a sua experiência, principalmente por meio de narradores que assistem a uma cena de morte ou por meio de personagens-narradores agonizantes que narram a morte a partir de dentro. Pessôa de Oliveira procurou pensar esses lugares de expressão da experiência de morte, por exemplo, em obras como **O esplendor de Portugal** e **A morte de Carlos Gardel**. Cf. OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa. Enquanto agonizo – morte e narração em António Lobo Antunes. In: DUARTE, Lélia Parreira. **As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas.** Op. cit. pp. 329-349. Aqui, em especial, procuramos pensar não propriamente o lugar da representação da experiência da morte na obra de Lobo Antunes tal como faz Pessôa de Oliveira, mas buscamos pensar, sob essa perspectiva de relação entre morte e narração, o papel da experiência de leitura da obra do autor português.

sorrateiramente para um sentido encoberto, para um convencimento operado por sua retórica velada. No entanto, não conseguimos estabelecer esse autor que nos guiaria em direção a, pelo menos, um caminho seguro, a fim da construção de uma "ótica" da obra. Diante de tal experiência angustiante, pensamos se não estamos diante de uma "obra aberta", daquelas em que devemos perder o medo de assumirmos o papel de co-autoria, de completarmos os sentidos textuais, de apontarmos para uma totalidade, portanto, que é nossa, de leitores. No entanto, apesar de a obra convidar-nos a esse desafio da co-autoria, ela também não se sujeita totalmente aos ditames dos nossos olhos de leitores. Ela pede e recusa, ao mesmo tempo, esta co-autoria.

Diante disso, acreditamos que, por meio desse movimento de atração a uma busca pelo significado totalizante e, ao mesmo tempo, negação de todas estas possibilidades, a obra de Lobo Antunes aponta-nos para uma zona indefinida, mas não para um indefinido que negaria tudo ou que se perderia na arbitrariedade dos significados, mas para um indefinido que se faz pelo seu "encobrimento", pelo seu "ocaso". Não se trata, portanto, de uma afirmação do nada, mas sim da experiência do "ocaso" por meio do remetimento à morte, que seria configurada pela possibilidade do "não-sentido", este inclusive ocasionado pelo excesso de signos. Este remetimento à morte deve ser entendido, portanto, não como um remetimento ao nada, ao vazio de sentido, mas sim a uma indeterminação que, por um lado, clama por sentido, ao passo que, por outro, não o oferece, ou não o define. Segundo a nossa hipótese, a narrativa de Lobo Antunes seria marcada pelo fato de apontar para uma ausência de sentido totalizante, este apontar, no entanto, paradoxalmente seria o responsável pela criação de sentido. Desse modo, a arte narrativa de Lobo Antunes, nessa obra, apontaria para uma ausência, mas não para o vazio completo, para o nada.

Diante desse quadro, se desconsiderarmos essa idéia do "ocaso" e se adotarmos a perspectiva de um "sujeito forte", o sujeito da relação sujeito-objeto, diante de uma obra como a de Lobo Antunes, sempre voltaremos à seguinte questão: se a obra aponta para uma indeterminação, para uma ausência, o que garante que ela ainda seja uma obra e não um amontoado de palavras organizadas sem um sentido *a priori* e nem *a posteriori*? Ou seja, poderíamos dizer que a questão que a obra de Lobo Antunes se coloca é a mesma que justificou a chamada morte da arte, ou melhor, a capacidade desta de colocar em questão a

sua própria condição. Em outras palavras, a questão que se coloca para a obra de Lobo Antunes é a mesma que se faz em relação às outras artes contemporâneas, principalmente às artes plásticas: isto é arte? À obra de Lobo Antunes poderíamos fazer várias perguntas do mesmo tipo, não propriamente no que se refere a um interesse valorativo, mas de definição: Isto é literatura? Isto é um Romance? Isto é narrativa? Isto é Prosa? Isto é Poesia?

Se considerarmos, então, o contexto da pós-modernidade acima aludido, estas questões, apesar de serem feitas, já não merecem uma resposta definitiva, pois, ao fim e ao cabo, remetem à velha questão sobre a essência repetida desde Sócrates: "o que é?". Iludirmo-nos na busca por uma resposta seria voltarmos a apostar num "fundamento", seria o "eterno retorno". Apesar disso, são estas ainda as questões que incomodam os críticos e são sobre elas que muitos artistas baseiam seus processos de criação. Curioso, por exemplo, é o fato de Lobo Antunes classificar a obra aqui em questão como sendo um "poema". Se cedermos a esse tipo de provocação e acionarmos o nosso "sujeito forte", se adotarmos uma perspectiva ainda moderna de análise, seremos conduzidos a tomar um partido, a tentar definir se tal obra é, de fato, um "poema" ou se é um "romance" e, apesar do esforço, ficaremos órfãos novamente de "fundamento", ou então iludidos pela nossa definição. Diríamos, portanto, que o problema não estaria em fazer a questão, mas sim em procurar respondê-la definitivamente. Diana Navas parece ter dado uma resposta que não afirma nem nega ao apontar para o caráter gestual do texto dessa obra, o que configuraria, segundo ela, um novo estatuto para a narrativa em Lobo Antunes: “um narrar no qual o lírico exibe o épico como espécie de centro voltado para si mesmo” e que “se projeta neste não lugar que é a página em branco e que se exibe enquanto movimento e processo, nunca como definitivo e acabado.” [738] A obra seria, pois, o lugar desse espaço intervalar de encenação. Assim, em se considerando que em **Não entres tão depressa nessa noite escura** o que constatamos é

> o desvelar de uma narrativa em processo, na qual o herói do texto tem como grande aventura o próprio processo de narrar, observa-se que o que se apresenta ao leitor não é a opção pela ordem ou desordem. Ao contrário, o que é colocado diante do leitor é justamente o intervalo entre ordem-desordem, uma espécie de modelo processual que se constrói na exibição do processo de narrar. Destarte,

[738] NAVAS, Diana. Op. cit. p. 107.

> ordem e desordem são reveladas apenas como potencialidades, possibilidades, já que o que se atualiza, de fato, não são estes elementos, mas justamente o processo.[739]

É nesse sentido que esta obra proporciona, conforme acima enunciamos, a "experiência do ocaso". E se ela nos oferece essa experiência, de acordo com o pensamento de Vattimo, em vez de termos de optar por decidir se é moderna ou pós-moderna, julgamos mais adequado dizer que nela, pela encenação da "experiência do ocaso", encena-se também a experiência estética da colocação do "fim da modernidade", ou melhor, de uma ruptura pós-moderna com o moderno. É nesse sentido que modernidade e pós-modernidade não devem ser pensadas como conceitos a serem aplicados à obra ou como elementos de definição ou categorização, mas como movimentos contrapostos que se mostram encenados e que mantém uma tensão contínua ao processo de encenação. Em vez de dizermos, portanto, se **Não entres tão depressa nessa noite escura** é moderna ou pós-moderna[740], se é romance ou é poema, o mais adequado seria dizermos que nela se encenam a poesia, o romance, o fim do romance, a modernidade, o fim da modernidade e a ruptura pós-moderna com o moderno.

Esse caráter cênico, ou mesmo performático, para onde aponta essa leitura de **Não entres tão depressa nessa noite escura**, tanto no que se refere ao estatuto do texto enquanto encenação de um processo como no que tange ao ato de leitura, faz com que não possamos encerrar este estudo sem antes nos remetermos a uma breve discussão sobre o estatuto da performance. Isto é o que pretendemos realizar na seção seguinte.

---

[739] Ibid., p. 105.

[740] Diana Navas identificou um movimento pendular dentro de **Não entres tão depressa nessa noite escura**, o qual associou a uma afirmação tanto de seu caráter moderno quanto pós-moderno: "Assumindo essa pendularidade da obra, podemos afirmar que ela é, ao mesmo tempo, moderna e pós-moderna. Isto porque o romance, em termos microestruturais, aponta para o caos e, portanto, para o pós-moderno. No entanto, visto em conjunto, em termos macroestruturais, o romance aponta para uma nova ordem, ou seja, para o moderno." NAVAS, Diana. Op. cit. p. 105

3.7. A performance negativa:

Eis uma regra boa: um livro tem de ser poroso e escrito de tal maneira que o leitor não possa escrevê-lo. [741]

António Lobo Antunes

A obra de Lobo Antunes provoca o sujeito ou força o leitor a se constituir enquanto tal, um sujeito organizador de sentidos, enquanto configurador, enquanto efabulador também. Mas um sujeito fraco que tem a verdade como horizonte e não como dado, objeto ou resultado de uma análise.[742] Esta, acreditamos, é a perspectiva pós-moderna a que a leitura da obra de Lobo Antunes nos encaminha. É nesse sentido que a experiência de leitura de sua obra coincide com a experiência de leitura da teoria sobre a pós-modernidade e sobre a teoria do romance. Qual o resultado disso? O resultado é que, tal como não é possível assumir uma posição isenta ou imparcial diante da (e na) pós-modernidade, da mesma forma, a narrativa de Lobo Antunes também não admite uma posição isenta, imparcial ou apenas passiva. Sob qual pena?

O leitor que se posicionar passivamente diante da narrativa de Lobo Antunes, esperando a mão de um narrador que o conduza por caminhos claros, que lhe conte uma história organizada, una, bem distribuída, será logo expelido da leitura, será expulso e não raro sairá falando pelos cantos que não gosta da narrativa de Lobo Antunes sem antes

[741] Entrevista publicada pelo jornal **O Estado de S. Paulo**, em 25 de janeiro de 2004.

[742] Cristina Robalo Cordeiro chamou já a atenção para a importância do leitor na obra de António Lobo Antunes e procurou pensar o sentido da provocação e do incômodo que são gerados pela experiência de leitura de sua obra, incômodo e desconforto testemunhados na introdução deste trabalho. Cordeiro pensa o papel do leitor a partir de três figuras ou procedimentos retóricos: a antilogia, o oximoro e a tensão. A antilogia revelaria uma poética da ambivalência que inaugura uma "estética do desprazer" do texto. O oxímoro seria responsável por moldar uma postura contraditória do texto que desvendaria uma atitude do leitor que chama de "pânico feliz". Já a tensão seria responsável por uma (dês) orientação da leitura, que geraria um efeito ambivalente de identificação e distanciamento. Sobre a questão do incômodo gerado pela obra de Lobo Antunes, Cordeiro considera o seguinte: "Como falar então do prazer do texto em Lobo Antunes, que intencionalmente profana esta lei sagrada da sedução? Na relação que estabelece com o seu leitor, não é a cedência à lei da facilidade que impera. Não buscamos nos seus livros serenidade e apaziguamento, nem ação, aventura ou divertimento. Não lemos Lobo Antunes em estado de repouso, mas de vigilância. Não o recebemos em sossego, tranquilamente, mas em forma enervada e tensa. Como explicar, então, o sucesso de uma obra tão pouco convencional como a de Lobo Antunes? Há, aqui, de fato um paradoxo de enunciação relativamente simples: os romances de Lobo Antunes fascinam porque incomodam (e inversamente). Nesta poética da ambivalência, a regra do jogo é agora outra, a do prazer, não abolido, mas contrariado, ou, por outras palavras, a do desprazer". (pp.124-125). CORDEIRO, Cristina Robalo. Procura-se leitor. In: CABRAL, Eunice. et. all. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes. Actas do colóquio internacional da Universidade de Évora**. Op. cit. pp.123-131.

confessar que não a entendeu direito. A primeira experiência pode ser mesmo a da incompreensão. Assim, o leitor que vá à obra de Lobo Antunes esperando a representação de uma subjetividade forte da narrativa correrá o risco de se desesperar com a fragmentação, com a indecidibilidade, com a incompletude de sentidos. É nesse rumo que a narrativa de Lobo Antunes oferece-nos uma experiência pós-moderna. Reagir com má vontade ou recusa aos problemas que a narrativa apresenta ao leitor significa optar pela facilidade da crítica barata que conduz a uma posição de não assumir constituir-se enquanto sujeito diante dos problemas que a narrativa nos coloca. Posição semelhante daquele que se coloca diante da condição pós-moderna simplesmente pelo argumento da recusa. Recusar-se, aqui, significa eximir-se do papel de se constituir como sujeito diante dos problemas de seu tempo. Significa recusar-se a assumir uma posição.

O caminho contrário, contudo, também não deixa de ser perigoso. Um leitor que empreenda a leitura de Lobo Antunes a partir de um sujeito constituído muito fortemente, tentando impor à obra um sentido muito transparente aplicando a ela aparatos teóricos muito fixos e pré-concebidos, correrá o risco de não enxergar também a obra, ou de aplicar a ela apenas uma expectativa ou um pressuposto teórico estabelecido *a priori*. Esta posição, portanto, também pode ser encarada como uma recusa em constituir-se como sujeito da leitura, pois é baseada num sujeito forte, fixo, pré-existente ao texto. Assim, tal como diante da pós-modernidade, não é possível apenas aceitá-la ou negá-la, é preciso abrir-se a ela e posicionar-se. Por isso, a saída não seria nem a do sujeito forte, nem a do sujeito esgarçado, frouxo e que desiste facilmente; mas a de um "sujeito fraco" do tipo de que fala Vattimo, ou aquele sujeito convocado por Jameson, que aceite o desafio de se posicionar diante daquilo que se apresenta a ele de modo confuso, fragmentado. O sujeito fraco deverá equilibrar-se na tarefa de apresentar uma ordem ao que aparentemente é desordenado, sem, contudo, ser despótico. Este sujeito não poderá recusar-se a estabelecer uma ordem, mas uma ordem que seja crítica, tanto no sentido do exercício do julgamento, como no sentido daquilo que se propõe enquanto instabilidade, que seja também efabulação e que tenha a consciência de ser uma verdade transitória, mas que recuse a adesão pura à fragmentação ou à desordem sem, contudo, enveredar para uma totalização forçada.

Como foi visto, a narrativa de Lobo Antunes, ao se mostrar hesitante, incompleta, fragmentária, oferece-nos a experiência de nos colocarmos diante da impossibilidade de estabelecimento de um sentido, apesar de estarmos diante de um emaranhado de signos e de discursos significantes. O excesso de significados à disposição de nossos olhos leitores aponta, paradoxalmente, para uma impossibilidade de um sentido que solucione, por meio da criação de uma compreensão totalizante, a criação de um sentido único. Essa experiência de impotência de totalização diante de um emaranhado discursivo prenhe de significados oferece-nos uma curiosa experiência de esvaziamento diante do excesso. Colocados diante desse esvaziamento e, portanto, diante da experiência do "ocaso" do sentido, para usarmos os termos de Vattimo, somos conduzidos inevitavelmente à construção de sentidos. Essa experiência do "ocaso" leva-nos a sair da passividade e a agirmos, a participarmos da elaboração da narrativa, entendida aqui então como poesia, sob a pena de a obra desaparecer diante de nossos olhos. Essa experiência do "ocaso" conduz a leitura a converter-se em performance e, por um outro lado, quando do momento de sua realização, faz revelar também o alcance da performance anterior, do labor literário que aposta a sua própria existência nessa performance ulterior da leitura.

A compreensão da narrativa de Lobo Antunes enquanto "poesia", no sentido em que é uma narrativa que se cria no momento da leitura e que, portanto, converte-se em performance, conduz-nos de volta a lugares marcados do debate teórico sobre a modernidade e a pós-modernidade. Se voltarmos a algumas tópicas desses discursos trabalhados no capítulo primeiro da primeira parte deste estudo, lembraremos que a conclusão mais gritante sobre a crise da modernidade e o advento da pós-modernidade recai sobre o enfraquecimento ou o desaparecimento das grandes narrativas totalizantes. Vimos, também, como esse discurso teórico sobre o desaparecimento das grandes narrativas vem acompanhado, inevitavelmente, por um retorno ao narrativo. Vimos, ainda, como as tópicas do discurso teórico sobre a modernidade se estendem ao discurso teórico sobre o romance enquanto gênero, inclusive quanto ao paradoxo do anúncio do fim das narrativas por meio de uma afirmação da narrativa. Pela leitura da obra de Lobo Antunes, vimos como esse paradoxo da negação e afirmação da narrativa se mostra encenado ao longo de suas obras de diferentes modos. Vimos, agora, pela leitura de **Não entres tão depressa nessa noite**

escura, como esse paradoxo converte-se em "poesia", ou, como dissemos, em performance. Cabe, portanto, ponderarmos o sentido desse termo no contexto do debate sobre a modernidade e a pós-modernidade.

Em certo sentido, a idéia de performance, aqui, deve ser deslocada tanto daquela idéia inicial provinda das chamadas vanguardas modernistas que trabalharam no sentido de rejeitar a noção de representação artística em favor de uma arte que se convertesse em intervenção, em *happening*, como evento não representativo, mas auto-representativo, que se encerra em si mesmo; quanto da apropriação desta idéia de performance por certa estética pós-modernista. Terry Eagleton chama a atenção para um sentido bastante revelador que teria a apropriação desta idéia de performance feita por esta estética:

> A estética produtivista da vanguarda do início do século XX rejeitou a noção de ´representação` artística para uma arte que seria menos ´reflexo` que intervenção material e força organizadora. A estética do pós-modernismo é uma paródia sombria desse anti-representativismo: se a arte não mais reflete, não é porque ela busca transformar o mundo, em vez de imitá-lo, mas porque, na verdade, nada existe para ser refletido, nenhuma realidade que já não seja ela própria imagem, espetáculo, simulacro, ficção gratuita. Dizer que a realidade social é pervasivamente mercantilizada é dizer que ela é sempre já ´estética` - urdida, empacotada, fetichizada, libidinizada; e para a arte refletir a realidade basta que ela se reflita no espelho, numa auto-referencialidade mimética, que é, com efeito, uma das estruturas mais íntimas do fetiche da mercadoria.[743]

Na seqüência, Eagleton alerta-nos para o caminho para onde essa estética parodiada do pós-modernismo poderia conduzir:

> Ver a arte, à maneira da vanguarda revolucionária, não como objeto institucionalizado, mas como prática, estratégia, performance, produção: tudo isso, mais uma vez, é grotescamente caricaturado pelo capitalismo tardio, para o qual, como apontou Jean-Francois Lyotard, ´o princípio da performance` é realmente tudo o que conta.[744]

Se esta conclusão sobre a "performance" é aceitável, devemos nos perguntar se a própria história das formas das obras de Lobo Antunes não está nos dando provas daquilo que fora formulado já por Lytoard em sua **A condição pós-moderna**[745]. Se nos lembrarmos da argumentação do teórico, quando anuncia o enfraquecimento do poder das grandes narrativas, o que Lyotard enxerga ocupando o seu lugar é justamente o poder difuso que ele

[743] EAGLETON, Terry. "Capitalismo, modernismo e pós-modernismo." [Tradução João Roberto Martins Filho] In: *Crítica Marxista*. São Paulo, Brasiliense, 1995. p 55.
[744] Idem ibidem.
[745] Op. cit. Capítulo 1.

entende estabelecer-se sob o paradigma da "performatividade". Cabe, aqui, precavermo-nos contra o sentido indesejado que o termo performance possa vir a assumir e, para tanto, faz-se inevitável a pergunta: diante do desaparecimento da narrativa totalizante que vemos encenada de modo cada vez mais complexo ao longo das obras de Lobo Antunes, principalmente pelo processo de dissolução da figura do narrador que chega ao ápice nesta décima quarta obra, estaria a prosa de Lobo Antunes, pelo modo com se mostra construída, ou seja, pela sua forma (informe), revelando, na ausência da possibilidade de construção de uma narrativa totalizante, a preponderância do paradigma da "performatividade" preconizado por Lyotard? Se lembrarmos a argumentação de Lyotard, o paradigma da "performatividade" refletiria o movimento típico da condição pós-moderna de caminhar para a sua anulação quando se julga caminhar para a perfeição. A "performatividade" traria em sua origem constitutiva o seu próprio fim, pois o princípio da perfectibilidade colocaria seu objetivo ou o resultado final da performance como o primeiro alvo a ser aniquilado, a ser ultrapassado. Em se considerando isso, falar em performance em literatura e, em especial, no caso específico de Lobo Antunes, só tem sentido na medida em que ela possa contrariar o próprio princípio da "performatividade". Seria mais adequado chamarmos, portanto, essa performance à qual somos convocados pela leitura da prosa de Lobo Antunes de uma performance negativa. A performance negativa trabalharia em sentido contrário, portanto, àquele que pudesse sugerir a aplicação dos princípios de superação e de perfectibilidade ao trabalho literário, seja ele entendido pela via do autor seja entendido pela via do leitor. O sentido de performance que julgamos ser válido aplicar tanto ao trabalho com as técnicas literárias postas em obra por Lobo Antunes quanto à sofisticação de leitura necessária para deslindá-las não tem seu valor se este for pautado pelo critério único do desempenho. Neste caso, a literatura estaria lançada ao patamar do jogo e a crítica desembocaria no critério do desempenho na medida em que avaliasse como positiva a obra de Lobo Antunes pelo grau de dificuldade tanto da elaboração literária do autor como da decodificação por parte do leitor.

Ainda que uma certa idéia de superação possa ser pertinente à interpretação da história das formas das obras de Lobo Antunes, ela não deve ser valorizada por isso, como uma corrida em que vemos o autor tentando se superar e o leitor tentando correr atrás do

autor, buscando desvendá-lo, decifrá-lo e julgá-lo em sua suposta corrida de superação. Ainda que isso faça parte de um certo jogo lúdico, de deleite, pertinente ao literário, o jogo da dificuldade e de sua superação; acreditamos não ser este o critério de valoração do literário para o qual nos convoca atentar a obra de Lobo Antunes. O trabalho literário não pode ser o valor último para o julgamento do literário, como se assim estabelecesse um lugar transcendental. Se a leitura transversal da obra de Lobo Antunes pode revelar, num primeiro plano, uma certa lógica do novo, da busca pelo melhor desempenho e pelo manejo preciso da técnica; o que coincide, inclusive, com as palavras do próprio autor colocadas em epígrafe no início da seção anterior ("Cada romance é uma nova tomada de consciência do caminho que ainda falta percorrer e de tudo o que me falta para conseguir o romance que quero. A única coisa de que estou seguro é de que posso continuar a avançar, de que posso fazer melhor. Por outro lado, cada novo livro coloca novos desafios do ponto de vista técnico."); por outro lado, num segundo plano, a própria experiência de leitura revela que o que se encena em suas obras, de modo gradativo, é o solapar desses princípios. Talvez, o que se vê encenado é a qualidade própria da literatura de ter a capacidade de trazer para dentro de si certos valores e, ao mesmo tempo, contrariá-los. É nesse sentido que as idéias de avanço, de desempenho, de técnica estariam presentes na literatura, mas não como afirmação destes termos enquanto valores últimos, mas, ao contrário, como valores que devem surgir já sendo colocados em questão. É nesse sentido que a performance negativa provocada pela obra de Lobo Antunes serve, inclusive, para desbancar as noções de superação e desenvolvimento que estão na base ideológica de certas compreensões de modernidade e do romance enquanto gênero. A performance negativa deve funcionar de modo a revelar no movimento de superação e de novidade a sua potencial falibilidade.

A performance deve deslocar-se, aqui, da idéia da perfectibilidade de aplicação de uma técnica, de desempenho e de superação e constituir-se em sua negatividade na medida em serve para traduzir o fenômeno próprio da obra de Lobo Antunes de propor a experiência de desestabilização da subjetividade, seja a que se pretende representar discursivamente no texto, seja a que é proporcionada pela leitura. A performance negativa, entendida enquanto leitura, funcionaria como uma lente de aumento para o caráter

performático inerente ao ato interpretativo, visto este como um fazer que se constitui a partir sempre de uma certa indeterminação.

A performance negativa deve ser entendida, aqui, portanto, como o saldo conceitual que pode ser extraído da leitura de Lobo Antunes, por ela pretendemos traduzir o movimento dialético que propõe a sua narrativa de convocar o leitor para se constituir enquanto sujeito ao mesmo tempo em que provoca a sua desestabilização e a consciência de sua fragilidade diante da possibilidade de fracassar frente a tarefa de se constituir enquanto tal. Essa consciência de fragilidade e o receio de se colocar novamente diante da impossibilidade de sentido é que o conduz novamente para o movimento de afirmação.[746] Este é o jogo que interessa, o jogo dialético que não se fecha, mas que aposta na abertura, sem, contudo, isentar-se de julgar, de escolher as narrativas possíveis, ou mais possíveis do que outras. É nesse sentido, também, que vemos um retorno do narrativo em Lobo Antunes, principalmente nesta última obra. Apesar de a sua narrativa ser fragmentária, de carecer de uma continuidade que seria própria à natureza da narrativa e, portanto, em certo sentido, negar a própria natureza do narrativo; apesar de uma impossibilidade material (digamos textual) de construção de uma narrativa totalizante, contudo, esta continua a ser o horizonte para onde apontam os resultados das possibilidades de construção de sentidos oriundos da performance de leitura. Os signos soltos, fragmentários que aparecem ao leitor e que o colocam diante da impossibilidade de construção de sentido só se tornam pertinentes e coerentes e, portanto, deixam de ser apenas signos para se transformarem em significantes quando remetidos a uma *diegese* imaginária, para uma história que não está no texto, ou melhor, que não é emoldurada pelo texto, mas da qual o leitor não pode prescindir se quiser ainda ser um sujeito para o qual o mundo ainda ofereça a possibilidade de fazer sentido, isto sob a pena, é claro, de converter-se em apenas mais um objeto insignificante do mundo,

[746] Fábio Durão atentou para o caráter de performance da crítica quando esta se vê diante da tarefa de lidar com algo que coloque a possibilidade de não fazer sentido. Neste caso, quando bem sucedida, a crítica "demonstra a existência de um sentido que, por ela produzido, aparenta já ter sempre estado na obra". Por isso, continua Durão, "a crítica forte adere ao texto, projetando, no instante de sua enunciação, um passado e estabelecendo uma identidade, que desde então lhe parecerão irrevogáveis". Cf. DURÃO, Fábio. "Da crítica como performance na indeterminação: ensaio de John Cage." In: Luiz Paulo Moita Lopes, Fabio Akcelrud Durão, Roberto Ferreira da Rocha [orgs.] **Performances: estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007. pp. 217-234.

posto ao lado dos outros objetos dos quais não é possível extrair sentido. Frente à fragmentação, à simultaneidade e ao paralelismo de informações; enfim, à negação de uma história e de uma narrativa, o sujeito só se constitui enquanto sujeito quando se vê, paradoxalmente, provocado a uma atitude que aponta para um retorno à narrativa. É isto o que parece revelar a performance negativa: um retorno ao narrativo. E, para lembrarmos os conselhos de Jameson, esse retorno deve remeter a uma história possível, cujo grau de validade dependerá do confronto com outras histórias possíveis e outras impossíveis, ou, ainda, inaceitáveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I - MODERNIDADE, FIM DA MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE:

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi, com a colaboração de Maurice Cunio et. alli. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

ADORNO, W. Theodor. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ALTHUSSER, Louis. **A Favor de Marx.** Tradução Dirceu Lindoso.Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

_____. **Ler *O Capital***. Tradução Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

_____.**Filosofia e filosofia espontânea dos cientistas.** Tradução Elisa Amado Bacelar Lisboa: Presença, 1976.

_____. **Ideologia e Aparelhos ideológicos do Estado**. Tradução Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Presença, 1974.

ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental – Nas Trilhas do materialismo histórico.** Introdução de Emir Sader; Tradução de Isa Tavares. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

_____. **As Origens da Pós-Modernidade**. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. **O Fim da História. De Hegel a Fukuyama**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

AZUIAS, Jean-Marie. **Chaves do estruturalismo**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

BADIOU, Alain. **Para uma Nova Teoria do Sujeito**. Tradução Emerson Xavier da Silva; Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume & Dumará, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Tradução Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas.** Tradução Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **A sociedade de consumo**. Tradução Artur Mora. Lisboa: Edições 70, 2007.

_____. **Da sedução**. Tradução Tânia Pellegrini. Campinas,SP: Papirus, 1992.

_____. **O sistema dos objetos.** Tradução Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Simulacros e simulação**. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d`Água, 1991.

_____. **A troca simbólica e a morte**. Tradução Joço Gama. Lisboa: Edições 70, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. **Modernidade e ambivalência**. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A modernidade e os modernos**. Tradução Heindenn Krieger Mendes da Silva; Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BELL, Daniel. **O advento da sociedade pós-industrial**: **uma tentativa de previsão social**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Tradução João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. **A Evolução criadora**. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

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

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental – Os Livros e a Escola do Tempo**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

_____. **Um Mapa da Desleitura.** Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1995.

BROOKS, Cleanth & WIMSAT, William K. **Crítica Literária. Breve História**. Tradução Ivette Centeno e Armando de Morais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

BULLOCK, Alan. "A Dupla Imagem". In: BRADBURY, Malcolm. & MCFARLANE, James. **Modernismo: guia geral 1890 -1930**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (pp.44-54).

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do renascimento na Itália**. Tradução Vera Lúcia de Oliveira Sarmento; Fernando Azevedo Correa. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1991.

BURTT, E. A. **As bases metafísicas da ciência moderna**. Tradução José Viegas Filho; Orlando Araujo Henriques. Brasília: Ed. UnB, 1983.

CAHOONE, Lawrence. **From Modernism to Postmodernism – An Anthology**. Massachusetts – USA: Blackwell Publishers, 2000.

CALINESCU, Matei. **Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism**. Duke University Press, 1987.

_____. **Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo**. Trad. Maria Teresa Beguiristain. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.

CALLINICOS, Alex. **Against postmodernism. a marxist critique**. New York: St. Martin`s Press, 1980.

_____. **Contra o postmodernismo. Unha crítica marxista.** Trad. Estrella e Antonia Tato Fontaina. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1995.

CASTORIADIS, Cornelius. **O mundo fragmentado: as encruzilhadas do labirinto**. Tradução Carmen Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

CASSIRER, Ernest. **A filosofia do Iluminismo**. Tradução Álvaro Cabral. Campinas,SP: Editora da Unicamp, 1992.

CAYGILL, Howard. **Dicionário de Kant**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

COMPAGNON, Antonie. **Cinco paradoxos da modernidade**. Tradução Cleonice P. B. Mourão et. alli. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CONDORCET. **Esboço de um quadro histórico dos progressos do espírito humano**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Lógica do sentido**. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução Georges Lamaziere. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Coordenação da tradução Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DENT, N. J. H. **Dicionário Rousseau**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

DESCARTES, René. **Meditações Sobre a Filosofia Primeira**. Tradução e notas Fausto Castilho. Campinas,SP: Editora da Unicamp, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** Tradução Miriam Schnaiderman; Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **A escritura e a diferença**. Tradução Maria Beatriz Marques; Nilza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DIDEROT, Denis. **Carta sobre os cegos para uso dos que vêem**. Tradução Marilena de Souza Chaui; J. Guinsburg. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (col. Os Pensadores).

DOSSE, François. **História do Estruturalismo I. O Campo do Signo, 1945/1966**. Tradução de Álvaro Cabral. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

EAGLETON, Terry. **As Ilusões do pós-modernismo**. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. "Da polis ao pós-modernismo". In: **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

_____. "De onde vêm os pós-modernistas?". In: WOOD, Ellen Meiksins & FOSTER, John Bellamy & WOOD, Ellen Meiksins. **Em defesa da história. Marxismo e pós-modernismo.** Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. Tradução Júlio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

_____. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade.** Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FOKKEMA, Dowe. **História literária, modernismo e pós-modernismo**. Tradução Abel Barros Batista. Lisboa: Vega, 1985.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. Tradução José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **O nascimento da clínica**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1977.

_____. **As palavras e as coisas**. Tradução Salma Tannus Muchai. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

_____. **Arqueologia do saber**. Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução Ligia M. Ponde Vassallo. Petrópolis, Editora Vozes, 2000.

_____. **História da sexualidade, Vol. I: A vontade de saber**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

_____. **História da Sexualidade, Vol. II: O uso dos prazeres**. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1994.

_____. **História da Sexualidade, Vol.III: O cuidado de si**. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. **Microfísica do poder**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FREUD, Sigmund. **Interpretação dos sonhos**. Tradução Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

FUKUYAMA, Francis. **O Fim da História e o Último Homem**. Tradução Auly de Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GAGNEBIN, Jeane Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GADAMER, Hans G. **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica.** Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.

GELLNER, Ernest. **Pós-modernismo, razão e religião**. Tradução Susana Sousa e Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

GUINSBURG, J. **Pós-modernismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Tradução Luiz Sérgio Repa; Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Pensamento pós-metafísico: estudos filosóficos**. Tradução Flavio Beno Siebeneichlr. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** Tradução Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola,2002.

HASSAN, Ihab. POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography. In: **Paracriticisms: Seven Speculations of the times**. Urbana, University of Illinois Press, 1975. Apud. CAHOONE, Lawrence. **From Modernism to Postmodernism – An Anthology**. Massachusetts – USA: Blackwell Publishers, 2000.

HARRARI, Roberto. **Uma introdução aos quatro conceitos fundamentais de Lacan**. Tradução Marta M. Okamoto; Luiz Gonzaga B. Filho. Campinas, SP: Papirus, 1990.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Introdução à história da filosofia**. Tradução Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.

_____. **Fenomenologia do Espírito**. Tradução Paulo Meneses. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

_____. **Princípios da filosofia do direito**. Tradução Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Parte I. Maria de Sá Cavalcante. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

_____. **Sobre a essência do fundamento**: **a determinação do ser do ente segundo Leibniz, Hegel e os gregos.** Trad. E notas com uma introdução ao método fenomenológico heideggeriano de Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1971.

_____. **O que é metafísica?** Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

_____. **Sobre a essência da verdade**. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. **Sobre o humanismo.** Tradução Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1995.

_____. "Questão da técnica." In: **Ensaios e conferências**. Gilvan Figel; Marcia Sá Calvalcanti Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

_____. **Que é isto - a filosofia?** São Paulo, Duas Cidades, 1978.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de.(Org.) **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HUISMAN, Denis. **Dicionário de Obras Filosóficas**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da Razão**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Labor Editorial do Brasil, 1976.

HUSSERL, Edmund. **A crise da humanidade européia e a filosofia.** Tradução Urbano Zilles. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

HUYSSEN, Andreas. "Mapeando o pós-moderno". In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

INWOOD, Michael. **Dicionário de Hegel**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. **Dicionário de Heidegger**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson.** Tradução Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2004.

_____. Pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, Ann. **O mal-estar no pós-modernismo. (Teorias e práticas).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

_____. **Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2002.

_____. **Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX**. Tradução Iumna Maria Simon; Ismail Xavier; Fernando Oliboni. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

_____. **As Marcas do Visível**. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla et. alli. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. **Modernidade Singular: ensaio sobre a ontologia do presente**. Tradução Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. Tradução Valter Lellis Siqueira, Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **The prison-hause of language: a critical account of structuralism and russian formalism**. Princeton: Princeton University Press, 1972.

_____. **As sementes do tempo**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização**. Tradução Maria Elisa Cevasco e Marcos Cesar de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **O marxismo tardio: Adorno ou a persistência da dialética**. Tradução Luís Paulo Rouanet. São Paulo: Editora da Unesp; Boitempo, 1997.

JAPIASSÚ, H. **A revolução científica moderna**. Rio de Janeiro; São Paulo: Forense;Usp, 1979.

_____. **A crise da razão e do saber objetivo. As ondas do irracional.** São Paulo, Editora Letras & Letras, 1996.

JÚNIOR, José Cretella & CINTRA, Geraldo de Ulhôa. **Dicionário Latino-Português.** São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1953.

JURANVILLE, Alain. **Lacan e a filosofia**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: Que é ´Esclarecimento`? (Aufklärung). In: **Textos Seletos**. Raimundo Vier; Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis, Editora Vozes, 2005. pp.63-71.

_____. **Crítica da razão pura**. Manuela Pinto dos Santos; Alexandre Fradique Moujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

KAPLAN, E. Ann. (Org.) **O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas**.Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

KHUN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. Tradução Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 1996.

KOYRÉ, A. **Estudos de história do pensamento científico**. Tradução Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Forense, 1991.

KUMAR, Krishan. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo**. Tradução Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução Inês Oseki-Depre. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. "Introdução". In: **Sobre o humanismo**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1995.

LEFEBVRE, Henri. **Introdução à modernidade**. Tradução Jenovanira Chrysostomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. **Descartes e a metafísica da modernidade**. São Paulo: Moderna, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Tradução Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro,1970.

LYOTARD, Jean-Francois. **Economie libidinale**. France: Minuit, 1974.

_____. **A condição pós-moderna**. Tradução Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. O **pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985.** Lisboa: Dom Quixote, 1987.

_____. **Moralidades pós-modernas**. Tradução de Marina Appenzeller e revisão de Roberto Leal Ferreira. Campinas,SP: Papirus, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. & CHARLES, Sébastien. **Os Tempos Hipermodernos**. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

MACINTYRE, Alasdair. **Depois da virtude: um estudo em teoria moral**. Tradução Jussara Simões. Bauru,SP: Edusc, 2001.

MANDEL, Ernest. **O Capitalismo Tardio**. Tradução Carlos Eduardo Siveira Matos; Regis de Castro Andrade e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo, Abril Cultural, 1982.

MARCONDES, Danilo. **Textos Básicos de Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. **Iniciação à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

MARX, Karl. & ENGELS, Friedrich Engels. **A ideologia alemã**. Tradução de Luis Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **O manifesto do partido comunista**. Tradução Marco Aurélio Nogueira e Leandro Konder. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. **O Capital: crítica da economia política**. Tradução Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. Tradução Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.

_____. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. Tradução Leonidas Gontijo de Carvalho; Anisio Teixeira. São Paulo: Editora da USP, 1972.

MERQUIOR, José Guilherme: O significado do pós-modernismo. **Colóquio-Letras, 52.** Lisboa,1979.

MILLS, Wright. **A imaginação sociológica**. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1972.

MOSER, Walter A Paródia: Moderno, Pós-Moderno. **Remate de Males: Revista do Departamento de Teoria Literária**, 13, Campinas, SP: IEL/Unicamp, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **A filosofia na idade trágica dos gregos**. Tradução Maria Inês Madeira de Andrade. Rio de Janeiro; Lisboa: Elfos; Edições 70, 1995.

_____. **Além do bem e do mal. Prelúdio a uma filosofia do futuro**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **O crepúsculo dos ídolos, ou como filosofar com golpes de martelo**. Tradução Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

_____. **Gaia ciência**. Tradução Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Assim falou Zaratrusta: um livro para todos e para ninguém.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NUNES, Benedito. **No Tempo do Niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

_____. **Passagem para o poético. (Filosofia e Poesia em Heidegger).** São Paulo: Editora Ática, 1992.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. et alli. **Pós-modernidade**. Campinas, SP: Unicamp, 1988.

PEARS, David Francis. **As idéias de Wittgenstein**. Tradução Octanny Silveira da Mota; Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix; Editora da USP, 1973.

PRADO COELHO, Eduardo: Pós-moderno, o que é? In **A Mecânica dos Fluidos**, IN-CM, Lisboa, 1984.

PROENÇA FILHO, Dominício. **Pós-modernismo e Literatura**. São Paulo: Ática 1988.

RORTY, Richard. **A Filosofia e o Espelho da Natureza**. Tradução de Antonio Transito. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ROSSI, P. **A ciência e a filosofia dos modernos**. Tradução Álvaro Torencini. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre as ciências e as artes**. In: Os Pensadores. Tradução Lourdes Santos Machado. São Paulo, Abril Cultural, 1983.

_____. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. In: Os Pensadores. Tradução Lourdes Santos Machado. São Paulo, Abril Cultural, 1983.

_____. **Confissões de Jean-Jacques Rousseau**. In: Os Pensadores. Tradução Lourdes Santos Machado. São Paulo, Abril Cultural, 1983.

_____. **O contrato social.** In: Os Pensadores. Tradução Lourdes Santos Machado. São Paulo, Abril Cultural, 1983.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. A verdade e a ilusão do pós-modernismo. In: **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Modernidade e pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

_____. **Mal-estar na modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade.** Porto: Afrontamento, 1994.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de lingüística geral**. Tradução Antonio Chelini; José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1972.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução, apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.

SEIXO, Maria Alzira. Narrativa e Ficção: Problemas de Tempo e Espaço na Literatura Europeia do Pós-Modernismo, **Colóquio-Letras 134**, Lisboa, 1994.

SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno**. Tradução Renato Janine Ribeiro; Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SMART, Barry. **A pós-modernidade**. Tradução Ana Paula Curado. Portugal: Publicações Europa América, 1993.

SMYTH, Edmund (ed.): **Postmodernism and Contemporary Fiction**. Londres: Batsford, 1991.

SOKAL, Alan D. & BRICMONT, Jean. **Imposturas intelectuais**. Tradução Max Altman. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

STEIN, Ernildo. **Seminário sobre a verdade - lições preliminares sobre o parágrafo 44 de Sein und Zeit.** Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

STEINER, George. **As idéias de Heidegger**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1982.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. Tradução Luiz Carlos Daher (1ª. parte) e Adélia Bezerra de Menezes (2ª e 3ª partes). São Paulo: Nobel, 1991.

TEIXEIRA, Evilázio Borges. **A aventura pós-moderna e sua sombra**. São Paulo: Paulus, 2005.

TOYNBEE, Arnold. **Um estudo da história**. Tradução Isa Silveira Leal e Mirael Silveria. São Paulo; Brasília: Martins Fontes; Editora da UNB, 1987.

VATTIMO, Gianni. **O Fim da modernidade**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Introdução a Heidegger**. Tradução João Gama. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. "Dialéctica, diferencia y pensamiento débil". In: ROVATTI, Pier Aldo. VATTIMO, Gianni. (eds.). El pensamiento débil. Madrid: Ediciones Catedra, 1995. pp.18-42.

_____. **As aventuras da diferença**: **o que significa pensar depois de Heidegger e Nietzsche.** Tradução José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. **Acreditar em acreditar**. Lisboa: Relógio d`Água, 1998.

_____. **Depois da cristandade: por um cristianismo não religioso.** Tradução de Cynthia Marques. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. Tradução de Irene de Q. F. Szmrecsanyi; Tamas J. M. K. Szmrescsanyi São Paulo: Pioneira Editora, 1997.

_____. A ciência como vocação. In: **Ciência e Política: duas vocações.** Tradução Leonidas Hegenber ; Octany Silveira Mota. São Paulo: Cultrix, 1999.

WITTGENSTEIN, Ludwig Josef. **Investigações Filosóficas**. (Os Pensadores). Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

WOLF, Francis. "Nascimento da razão, origem da crise". In: **A crise da razão**. (org. Adauto Novaes). São Paulo; Brasília, DF: Companhia das Letras; Fundação Nacional de Arte, 1996.

ZAJDSZANAJDER, Luciano. **Travessia do pós-moderno: nos tempos do vale-tudo**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1994.

II - ESTUDOS SOBRE A TEORIA DA LITERATURA E SOBRE A TEORIA DO ROMANCE:

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.

ALTER, Robert. O romance e a teoria literária. In: **Espelho Crítico**. Tradução Sérgio Medeiros e Margarida Goldsztajn. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

_____. O espelho da cavalaria e o mundo dos espelhos. In: **Espelho Crítico.** Tradução Sérgio Medeiros e Margarida Goldsztajn. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

ARÊAS, Vilma. "A idéia e a forma: a ficção de Modesto Carone". In: **Novos Estudos 49**. São Paulo: CEBRAP, Novembro de 1997.

AMORA, Antonio Soares. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Editora Clássico-Científica, 1969. Pp. 165-166.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. **Novos Estudos CEBRAP Nº 77.** São Paulo, Março de 2006. pp. 205-220.

ANGENOT, Mark. et. alli. **Teoria literária – problemas e perspectivas.** Tradução Ana Luisa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Tradução Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: **A leitura do intervalo**. São Paulo: Iluminuras/ Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

BAUMGARTEN, Alexander G. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Tradução Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética. (A teoria do romance).** Tradução do russo de Aurora Fornoni Bernardini et. al. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1990.

BENJAMIN, W. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A crise do romance. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Tradução Maria Teresa H Guerreiro. Lisboa: Arcádia Editora, 1980.

BOURNEUF, Roland et OULLET, Réal. **L'univers du roman.** Paris: PUF, 1972.

BRADBURY, Malcolm. & McFarlane, James. (Orgs.) O romance modernista. In: **Modernismo: guia geral 1890-1930**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRANDÃO, Jacynto Lins. **A invenção do romance**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2005.

BROOKS, Cleanth e WARREN, Robert Penn- **Understanding Fiction.** New York: Appleton- Century –Croft. 1959.

CANDIDO, Antonio. A timidez do romance. In: **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Editora Ática, 1987.

CLARK, Katerina e HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1998.

COELHO, Jacinto do Prado. **Os Universos da Crítica**. Lisboa, Edições 70, 1982.

COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria. Literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

CONNOR, Steven. Pós-modernismo e literatura. In: **Cultura pós-moderna**. Tradução Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

CORTÁZAR, Júlio. Situação do romance. In: **Valise de Cronópio**. Tradução Davi Arrigucci Jr; João Alexandre Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

DURÃO, Fábio A. **Uma leitura da dialética e a dialética do texto: duas posições no debate da teoria literária contemporânea**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

_____. Artes em nó. Alea. V. 5. N.1. Janeiro/Junho, 2003. pp. 47-60.

_____. "Da crítica como performance na indeterminação: ensaio de John Cage." In: Luiz Paulo Moita Lopes, Fabio Akcelrud Durão, Roberto Ferreira da Rocha [orgs.] **Performances: estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007. pp. 217-234.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução Antonio Souza Ribeiro. Porto: Edições Afrontamento, 1978.

EIKHENBAUM. et. alli. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Tradução Ana Maria Ribeiro Filipovski et al. Porto Alegre: Globo, 1978.

FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo? (contribuição à Teoria do Romance).** Tradução Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FOSTER, E.M. **Aspectos do Romance**. Tradução M. H. Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FOUCAULT, Michel. Dom Quixote. In: **As palavras e as coisas- Uma arqueologia das ciências humanas.** Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix,1973.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais? In: **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Lukács e a crítica da cultura. **Lukács. Um Galileu no século XX**. São Paulo. Boitempo Editorial, 1996. Pp. 91-96.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOLDMANN, Lucien. **Crítica e dogmatismo na cultura moderna**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética (O belo na arte).** Tradução Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Curso de estética (O sistema das artes).** Tradução Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da obra de arte**. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JAMES, Henry. **A arte do romance: antologia de prefácios.** [organização, tradução e notas de Marcelo Pen]. São Paulo: Globo, 2003.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? **Novos Estudos CEBRAP. N º 77**. São Paulo, Março de 2007. pp. 185-203.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária (Introdução à ciência da literatura).** Tradução Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado Editora, 1985.

KOTHE, Flávio. **Fundamentos da teoria literária**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002.

LIMA, Luis Costa. **Mimesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

_____. **Teoria da literatura em suas fontes**. Vols. I e II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIMA, Rogério. **O dado e o óbvio. O sentido do romance na pós-modernidade**. Brasília: EDU/ Universa, 1998.

LODGE, David. **A forma na ficção (Guias de métodos analíticos e terminologia).** Tradução Maria Angela Aguiar. Porto Alegre: Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS - Série Traduções- Vol. 2, Número 1, novembro de 1996.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. Dostoievski. (1943) Tradução de Élio Gáspari. **Ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. pp. 155-173.

_____. Narrar ou descrever. (1936) Tradução Giseh Vianna Konder. **Ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. pp. 47-99.

MANN, Thomas. A arte do romance. In: **Ensaios**. Tradução Natan Robert Zins. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

MATTEI, Jean François. A arte da insignificância ou a morte da arte. **Estética e arte contemporânea: entre a crise e a crítica.** Nº 28/29, Janeiro/Dezembro de 2004. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Santa Maria-RS, 2004.

MAcHALE, Brian. **Postmodernist Fiction**. Londres: Methuen, 1987.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme: anthropologie historique du langage**. France, Éditions Verdier, 1982.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1985.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu**. Tradução Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. O século sério - o romance europeu do oitocentos. In: **Novos Estudos Cebrap Nº. 65,** 2003.

MUIR, Edwin- **A Estrutura do Romance**. Tradução Maria da Gloria Bordini. Porto Alegre: Editora Globo. 1975.

NETTO, José Paulo. Lukács e o marxismo ocidental. In: **Lukács. Um Galileu no século XX**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1996.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia. O pensamento poético**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

_____. **Passagem para o poético**. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1991.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditaciones del Quijote**. Madrid: Catedra, 1995.

OLIVEIRA, Silvana Pessôa de & Santos, Luís Alberto Brandão. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

_____. & Otte, George. [orgs.] **Mosaico crítico: ensaios sobre literatura contemporânea.** Belo Horizonte: Autêntica, Núcleo de Estudos Latino-Americanos (NELAM-FALE/UFMG) 1999.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** – Tomo I. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Tradução T C. Netto. São Paulo: Nova Crítica, 1969.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

_____. A teoria dos Gêneros Literários. In: **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Col Buriti, 1965. pp.2-26.

SAMUEL, Roger. (org.). **Manual de Teoria Literária**. Petrópolis: Vozes, 1997.

SCHULER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Editora Ática, 1993

STEIN, Ernildo. Destruição da metafísica ou crise da metafísica e crise da estética. **Estética e arte contemporânea: entre a crise e a crítica**. Nº. 28/29, Janeiro/Dezembro de 2004. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Santa Maria-RS, 2004.

TADIÉ, Jean-Yves. **Crítica Literária no século XX**. Tradução Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1992.

_____. **O romance no século XX**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

THIBAUDET, A . **Réflexions sur le roman**. Paris: Gallimard,1938.

TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura. Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov**. Lisboa: Edições 70, 1989.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. Tradução Heildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

III - ESTUDOS SOBRE OS ELEMENTOS DA NARRATIVA:

ADORNO, T. W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Editora Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BARTHES, Roland. **Análise Estrutural da Narrativa**.Tradução Milton José Pinto. Petrópolis: Vozes. 1973.

BRASIL, Assis. **A técnica da ficção moderna**. Rio de Janeiro: Nordica; Brasília: INL, 1982.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: **A personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco Narrativo e Fluxo da Consciência**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1981.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador Ensimesmado - O foco Narrativo em Vergílio Ferreira.** São Paulo: Editora Ática, 1978.

ECO, Umberto . **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. O uso prático da personagem. In: **Apocalípticos e integrados**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

FRIDMAN, Norman. Point of View in Fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip (Ed.) **The Theory of the Novel**. New York: The Free Press, 1967.

GENETTE, Gérard . **Figures I.** Paris: Éditions du Seuil, 1966. **Figuras I.** Tradução Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Figures II**. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

_____. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

_____. **Nouveau Discours du Récit**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

HAMBURGER, Käte. **A Lógica da Criação Literária**. Tradução Margot P. Malnic. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo de consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros**. Tradução Gert Meyer. São Paulo: MacGraw-Hill, 1976.

KAYSER, Wolfgang. Qui raconte le roman? **Poétique 4.** Paris: Seuil, 1970.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**: ensaio. Tradução Teresa Bulhões C. da Fonseca; Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LEFEBVE, Maurice Jean. **Estrutura do discurso da Poesia e da Narrativa.** Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo.** São Paulo: Editora Ática. 1993.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Tradução Octavio Mendes Cajado.São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes,1996.

_____. **O contexto da obra literária**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Elementos de lingüística para o texto literário**. Tradução Maria Augusta de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MENDILOW, A. **O Tempo e o Romance**. Tradução Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

NUNES, Benedito. **O Tempo na Narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

POUILLON, Jean. **O Tempo no Romance**. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1974.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução Ângela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SEIXO, M. Alzira. **Categorias da narrativa**. Lisboa: Arcádia, s/d.

TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do Discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VIEIRA, Yara Frateschi. **Níveis de Significação no Romance**. São Paulo: Editora Ática, 1974.

WEINRICH, Harald. **Estructura y función de los Tiempos en el Lenguaje.** Versión Española de Federico Latorre. Madrid, Editorial Gredos, 1964.

IV- ALGUNS ESTUDOS SOBRE O ROMANCE PORTUGUÊS CONTEMPOÂNEO:

ANDRADE, João Pedro de. **O Problema do Romance Português Contemporâneo.** Lisboa: Cadernos da Seara Nova, 1942.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Fernanda Botelho – o labirinto em forma de romance. **Colóquio/Letras**. **N º 49**. Lisboa, 1979. pp. 34-40.

_____. Situação Actual do Romance Português. In: **Situação Actual da Literatura Portuguesa.** Coimbra: Almedina, 1969. pp.. 15-32.

ARNAUT, Ana Paula. **Post–modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu**. Comibra: Almeidina, 2002.

BESSE, Maria Graciete. Gaibéus: a epifania de um mistério. **Colóquio/ Letras. N º 77**. Lisboa, 1984. pp. 45-52.

CARVALHO, J. Fernandes. Mudança. In: **Estudos Sobre Vergílio Ferreira** (Org. Helder Godinho). Lisboa: Temas Portugueses – INCM, s.d.

CÉSAR, Amândio. **Alguns Casos do Romance Português Contemporâneo. Vol I**. Porto: Estrada Larga. pp. 525-530. sd.

COELHO, Nelly Novaes. Fernando Namora e a civilização cristã-burguesa em declínio. **Colóquio/Letras. N º 104-105.** Lisboa, 1988. pp. 69-78.

CORDEIRO, Cristina Robalo. Os limites do romanesco. **Colóquio/Letras. N º 143-144.** Lisboa, 1997. pp. 111-133.

COSTA, André Pereira da. Bolor: a ambigüidade procurada. C**olóquio/Letras. N º 68.** Lisboa, 1982. pp. 35-40.

COSTA, Horácio. Sobre a Pós-Modernidade em Portugal: Saramago revisita Pessoa. **Colóquio/Letras. N º 109.** Lisboa, 1989. pp. 41-47.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O Narrador Ensimesmado (O foco narrativo em Vergílio Ferreira).** São Paulo: Editora Ática, 1978.

EMINESCU, Roxana. **Novas coordenadas no romance português.** Lisboa: Biblioteca Breve- Ministério da Educação, 1983.

_____. O tempo disfarçado (a estrutura temporal nos romances de F. Namora). **Colóquio/ Letras N º 73.** Lisboa, 1983. pp. 21-28.

FRANCO, António Cândido. O significado da selva na obra de Ferreira de Castro. **Colóquio/Letras N º 104-105**. Lisboa, 1988. pp. 62-68.

GUERREIRO, António. A partir de 'Finisterra' de Carlos de Oliveira. **Colóquio/ Letras N º 104-105.** Lisboa, 1988. pp. 79-84.

KONG-DUMAS, Catherine. Mistério e realidade na obra de Agustina Bessa-Luís. **Colóquio/Letras N º 70**. Lisboa,1982. pp. 31-37.

LIND, Georg Rudolf. Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira. **Colóquio/ Letras N º 90.** Lisboa, 1986. pp.35-44.

LOPES, Óscar. Um lugar de nome Aquilino. **Colóquio/Letras N º 85**. Lisboa, 1985. pp.5-14.

LOURENÇO, Eduardo. Aquilino ou as duas aldeias. **Colóquio/Letras N º 85.** Lisboa,1985. pp. 15-21.

_____. Vergílio Ferreira: do alarme à jubilação. **Colóquio/Letras N º 90.** Lisboa, 1986. pp. 24-34.

LOURENÇO, Raul das Neves. O 'incipit' de Húmus como choque e força premonitória. **Colóquio/Letras N º 134**. Lisboa, 1994. pp.5-13.

MACHADO, Álvaro Manuel. **A novelística portuguesa contemporânea**. Lisboa: Biblioteca Breve- Ministério da Educação, 1984.

MELO, João de. As funções do narrador em O Delfim de José Cardoso Pires. **Colóquio/Letras N º 59**. Lisboa, Janeiro de 1981. pp. 30-41.

MENDONÇA, Aniceta de. O Caminho Fica Longe de Vergílio Ferreira e o romance dos anos 40. **Colóquio/Letras N º 57**. Lisboa, 1980. pp. 36-44.

MENDONÇA, Fernando. **O Romance Português Contemporâneo**. Assis,SP: Editora daUnesp, 1966.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **O Romance e seus Problemas**. Lisboa: Biblioteca de Cultura Contemporânea I, 1950.

MOURA, Vasco Graça. Sobre Agustina e Almeida Faria. **Colóquio/Letras N º 69**. Lisboa, 1982. pp. 36-40.

MOURÃO-FERREIRA, David. **O Romance Contemporâneo**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Escritores, 1964.

OLIVEIRA, Cristina Robalo Cordeiro. Almeida Faria: um itinerário. **Colóquio/Letras N º 69**. Lisboa, 1982. pp. 29-35.

RODRIGUES, Urbano Tavares. A influência francesa na ficção portuguesa contemporânea. **Colóquio/Letras N º 95**. Lisboa, 1987. pp. 21-25.

SEIXO, Maria Alzira. Narrativa e ficção: problemas de tempo e espaço na literatura européia do pós-modernismo. **Colóquio/Letras N º 134**. Lisboa, 1994. pp. 101-114.

_____. Metáforas da preensão e da recusa (a adolescência na ficção: 'Jean-Christophe', 'Casa na Duna' e 'Manhã Submersa'). **Colóquio/Letras N º 72.** Lisboa, 1983. pp. 19-28.

SENA, Jorge de. **Características do romance português**. Porto: Estrada Larga. Vol I, p. 548-54. sd.

SIMÕES, João Gaspar. **A Arte de Escrever Romances.** Lisboa: Editora Ática, 1947.

_____. **Critica I**. Porto: Livr. Latina, 1942.

_____. **Crítica III.** Lisboa: Ed. Delfos, sd.

STENBERG, Ricardo. Técnicas narrativas em Elói de João Gaspar Simões. **Colóquio/Letras N º 76.** Lisboa, 1983.

TELLES, Luís Fernando Prado. **O Ensaísmo Romanesco de José Régio (uma leitura do Jogo da Cabra Cega e do ciclo A Velha Casa).** Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **Romance: O mundo em Equação**. Lisboa: Portugália Editora, 1967.

VIÇOSO, Vítor. Levantado do Chão e o romance neo-realista. **Colóquio/ Letras Nº 151/152.** Lisboa, 1999. pp. 239-248.

V - OBRAS DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES:

ROMANCE:

Memória de elefante. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1979. (1ª ed.)

Os cus de Judas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1979. (1ª ed.)

Conhecimento do inferno. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1980. (1ª ed.).

Explicação dos pássaros. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1981. (1ª ed.)

Fado alexandrino. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983. (1ª ed.).

Auto dos Danados. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985. (1ª ed.)

As naus. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988. (1ª ed.)

Tratado das paixões da alma. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990. (1ª ed.)

A ordem natural das coisas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992. (1ª ed.)

A morte de Carlos Gardel. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994. (1ª ed.)

O manual dos inquisidores. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996. (1ª ed.)

O esplendor de Portugal. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997. (1ª ed.)

Exortação aos crocodilos. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999. (1ª ed.)

Não entres tão depressa nessa noite escura. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000. (1ª ed.)

Que farei quando tudo arde? Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001. (1ª ed.)

Boa tarde às coisas aqui em baixo. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.(1ª ed.)

Eu Hei-de amar uma pedra. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004. (1ª ed.)

Ontem não te vi em Babilônia. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006. (1ª ed.)

Meu nome é legião. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007. (1ª ed.)

O Arquipélago da Insônia. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008. (1ª. Ed).

CRÔNICAS REUNIDAS:

Livro de crônicas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998. (1ª ed.)

Segundo livro de crônicas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. (1ª ed.)

Terceiro livro de crônicas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006. (1ª ed.)

CARTAS REUNIDAS:

D`este viver aqui neste papel descripto - Cartas de guerra. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005. (1ª ed.)

CONTO:

A história do Hidroavião. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994. (1ª ed.)

POESIA:

Letrinhas de cantigas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. (1ª ed.)

OUTROS

Apontar com o dedo o centro da terra. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

(1ª ed.)

António Lobo Antunes - Fotobiografia. (Org. Tereza Coelho) Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

Conversas com António Lobo Antunes. (Org. Maria Luisa Blanco) Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007: confissões do trapeiro. (Ed. Ana Paula Arnaut). Coimbra, Edições Almedina, 2008.

VI - ESTUDOS SOBRE A OBRA DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES:

ABLAS, Maria de Nazaré Ordonez de Souza. **Conflito de identidades em A geração da utopia e O esplendor de Portugal**. Doutorado. (Tese) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

AMORIM, Claudia Maria de Souza. **Estilhaços da guerra na obra de Lobo Antunes e de Pepetela**. Doutorado. (Tese) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

AUGUSTO, Petra Cristina. **Naus sob o céu de Lixboa, uma terra estrangeira – Fronteiras e nogociação de identidade cultural portuguesa.** Mestrado. (Dissertação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora – MG, 2000.

BARRADAS, Maria Filomena da Silva**. Da literatura alimentar ao romance das páginas de espelhos: uma leitura de livro de crônicas de António Lobo Antunes.** Dissertação. (Mestre) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002.

BRASIL, Maria Regina Nogueira de Lima. **Metamorfose da loucura: memórias de um doido e Memória de Elefante: um diálogo.** Dissertação. (Mestre) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1995.

BYLLARDT, Cid Ottoni. **Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade (Figurações da escrita na ficção de António Lobo Antunes).** Tese. (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 2006.

_____. Autoria e morte em O manual dos inquisidores, de António Lobo Antunes. In: DUARTE, Lélia Parreira. **As máscaras de Perséfone:**

figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Belo Horizonte: Editora PucMinas, 2006.

BILANGE, Elizabeth Maria Azevedo. **Nos calabouços da inquisição de Lobo Antunes.** Dissertação. (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CABRAL, Eunice. (et. alli.). **A Escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. **(Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora).** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.

CARDOSO, Glaura Aparecida Siqueira. **Errância e poesia como solução para o narrar em Os Cus de Judas, de António Lobo Antunes**. Dissertação. (Mestre) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte- MG, 2006.

CARDOSO, Norberto do Vale Loureiro Teixeira. **Autognose e (des)memória: guerra colonial e identidade nacional em Lobo Antunes.** Dissertação (Mestre) - Universidade do Minho, Braga, 2004.

CARVALHO, José Francisco Rodrigues de. **As naus: análise estilística de um romance dialógico.** Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CASTELLO, José. A música opaca de Lobo Antunes. **Bravo/ n º 49**. São Paulo, Outubro de 2001. pp. 120-123.

_____. A fábula de um Portugal em extinção. **O Estado de São Paulo**-Caderno 2-Cultura. 9 de Dezembro de 2001. p.6.

COELHO, Marcelo. "Narrativa Clandestina. **Folha de S. Paulo**. 13 de Janeiro de 2002. (pág. 22)

CONTE, Daniel. **Espaços possíveis: a representação espacial nas obras de Pepetela e Lobo Antunes**. Dissertação. (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, 2001.

COSTA, Jorge Manuel de Almeida Gomes da. **Memória e identidade em António Lobo Antunes.** Dissertação. (Mestrado) - Universidade Católica Portuguesa, Viseu, 2005.

COSTA, Verônica Prudente. **A Perda do caminho para casa em Fado Alexandrino de António Lobo Antunes**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ, 2006.

COUTINHO, Alexandre Montaury Baptista. **Testemunho e Ficção: Os lugares da fala na obra de António Lobo Antunes**. Tese. (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro- RJ, 2004.

DUARTE, Lélia Parreira. [org.] **As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas.** Belo Horizonte: Editora PucMinas, 2006.

_____. **De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura.** Cotia, SP: Ateliê Editorial; Belo Horizonte, MG: Editora PucMinas, 2008.

DUARTE, Maria Manuela da Silva. **O Esplendor de Portugal : do tempo vivido ao tempo evocado.** Dissertação (Mestrado) - Universidade do Porto, Porto, 2000.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. **Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea**. Tese. (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro- RJ, 1999.

FORNOS, José Luiz Giovanoni. **A polifonia negativa do romance português**. Tese. (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre- RS, 2004.

GATO, Margarida Vale de. **(Dis) cursos da ausência William Faulkner: variações e repercussões no escritor português António Lobo Antunes.** Dissertação. (Mestrado) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 1999.

GHITESCU, Micaela. (Org.). **Colóquio António Lobo Antunes na Romênia**. Bucareste, Fundatiei Culturale "Memória", 2005.

GOMES, Elaine de Fátima Domingues. **Dialogismo e pluralidade cronotrópica em o Manual dos inquisidores de António Lobo Antunes**. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GOMES, Verônica Rodrigues Ferreira. **A arquitetura nas crônicas de António Lobo Antunes: modos de viver no espaço contemporâneo**. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro –RJ, 2006.

GONDA, Gumercinda Nascimento. **O santuário de Judas Portugal entre a existência e a linguagem.** Dissertação. (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ, 1988.

GUTKOSKI, Cristina Barcelos. **A guerra aos pedaços: o horror da história de ficção de António Lobo Antunes.** Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre- RS, 2006.

JESUS, Alilderson Cardoso de. **A comicidade crônica e o amor fodido na prosa de Miguel Esteves Cardoso**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ, 2004.

LOPES, Maria de Lourdes Amaral Henrique. **Figurações de identidade em António Lobo Antunes e Hélder Macedo.** Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte- MG, 2005.

MELLO, Claudio José de Almeida. **Discurso social, história e política no romance histórico contemporâneo de língua portuguesa: Leminski, Lobo Antunes e Pepetela.** Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Unsep, Assis – SP, 2005.

MARTINS, Ana Cristina Sousa. **O tempo e o sujeito em A ordem natural das coisas de António Lobo Antunes.** Dissertação. (Mestrado) - Universidade do Porto, Porto, 1998.

MATEUS, Pedro Manuel Pinto. **A arquitectura da fuga: infância, loucura e morte na cronística de António Lobo Antunes**. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2003.

NAVAS, Diana. **Narcisismo discursivo e metaficção em Lobo Antunes: uma leitura de Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura**. Dissertação (Mestrado) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo- SP, 2007.

NOGUEIRA, Rosangela Carvalho. **O Esplendor de Portugal: o estilhaçar das identidades dos sujeitos e da nação**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ, 2006.

OLIVEIRA, Nelson Luís Garcia de. **O púcaro búlgaro, de Campos de Carvalho, e As naus, de António Lobo Antunes: romances surrealistas?** Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. "Enquanto agonizo - morte e narração em António Lobo Antunes". In: DUARTE, Lélia Parreira. **As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas.** Belo Horizonte: Editora PucMinas, 2006.

_____. Sob o céu de Lisboa. Espaço e negatividade na ficção de António Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice. et. all. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes. Actas do colóquio internacional da Universidade de Évora**. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004. Pp. 207-214.

_____. Relendo As Naus portuguesas – ironia e paródia na obra de Lobo Antunes. In: **Scripta**. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do CESPUC. Belo Horizonte, Editora PucMinas, 2001.pp.295-301.

_____. E morres e transmudas-te em Matéria Radial de Escrita: sobre a finitude na Ficção de António Lobo Antunes. In: DUARTE, Lélia Parreira. [org.] **De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura.** Cotia, SP: Ateliê Editorial; Belo Horizonte, MG: Editora PucMinas, 2008. pp. 407-418.

OLIVEIRA, Jurema José de. **Violência e violação: uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-afro-brasileiras**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói -RJ, 2005.

PESCADA, Ana Mercedes Duarte Fontes Rodrigues. **As representações de Portugal em António Lobo Antunes: As naus.** Dissertação (Mestrado)-Universidade de Lisboa, Lisboa, 2001.

PANCIARELLI, Antonio. **A ordem natural do fado: discurso e personagem em Fado Alexandrino.** Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo – SP, 2006.

RODRIGUES, Inara de Oliveira. **Entre a história e a ficção: diálogo de várias vozes no resgate da utopia.** Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, 2001.

SANTOS, Jeane de Cássia Nascimento. **Descaminhos da narrativa portuguesa: estudo dos romances "O sol dos trópicos" e "O velo d`oiro", de Henrique Galvão e o "Esplendor de Portugual", de António Lobo Antunes.** Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SANTOS, Jobson Lopes dos. **A escrita como exercício de contrapoder: uma análise de O Manual dos Inquisidores, de António Lobo Antunes.** Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ, 2004.

SANTOS, Sueli Alves dos. **A Noite genesíaca do eu, em Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura, de António Lobo Antunes**. Universidade Federal Fluminense, Niterói- RJ, 2007.

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

SILVA, Dulcília Lúcia de Oliveira. **O grotesco em Lobo Antunes e Nelson Rodrigues - o histórico e o paródico - um estudo comparativo da desagregação familiar**. Tese (Doutorado)- Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

SILVA, Regina Celia da. **Crônicas de Lobo Antunes: traços do humano na escrita de um intelectual.** Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ, 2006.

SOUZA, Maria de Fátima Gomes. **Falar a dor: uma leitura das personagens femininas do "Ciclo do poder" de António Lobo Antunes**. Universidade Católica de Braga, Portugal, 2005.

SOUZA, Maria Salete Daros de. **Desamores na ficção contemporânea: a destruição do idílio familiar.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis – SC, 2001.

TELLES, Luís Fernando Prado. A criação do mundo em Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura. **Estudos Portugueses e Africanos**. Nº 41. Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp, Jan/Jun. 2003. pp.51-69.

_____. Uma dialética da narrativa em *A ordem natural das coisas*, de António Lobo Antunes. **FronteiraZ**. Revista Eletrônica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Vol. 2 Nº 2. Dezembro de 2008.

_____. Nas trilhas do Lobo. **Novos Estudos 83**. São Paulo: CEBRAP, Março de 2009.

VALVERDE, Tercia Costa. **A desconstrução da história de Portugal em As Naus**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana –BA, 2006.

VOGT, Carlos. Os Cus de Judas de António Lobo Antunes. **EPA- Estudos Portugueses e Africanos** Nº 3, 1984. pp. 169-171.

VOUGA, Célia Beatriz Ferreira Pinto. **No limiar de uma escrita: sobre "Memória de Elefante", de António Lobo Antunes.** Dissertação (Mestrado)- Universidade do Porto, Porto, 1996.

XAVIER, Lola Geraldes. **Os (heróis) velhos: (des)ilusão e simbolismo em As naus, de António Lobo Antunes**. Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal, 2005.

_____. **Fragmentos da natureza humana em O manual dos Inquisidores, de António Lobo Antunes**. Universidade de Aveiro, Aveiro – Portugal, 2006.