

# O TEXTO COMO ENIGMA EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES

**Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro\***

**Resumo:** Busca-se neste trabalho dar uma visão do processo compositivo que estrutura o romance *Tratado das paixões da alma* (1990), de António Lobo Antunes. Destacaremos como, em termos narrativos, a diversidade de vozes constantemente entrelaçadas, além da variedade de tempos e espaços mobilizados pela obra, criam um sentimento de fragmentaridade e simultaneidade que estilhaçam a ideia de um discurso unívoco e colocam em xeque a voz narrativa impessoal que atravessa o romance.

**Palavras-chave:** Narração. Fragmentação. Lobo Antunes.

Publicado em 1990, o *Tratado das paixões da alma* é o oitavo romance de António Lobo Antunes (2005), escritor português nascido em 1942 na cidade de Lisboa, que, a partir de 1979, com *Memória de elefante*, transforma-se em um dos mais prolíficos (mais de 34 obras publicadas até 2015) e renomados autores lusitanos de seu tempo. Neste estudo, pretendemos desvendar os mecanismos construtivos desse romance antunesiano, dando especial atenção para o processo narrativo composto por diversas vozes e um constante entremear de linhas narrativas e de eixos temporais que transformam o texto num verdadeiro emaranhado que cabe ao leitor elucidar.

A narrativa conta, a partir de um interrogatório, a história de dois personagens, o Homem e o Juiz de Instrução, sujeitos que ocupam agora os papéis de interrogado e interrogador, respectivamente, em uma investigação acerca de uma série de atentados ocorridos em Portugal logo após a Revolução de 1974. Embora em polos opostos no processo de investigação, os dois compartilham um passado em comum, foram amigos na infância quando os pais do Juiz trabalharam na quinta dos avôs do Homem. Tal situação implica que a narrativa,

\* Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto, SP, Brasil. E-mail: fhcc2001@yahoo.com.br

que a princípio enfoca o inquérito sobre esses ataques, acabe por favorecer a investigação do relacionamento dos dois personagens, abrindo espaço para a rememoração de sua infância. Dessa maneira, observa-se que o romance de Lobo Antunes se configura como uma composição centrada nas rememorações e pequenas histórias relativas aos personagens que surgem no enredo, não se restringindo, no entanto, apenas ao Juiz e ao Homem, mas ampliando o repertório da narrativa. Constrói-se, assim, um relato que, como quer Arnaut (2011, p. 78), “[...] vive de histórias e de tempos que engordam”, ou seja, uma estrutura de narração que se desenvolve a partir de reminiscências, de histórias adjacentes ao que poderia ser entendido como o fio condutor da narrativa, mas que são “[...] sem dúvida, indispensáveis a uma melhor compreensão do mundo e das personagens do romance”.

O romance de Lobo Antunes, nesse sentido, se espria em diversas pequenas histórias, “microperipécias”, nos termos de Cazalas (2011, p. 51), que surgem no fluxo memorial. Esse procedimento narrativo, portanto, representa uma tendência ao definhamento da ação em favor da rememoração. Desse modo, considerando a primeira parte de *Tratado das paixões da alma*, pode-se dizer que, a princípio, não acontece praticamente nada, pois a ação se inscreve como memória, como recordação de situações passadas, aproximando essa narrativa de obras anteriores de Lobo Antunes, como *Os cus de Judas* (1979), *Conhecimento do inferno* (1980), ou *Auto dos danados* (1985), romance a respeito do qual Seixo (2002, p. 156) afirma não haver “propriamente acontecimentos e, por conseguinte, não há, no geral, sequências narrativas”, mas uma “espessura de reminiscências, evocações [...]”. Esse tipo de construção narrativa, segundo Cazalas (2011, p. 58), aponta para um desvio da lógica narrativa em função de uma lógica associativa em que o maquinismo da intriga “[...] é abandonado em prol de microacontecimentos cuja lembrança surge na memória das personagens”.

Essa lógica da evocação de memórias e reminiscências torna o texto do escritor português bastante fluido, aberto às diversas possibilidades narrativas derivadas do constante contato com uma matéria, cuja origem remonta à subjetividade dos personagens. Assim, o texto de Lobo Antunes parece, por vezes, à deriva, acumulando recordações que se articulam umas às outras não por uma lógica da intriga, mas pela associação de experiências e sentimentos dos personagens. Em *Tratado das paixões da alma*, não obstante, o excesso que caracteriza a escrita antunesiana, segundo propõe Maria Alzira Seixo (2002, p. 201), passa a ser regida por uma maior sobriedade e economia em relação a suas obras anteriores em que o excesso preponderava. Trata-se, de acordo com a crítica portuguesa, de uma composição em que entra em curso uma “desmedida ponderada”, por meio de um processo que vai

*[...] substituindo o excedente da sua prosa anterior [...] e que aqui se racionaliza e inequivocamente se pensa, atentamente se pondera, insistindo na desmedida [...] mas tomando-se-lhe atentamente o peso, no que é justamente uma ponderada elaboração* (SEIXO, 2002, p. 201).

Em outros termos, é possível dizer que a narrativa do escritor português se estrutura sobre um embate entre concisão e sobejo que acaba por revelar o planejamento por detrás da composição do texto. Nesse sentido, cabe relembra que, em entrevista a María Luisa Blanco (2002, p. 66), o autor afirma: “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 adjetivo”. Esse jogo entre contenção e evasão é uma chave para uma leitura dos meios pelos quais se constrói a malha narrativa de *Tratado das paixões da alma*.

Um dos aspectos que mais saltam à vista nesse romance de Lobo Antunes (assim como na maior parte de suas obras) é a narração, ou seja, o modo como se dispõem e se orquestram as diferentes vozes e perspectivas no romance e como elas apresentam (e manipulam) determinadas informações e visões de mundo. Esse “jogo de informações” é que permite ao leitor construir o mundo do romance, de acordo com Tacca (1983, p. 17-18), “[...] a partir de uma limitada quantidade de informação, habilmente repartida entre autor, narrador e personagens”. Desse modo, o que está em pauta não é somente quem fala e como fala, mas também o que se fala, o que se sabe e de que maneira a exposição desse conhecimento alcança o leitor.

Logo nas páginas iniciais do romance temos as primeiras coordenadas acerca do modo como se apresenta a narrativa antunesiana:

– O médico arranjou o pretexto do fígado para me pôr a dieta de grelos e água mineral. Quer uma? Perguntou ele a encolher o pescoço conformado ao Juiz de Instrução que recusou numa careta difícil porque o uisquezinho oferece-o às visitas importantes, pensou o Meritíssimo perdido numa sala enorme (ANTUNES, 2005, p. 10, grifo do autor).

Destacam-se aqui, por um lado, a presença de um narrador heterodiegético e, por outro, a “intrusão” a que ele se permite. Em outras palavras, vê-se, aqui, um narrador que não participa, como personagem, daquilo que narra, mas funciona como um intermediário entre o leitor e a cena, ao narrá-la e indicar os turnos (“Perguntou ele”, no trecho acima; “disse o Juiz de Instrução” (ANTUNES, 2005, p. 12), “disse o governante a comparar fotos” (ANTUNES, 2005, p. 13), entre outros). Ademais, o narrador tem acesso à consciência do Juiz, narrando seus pensamentos e memórias (ou pelo menos o que ele julga ou simula serem os seus pensamentos e memórias). Essa “intrusão” ou focalização interna passa a criar uma determinada imagem do Juiz (por ele mesmo ou pelo narrador) que, nesse momento, introduz um sentimento de “inferioridade”, de “pouca importância”, que, em certo sentido, irá se desdobrar durante toda a narrativa, seja em termos pessoais, seja em profissionais. Nesse último caso, ele surge como uma espécie de marionete dos mecanismos de poder do Estado, que o usa e depois o descarta, o que, aliás, já se pode entrever no primeiro “bloco narrativo” do romance, pelo modo como o Secretário de Estado lhe impõe o caso do Homem: “No Ministério têm-no em ótima conta, os resultados das expectativas são excelentes e nenhum de nós deseja, Deus me livre, que a sua reputação sofra um belisco sequer” (ANTUNES, 2005, p. 11, grifo do autor). Trata-se, evidentemente, de uma ameaça com o intuito de coagi-lo a aceitar o trabalho que, na realidade, como reforça o Secretário de Estado, ele não pode recusar:

– Considere o que lhe disse uma ordem [...]. Evidentemente que o senhor doutor pode recusar, arranjar desculpas, meter atestados, [...] solicitar uma colocação em Macau, o que dadas as circunstâncias se me afigura, no mínimo, desaconselhável (ANTUNES, 2005, p. 17, grifo do autor).

Se aqui a voz narrativa nos põe a par do que pensa o Meritíssimo, em outro momento seu foco atinge o Homem:

*Lembrou-se de quando tinha doze ou treze anos, roubava cigarros ao avô, os dividia com o filho do caseiro e se estendiam ambos na relva, a fumar, vendo o céu de Setembro no intervalo das acácias. Sorriu ao repuxo do lago e aos bancos de azulejo que separavam o jardim do roseiral, e o Juiz de Instrução inclinou-se de imediato para a frente, de mãos espalmadas numa confusão de papéis:*

– O quê?

– Não disse nada, são coisas antigas que me vêm à ideia, não ligue.

*O avô em baixo, de casaco de verão, na cadeira de lona [...]. Eles aqui, séculos depois, um a perguntar e outro a responder neste cubículo de polícia [...]*

– Vamos começar o depoimento do princípio: na tarde em que deram cabo do engenheiro quantos é que vocês eram, conte lá. (ANTUNES, 2005, p. 21-22, grifo nosso).

Há que destacar, aqui, duas diferenças significativas com relação ao fragmento analisado anteriormente. Primeiro, o uso do recurso a uma cena “não marcada”, ou seja, o narrador não se impõe como um intermediário (embora, em certo sentido, ainda o seja) entre o diálogo e nós, leitores. Segundo, a presença de uma intercalação entre dois momentos bastante distintos. O que está destacado no grifo evidencia uma situação mais recente, mais próxima do momento da enunciação, em que o Juiz (designado antes como o “filho do caseiro”) inquirir o Homem. Nos excertos não marcados, diferentemente, percebe-se outro tempo, o da infância em comum entre o Homem e o Juiz, que se insere aqui como uma recordação do inquirido (“Lembrou-se de quando [...]”). Se no fragmento apresentado são eliminadas as marcas textuais da presença do narrador, aproximando-nos da cena, dos acontecimentos, em oposição, nos trechos em que há a “intromissão” do narrador observa-se uma ambiguidade, pois, por um lado, revela a subjetividade do personagem, trazendo, portanto, o leitor para mais perto do seu universo; por outro, ressalta, novamente, a presença desse intermediário. Trata-se, por consequência, de uma espécie de “consciência intermediada”. Em outros termos, percebe-se uma diferenciação clara entre voz e consciência, enquanto esta pertence ao Homem, a voz ainda é do narrador. Essa diferenciação, no entanto, irá se embotar na sequência:

*– Eu, por mim, aguento o que for preciso, disse o Juiz de Instrução a deslaçar o nó da gravata num cuidado de aranha. Até saber como fizeram o engenheiro em picado nem me mexo.*

*E não se mexia de fato, pequenino, calvo, escuro, peludo, à espera, a fumar os cigarros do meu avô enquanto o caseiro, pai dele, rapava arbustos abraçado a uma estátua de porcelana em equilíbrio num parapeito de pedra. Os edifícios desiguais da Rua Gomes Freire amontoavam-se por detrás do Magistrado (ANTUNES, 2005, p. 22).*

Tal como no outro fragmento, observa-se aqui o mesmo vai e vem no tempo, com uma diferença, entretanto: a voz, nos momentos de rememorações, é do Homem (“a fumar os cigarros do meu avô”). Talvez nem tanto a voz quanto os pensamentos, no entanto, de uma maneira ou de outra parece não haver dúvida de que o “eu”, o sujeito do discurso, é o personagem, colocando-nos diante de, pelo menos, duas possibilidades: primeira, o Homem assume a voz narrativa e passa a ser ele o enunciador do relato referente a essa memória; segunda, trata-se de uma focalização interna propriamente dita, ou seja, de uma “reprodução” dos pensamentos e memórias do personagem, sem passar pelo “filtro” da modulação

em terceira pessoa que estava presente anteriormente (“*Lembrou-se de quando [...] e se estendiam ambos*” (ANTUNES, 2005, p. 21-22, grifo nosso)). Em qualquer um dos casos, todavia, pode-se falar do indício de um discurso (o do Homem, nesse caso) que parece ganhar autonomia e, mesmo que por um instante, se desgarrar e sobrepujar a voz desse narrador que vinha controlando a narrativa.

É como se as memórias e os pensamentos dos personagens exercessem um poder demasiado grande em relação à narrativa, não restando a essa outro recurso que não seja o de se deixar levar e “contaminar”, ou ainda se render à rememoração. Sob essa perspectiva, é possível observar em *Tratado das paixões da alma* uma das características apontadas por Luis Fernando Telles (2009, p. 226) a respeito do primeiro ciclo da obra de Lobo Antunes:

*Neste primeiro momento, o autor procura representar, essencialmente, o caráter ilimitado e imprevisível das relações ou associações imagéticas originárias de um pulsar da memória que não pode ser controlado, ou pré-programado, pelo próprio detentor do discurso. Trata-se, portanto, de uma memória que se mostra, ou se evidencia, pelo seu transbordamento.*

Pode-se considerar, aliás, que a própria ideia de desmedida, de transbordo já vem indiciada no signo “paixões” do título do romance, ao qual, de certa maneira, se contrapõe o termo “tratado”, que nos remete, novamente, à noção de “desmedida ponderada” (SEIXO, 2002, p. 201), apontando uma tensão entre paixão e racionalidade, entre caos e ordem, entre excesso e contenção presente no texto de Lobo Antunes.

Em relação à memória, especificamente, é possível caracterizar essa afluência tanto como um elemento de “desmedida” quanto de economia no texto antunesiano, pois, por um lado, desvia a atenção do leitor e o enreda numa convulsão de recordações e pensamentos, que distendem o tempo e “travam” a narração; e, por outro, funciona como um agente de concisão e de tensão ao carregar praticamente todos os momentos de profundidade e de explorar as mais variadas possibilidades analógicas, além de favorecer a sondagem da subjetividade dos personagens. Não são poucas as situações em que a referência a um objeto ou a utilização de certos termos assume, no romance, um instigante papel de mediação entre diferentes tempos e espaços, abrindo a narrativa à rememoração:

E eis-nos no fulcro do problema, senhor doutor: é que a ordem e a tranquilidade dos cidadãos se encontram neste preciso momento seriamente ameaçadas por uma organização subversiva que do outono para cá tem esfacelado a paz social do país, e esfacelar a paz social não é sequer, por desgraça, uma expressão exagerada.

A paz social da minha casa, pensou o Juiz, esfacelou-se há quarenta anos, mais mês menos mês, quando o meu pai alcançou a porta num derradeiro tropeço.

A paz social da minha casa consistia nas bebedeiras de sábado à noite do meu pai, da minha tia à espera dele na rua (ANTUNES, 2005, p. 14-15, grifo do autor).

A expressão “a paz social do país” surge como uma espécie de gatilho analógico que leva o Juiz de Instrução a recordar momentos da sua infância. A comutação entre “país” e “minha casa” compara ambas as entidades, sugerindo uma imagem em que, na última, o pai ocupa um papel ambíguo. Se o esfacelamento

da paz social do país estava condicionado à ação do grupo bombista, o desgaste da paz da casa está relacionado à mudança de Nelas para Lisboa que, ao que parece, o Juiz associa ao seu pai. Desse modo, pode-se entrever que ele o culpa por esse esfacelamento, provavelmente ligado à bebedeira, mas, ao mesmo tempo, relaciona a própria paz da casa a esses momentos rotineiros, uma paz sempre ameaçada, de equilíbrio torpe, em torno da qual se aglutina uma constelação de pequenos fatos que compõem a imagem que o Meritíssimo faz de sua infância, e essas memórias, mesmo as mais vis, são encaradas com nostalgia. Essa ambiguidade, entretanto, não se faz presente em relação à “organização subversiva”, pelo menos não do ponto de vista do Secretário de Estado, para quem a eliminação dos envolvidos é suficiente para reparar os danos ao país. Cabe ressaltar que essa relação metonímica entre família e Estado é recorrente na literatura portuguesa, em especial nos textos pós-salazarismo, como uma maneira de refletir um jogo existente também fora dos textos em que Estado e família parecem querer se espelhar.

Trata-se, portanto, de um procedimento em que a utilização de uma expressão por parte de um personagem funciona como catalisador para as memórias de outro, e esse elo acaba por relacionar ambas as narrativas de tal maneira que a leitura de uma pode jogar novas luzes e significações sobre a outra. Essa interação entre os dois momentos associados pela narrativa, sem embargo, pode ser mais sutil, como se vê no fragmento a seguir:

Deteve-se a emendar um parágrafo e o Juiz de Instrução viu a criada, em Nelas, contornando charcos, afugentando cachorros, evitando arroios, [...] e por fim os tristes meninos acrobatas desenrolando a passadeira esfiada dos seus pinos, o dono do burro sábio que resolvia à patada as quatro operações aritméticas, e os ciganos íntimos dos mistérios do futuro, acorados sob um plátano em conversas sigilosas. Uma das três telas do Secretário de Estado, encaixilhada a mogno, representava uma paisagem de Lisboa.

– É evidente que o processo do presumível terrorista, disse o governante. (ANTUNES, 2005, p. 12-13, grifo do autor).

Parte-se aqui de uma constatação acerca do Secretário de Estado (“*Deteve-se a emendar um parágrafo*”), para uma focalização interna do Juiz de Instrução (“*e o Juiz de Instrução viu a criada*”) que nos remete a uma lembrança da sua vida em Nelas, construída como um mosaico que descreve uma cena, uma “paisagem”, um instantâneo, da vida na vila. Curiosa e propositadamente, pode-se dizer que a imagem construída mentalmente pelo Juiz é seguida pela referência a um dos três quadros da sala do Secretário, abrindo espaço para a retomada de seu discurso. De maneira semelhante à sentença “a paz social do país”, a referência ao quadro funciona como um elemento de transição entre a memória do personagem e a cena no gabinete do governante, embora aja no sentido contrário: em vez de abrir espaço para a rememoração, ela nos traz de volta, ela demarca o retorno à cena do gabinete. É sintomático o fato de que a recordação parece pintar um quadro da vida provinciana e que o quadro (que retrata uma imagem da Capital) seja, simultaneamente, o elo e o limite entre ambos os tempos. A pintura permite a justaposição temporal propriamente dita, sem que seja necessária a intermediação do narrador. Uma comparação com o início do primeiro parágrafo citado (“*Deteve-se a emendar um parágrafo e o Juiz de Instrução viu a criada,*”) ou o começo do seguinte (– *É evidente que o processo do presumível*

*terrorista, disse o governante*) pode esclarecer um pouco essa questão: em ambos os casos, o narrador intervém no sentido de clarificar o que está acontecendo (indiciar que a visão da criada pertence ao Juiz) ou quem é o detentor do turno (“*disse o governante*”), mas, ao fazer referência aos quadros, ao descrevê-los, passa-se diretamente da memória para o contexto da conversa com o Secretário, de tal maneira que nem é possível determinar se trata-se ainda dos pensamentos do Juiz ou de uma descrição do narrador observador.

Esse processo de transição, marcado pela analogia ou pela presença das conjunções comparativas, tende, contudo, a se apagar conforme ambas as histórias (a memória e o contexto ao qual ela está relacionada) vão se desenrolando:

- *Não tens vontade de vomitar também? Engasgou-se o Homem, de bruços por cima das flores, limpando o queixo e a boca com a manga. O vodka está estragado de certeza, o álcool não me faz efeito nenhum.*
- *Pelo menos tem um ar mais inteligente do que os anormais da sua família, zangou-se o avô, de costas, a observar a Estrada de Benfica da janela, pelo menos não vive à minha custa como os seus cunhados.*
- *Contente, eu? corou o Ministro a mergulhar o lápis no tinteiro, atrapalhado, porque raio havia de estar contente, ora essa?* (ANTUNES, 2005, p. 285).

Presencia-se, aqui, uma intercalação de tempos sem que haja um elemento propriamente transitório. Desse modo, da conversa entre os jovens Juiz e Homem, na primeira fala, passa-se a uma discussão entre os avós deste que remonta ao mesmo tempo, na segunda fala; em seguida, defronta-se com uma conversa entre o Juiz e o Cavalheiro em tempos mais atuais. Tanto na conversa entre os funcionários públicos quanto na história das crianças e seus avós, percebe-se, novamente, a voz de um narrador, alheio à ação, que se utiliza do discurso direto para construir seu relato. A voz que aqui comparece é a desse narrador, a voz do Juiz e a do Cavalheiro, bem como a do Homem e seus avós, estão, em certo sentido, controladas por essa presença que reparte os turnos, que aponta o tom do que é dito (“Engasgou-se”, “zangou-se”, “corou”), que apresenta o que pensam ou recordam os personagens.

Descontadas aquelas situações em que, em especial, as focalizações internas parecem ganhar autonomia e concorrer com o seu discurso, a voz desse narrador surge imbuída de tal poder que, em certos momentos, entram em colapso as diferenças entre os “acontecimentos presentes” e as lembranças, entre a ação que ele narra e as memórias ou pensamentos dos personagens. O fragmento citado, por exemplo, justapõe uma conversa entre o Cavalheiro e o Juiz com a recordação de quando este, juntamente com o Homem, se embabou quando criança (além de uma conversa entre os avós do Homem, que discutem se devem ou não interná-lo num colégio em Abrantes). Essa história dos jovens é referenciada pelo Juiz, no início do capítulo (“Que me lembre, de resto, só me engrossei uma ocasião, em garoto” (ANTUNES, 2005, p. 284)), quando o Cavalheiro lhe oferece uísque para comemorar a emboscada ao movimento bombista. A partir daí, esses dois polos (a história da infância e a conversa entre Juiz e Cavalheiro; acrescidas, ainda, da conversa entre os velhos que discutem tomar providências pelo mau comportamento do garoto, mas acabam discutindo e abrindo outras feridas) se apartam e parecem tomar caminhos próprios de tal maneira que não é possível determinar claramente se a recordação é, de fato, narrada pelo Juiz ao Cavalheiro ou se apenas se trata de uma intrusão do narrador na subjetivi-

dade do Juiz. Nesses casos, o que se observa é o reforço de um efeito narrativo que quer desorientar mais do que orientar o leitor e que, dessa forma, busca enveredá-lo no texto abrindo-lhe diversas possibilidades.

Um procedimento semelhante a esse é, aliás, reiteradamente utilizado no primeiro capítulo da primeira parte em que o interrogatório ocupa um papel central, mas no qual não há praticamente diálogo entre o Homem e o Juiz:

*– Vamos começar o depoimento do princípio: na tarde em que deram cabo do engenheiro quantos é que vocês eram, conte lá.*

*[...]*

*O Homem pensou Quantos éramos realmente, quatro, cinco, seis, mesmo se eu quisesse bufar-lho a lâmpada acesa, espetada nos ossos da cabeça confundiu-me o raciocínio e a memória. Recordava fragmentos, episódios desconexos (ANTUNES, 2005, p. 22).*

Esse recurso aponta para um instigante trabalho relacionado com os jogos de informações, uma vez que confere ao leitor o conhecimento de dados que, em princípio, não estão em posse do inquiridor. Em outros termos, a intrusão do narrador permite que o leitor tenha acesso àquilo que o investigador quer, mas que, como ainda não conta com a colaboração do inquirido, não tem. Desse modo, quem lê consegue a confissão do Homem antes que o Juiz. Pode-se ler esse fragmento como mais um indício apontando na direção de um narrador onisciente, uma vez que ele se permite invadir a subjetividade dos personagens, tendo, portanto, um conhecimento maior sobre o narrado do que eles. A esse respeito são significativas as considerações de Maria Alzira Seixo (2002, p. 200):

*[...] a actividade do Juiz, que consiste em “interrogar”, está aqui indicada em alternância com o «lembrar», esboçando assim a interrogação do presente e do passado como processo de construção do texto (aliás tornado muito mais complexo na medida em que idêntico processo se vai realizar com o preso, que alterna o “responder” com o “recordar” [...] o que se verifica igualmente com muitas outras personagens, principais e colaterais, enredando o enunciado numa teia densíssima e complicada de pessoas narrativas e de planos temporais e espaciais que se confundem inextrincavelmente, mas cuja destrinça sempre se torna possível pela lógica implacável que respeite integralmente a narração).*

A crítica portuguesa coloca em questão aqui pelo menos três aspectos da composição desse romance de Lobo Antunes que valem a pena ressaltar: primeiro, a relação entre as diversas narrativas e os diferentes narradores; segundo, os efeitos da presença dessas “digressões”; terceiro, o trabalho que o romance requer do seu leitor.

Destacamos, particularmente na primeira parte, a presença de um narrador heterodiegético, cuja atuação o aproxima da onisciência, uma vez que controla o andamento da narrativa e tem acesso às consciências dos personagens. A partir da segunda parte, entretanto, essa voz encontra uma forte concorrência, pois a narrativa passa a ser cada vez mais dividida em diferentes vozes que contam suas histórias. Para se ter uma ideia, cada um dos seis capítulos que compõe a terceira parte é narrado por um personagem diferente: no primeiro, o Cavalheiro; no segundo, o Estudante; no terceiro, há oscilação entre um narrador impessoal e o Artista; no quarto, o Sacerdote; no quinto, a dona da casa de repouso; e no sexto, o Banqueiro. Essa alternância e variação de narradores implica uma

espécie de golpe na possibilidade de um narrador totalizador, pois apresenta as histórias segundo diversas perspectivas, indicando a insuficiência da univocidade. Apesar da grande variedade de narradores e do entrelaçar das vozes dos mais diversos personagens e dos mais diferentes tempos, percebe-se, por vezes, mesmo em situações em que a presença do narrador heterodiegético não é tão ostensiva, como nas cenas a seguir, o vulto do autor:

– *E a minha cadela? perguntou o Juiz de Instrução, furioso, a sacudir o Homem pelas bandas do casaco, a puxar-lhe a camisa, a esmurrá-lo na boca, qual de vocês veio de jipe a Miratejo para dar cabo dela?*

– Separei-os à força, disse o dactilógrafo, assustado, empurrei-os à cotovela, acabei por me meter no meio dos dois. Se os interrogatórios duram muito mais tempo matam-se para ali um dia destes.

– É um hábito antigo, respondeu o cavalheiro a acabar de carimbar as fotocópias. Logo que podem assassina-se à facada como todos os casais e continuam vivos e de boa saúde, não se rale.

– *Desculpe, perdi a tramontana, foi sem querer, não queria magoar-te, pá, afligiu-se o Juiz de Instrução [...]. Há alturas em que um gajo se descontrola, que queres tu, a bofetada escapa-se e pronto.*

– Eu não lhe dizia, explicou o cavalheiro ao dactilógrafo, que os arrufos dos namorados nem um minuto duram? (ANTUNES, 2005, p. 83-84, grifo nosso).

Intercala-se, aqui, a cena do interrogatório, em que o Juiz acredita que os terroristas mataram sua cadela só para arruinar-lhe a vida, com um diálogo entre o Cavalheiro e o dactilógrafo (em itálico), um procedimento bastante usual no texto de Lobo Antunes (já o observamos anteriormente). Este, no entanto, apresenta características um tanto peculiares porque contrapõe a cena entre os dois amigos com os comentários do Cavalheiro sobre ela. Cria-se, desse modo, uma visão crítica a respeito do relacionamento dos dois personagens (Homem e Juiz) sem que o narrador/autor tenha, de fato, que “sujar as mãos” comparecendo textualmente, embora seja possível perceber a presença desse autor na montagem da narrativa, que é organizada de determinada maneira para atingir certo efeito. Em outros termos, esses momentos destacam o papel do autor como o organizador, como aquele que promove a orquestração dos diversos elementos, acabando por indicar, segundo Telles (2009, p. 223), “[...] um outro espaço que estaria entre a categoria do narrador e do personagem – o da representação de uma autoconsciência ficcional”. Nesse caso específico, verifica-se um processo de ridicularização do relacionamento entre o Juiz e o Homem, justamente pela sua comparação com os dos namorados, apontando, ainda, para sua previsibilidade. Esse tipo de montagem que contrapõe a narrativa/cena com o seu comentário é recorrente na narrativa antunesiana que, de acordo com Reis (2003, p. 29), se marca pela “[...] deriva para a irrisão, até mesmo para a comicidade, desencadeada em função dos pequenos e grandes ridículos do viver quotidiano”, ou seja, um texto em que a zombaria se faz presente como arma de combate ao sentimentalismo, procedimento característico do embate entre o exagero e o comedimento a que nos referimos anteriormente.

Observa-se, dessa maneira, que o texto de Lobo Antunes parece se instituir sobre uma tensão entre dois procedimentos narrativos que, mais do que distintos, parecem ser opostos. Há uma espécie de embate entre aquele narrador/autor heterodiegético e impessoal e a multiplicidade de narradores que irrompem

no romance, uma vez que esses colocam em xeque uma das principais características daquele: o seu poder sobre o que vai ser narrado, sua posição autoritária e organizadora de toda a matéria narrativa. Nesse sentido, a diversidade de vozes, juntamente com os vários tempos e perspectivas, como afirma Cabral (2003, p. 372), “[...] faz com que não tenha cabimento nem a hegemonia de um narrador nem a predominância da perspectiva de uma das personagens”. Isso porque a narrativa escapa das mãos daquele narrador, constituindo-se em uma constelação de vozes que compõe um texto fragmentado e, em certo sentido, caótico, que tende a contestar não só o domínio daquela voz sobre a narrativa, mas até mesmo a sua própria possibilidade. De modo ambíguo, no entanto, percebe-se esse narrador na obra, uma voz que, continuamente, se vê desafiada e, de certo modo, fragilizada, mas que, todavia, se faz presente. Essa multiplicidade de vozes atua como um recurso estratégico a se erguer contra o autoritarismo ou as representações do poder, logo, como uma solução narrativa engenhosa para driblar a centralização do saber/poder. Ainda, aqui, pode-se pensar no desdobramento de outro embate: o do exagero contra a contenção, na medida em que a manifestação dessas diversas vozes, embora possa ser vista como um elemento do “exagero”, atua no sentido de limitar, de restringir, a influência daquele narrador, questionando-o.

Essa problemática é desenvolvida por Luis Fernando Telles (2009) que, por meio da análise das narrativas dos dois primeiros ciclos romanescos antunesianos, observa que a obra de Lobo Antunes pode ser lida como uma encenação do paradoxo, apontado por Adorno (1991, p. 55), da impossibilidade e da necessidade da narração no romance. Desse modo, o crítico brasileiro realiza um percurso destacando como, desde suas primeiras obras, verifica-se um movimento no sentido do questionamento do narrador como categoria totalizante, seja pelo encurtamento da perspectiva narrativa, restrito ao personagem, no primeiro ciclo, seja pelo processo de multiplicações de vozes e de fragmentação mais acentuada para que apontam as narrativas do segundo ciclo, até *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), que, segundo o estudioso, apresenta-se como o ponto máximo dessa situação ao “[...] representar um narrador que não consegue completar a narrativa, levando ao paroxismo um fenômeno recorrente nas obras anteriores, qual seja, o de inserir o problema da construção ficcional dentro da própria ficção” (TELLES, 2009, p. 234).

Tendo em vista o trajeto proposto pelo crítico, *Tratado das paixões da alma* faria jus ao seu lugar, em termos cronológicos, na produção antunesiana, em razão da ambiguidade que cerca essa questão no romance, pois, se é verdade que a multiplicidade de vozes narrativas implica uma restrição do campo de ação e de influência do narrador impessoal, também é verdade que ele está presente em boa parte da narrativa e que, quando se manifesta, mostra-se ainda dominador. Dessa forma, é possível ver tal obra de Lobo Antunes como um momento em que o questionamento dessa voz está em curso e, em certa medida, o romance encena esse processo.

Em relação aos variados narradores, cabe ressaltar que, além das diversas perspectivas individuais que trazem à obra, também contribuem com as mais diferentes narrativas que passam a desestabilizar ou a concorrer com aquela que poderia ser chamada de “central da narrativa”, de tal maneira que é possível afirmar que “[...] os discursos das personagens são os motores da intriga porque as perspectivas vão construindo a narrativa num processo de nivelamento entre

os factores insignificantes, os relevantes, os factuais, os imaginados, os colaterais, os pontualmente cruciais” (CABRAL, 2003, p. 372). Por conseguinte, enquanto a própria presença desses diversos narradores implica uma desestabilização da hegemonia daquela voz heterodiegética, as mais diversas histórias introduzidas no fluxo narrativo atuam como uma contraparte desse procedimento no âmbito da estrutura narrativa, de tal maneira que é possível estipular que a diluição de categorias e hierarquias é um dos elementos basilares do texto antunesiano. Essa aversão aos posicionamentos totalizadores no processo compositivo de Lobo Antunes encontra sua representação no cotejo entre o modo de redação dos autos e a configuração do próprio romance:

*– Não é tanto assim, contrariou o dactilógrafo sumido no seu piar humilde. Quando começam nessas guerras, a engrossar o tom e a insultarem-se, cada qual a queixar-se das traiçoezinhas do outro, o Juiz avisa-me sempre Esteja quieto, Martins, que isto são assuntos pessoais, não é matéria para figurar nos autos, o declarante e eu temos contas antigas a ajustar (ANTUNES, 2005, p. 82).*

Constata-se, aqui, precisamente um processo de hierarquização presente na constituição dos autos que separa e valoriza mais os tópicos referentes aos crimes do que aqueles de cunho pessoal. Trata-se, evidentemente, de uma triagem com o objetivo de selecionar o que é pertinente (e, também, no caso específico, o que não é constrangedor), e o que não é, para a instrução da justiça. Essa atitude de selecionar o que deve e o que não deve compor a narrativa dos autos entra em choque com o modo como o próprio romance se constrói. Se nos autos não cabem as discussões e as lembranças da infância, no romance de Lobo Antunes são esses os aspectos que parecem ganhar relevo. Institui-se, portanto, uma flagrante oposição entre o modo de composição dos autos e do romance, que, em certo sentido, se ocupa daqueles elementos que são deixados ou postos de lado pela oficialidade. Essa particularidade da narrativa antunesiana vai ao encontro da imagem do narrador como trapeiro ou catador de lixo de que nos fala Gagnebin (2006, p. 53-54) ao reler os postulados benjaminianos. O narrador é aqui entendido como o *Lumpensammler* ou *chiffonnier*, isto é, o catador de lixo ou de sucata, personagem que nas cidades grandes recolhe nas ruas os restos, os detritos alheios, movido pela pobreza, obviamente, “mas também pelo desejo de não deixar nada se perder”. A história, para esse “narrador sucateiro” não se constitui, portanto, pelos grandes feitos, mas por aquilo que é considerado sem importância ou sem sentido, por aquilo que a história oficial considera desimportante ou desinteressante.

O romance de Lobo Antunes parece trilhar os caminhos do sucateiro, justamente por, percebendo a impossibilidade de uma visão totalizadora verdadeira, construir-se pelo recurso aos mais variados discursos, às mais diversas perspectivas, que não anulam uma às outras, antes, enriquecem a malha narrativa. Esse rompimento com a história oficial aponta para uma crescente descrença na noção de autoridade, pois o que se revela é que a história, e mesmo as ciências são narrativas, como quaisquer outras, e que estão sujeitas a interesses e atenções particulares, trabalhando no sentido de legitimá-las.

Argumentamos, portanto, que uma das direções para as quais o romance de Lobo Antunes aponta diz respeito a um processo de fragmentação que passa pela questão da voz narrativa, mas que também atinge a sua matéria, e acaba por se tornar um dos princípios constitutivos do livro.

O processo de intercalação das mais diferentes narrativas contadas por diversas vozes e dos mais distintos tempos, implica uma narrativa não linear, construindo um romance que, pela sua fragmentação, trilha caminhos inesperados, detendo-se em histórias que poderiam ser vistas como meramente laterais, mas que são, na realidade, centrais na obra, devido àquele processo de diluição das hierarquias a que nos referimos anteriormente. O entrelaçamento dessas diversas histórias, narradores e tempos se articula, em *Tratado das paixões da alma*, a dois vetores distintos. De um lado, a interrupção de uma história para o desenrolar de outra é um elemento que dá à narrativa um teor de suspense, pois retarda a progressão narrativa ao elaborar paralelamente várias pequenas intrigas que se alternam, uma se colocando “no caminho” da resolução da outra. Por outro lado, cria uma tessitura intrincada, labiríntica, que constantemente entremeia e entrelaça os mais distintos fios narrativos, exigindo, dessa maneira, do leitor um intenso trabalho de desenredar as linhas do texto para poder acompanhar cada uma das histórias. Assim, pode-se dizer que a multiplicidade de enredos atua como um fator de complexidade da narrativa.

Esse processo de “complexificação” da narrativa já foi indicado por Carlos Jorge (2003, p. 201) ao apontar para o papel que o ruído ocupa na escrita antunesiana. O estudioso português relembra que, na teoria da informação, o ruído ocupa um espaço ambíguo, pois, por um lado, “é uma tendência de perturbação da boa circulação da linguagem” (JORGE, 2003, p. 201), mas, por outro, “é o modo pelo qual se intensifica a informação, a nível semântico”. Isso significa que o ruído pode ser uma forma de concentração da informação “na medida em que provoca um máximo de busca de conhecimento e uma quase perda dos apoios ao reconhecimento” (JORGE, 2003, p. 201).

Tendo em vista essas observações, a noção de “ruído” relaciona-se, na obra de Lobo Antunes, com a “complexidade” da narração, com aquilo que chamamos de “turvação”, uma vez que se trata de uma tessitura moldada segundo um forte processo de intrincamento, exigindo do seu leitor um maior cuidado na leitura. Dessa maneira, o texto antunesiano requer um leitor em constante estado de alerta, pois exige que ele estabeleça as conexões de sentido e construa uma narrativa mais ou menos coerente a partir dos estilhaços que lhe são apresentados.

É o que se observa, por exemplo, nas muitas ocasiões em que, no entrelaçamento de vozes e de histórias, o leitor é deixado às cegas em relação a quem enuncia determinado trecho ou mesmo a que tempo ele se refere, e isso só é explicitado (em certas vezes apenas sugerido, em outras, nem isso) em um momento tardio do romance, deixando o leitor na posição de adivinhar, de conjecturar, de recompor, quem fala. Não é sem razão, portanto, que Cazalas (2011, p. 58) afirme que em romances plurivocais como *A ordem natural das coisas* (1992) e *O manual dos inquisidores* (1996), por exemplo,

[...] o leitor tem o prazer – eminentemente romanesco – de unir as pontas soltas: adivinhar a identidade da personagem que fala nos monólogos, compreender de que modo se insere na história e tecer novamente os elos com as outras personagens.

Dessa maneira, portanto, cabe ao leitor do romance antunesiano, geralmente, um papel semelhante ao de um detetive que vai acumulando pistas, isolando paradigmas, tateando no escuro em busca de indícios que lhe permitam (re)

construir (um)a história que muitas vezes parece arredia. Esses procedimentos garantem a concentração do leitor, aproximando-o do texto, justamente pela “complexificação” da narrativa, isto é, pela constante interposição de obstáculos que, paradoxalmente, dificultam a aproximação do leitor.

Esse paradoxo está intrinsecamente ligado àquele oxímoro (“desmedida ponderada”) com o qual Maria Alzira Seixo (2002) caracteriza não somente *Tratado das paixões da alma*, mas toda a obra de Lobo Antunes subsequente. Isso porque é aqui que se pode falar deliberadamente em um “plano de construção” em que aquilo que foi denominado como “excesso” mostra-se fundamental para a edificação do romance. Mais do que isso, no entanto, pode-se associar a presença do “ruído” com o próprio procedimento artístico que garante o interesse da narrativa antunesiana, na medida em que é possível um paralelo entre essa turbacão do romance e a noção de singularização (e de estranhamento), como desenvolvida por Chklovski (1976, p. 45), uma vez que dela resulta a apreciação do texto como visão e não como reconhecimento ao “[...] aumentar a dificuldade e a duração da percepção”. Ressalta-se, desse modo, que o processo de constituição narrativa emerge como um dos principais polos de atenção do romance, chamando para si os holofotes. Em certo sentido, a obra deixa de nos apresentar *um enigma* para se apresentar *como enigma*, convidando o leitor a investigá-la.

#### THE TEXT AS ENIGMA IN ANTÓNIO LOBO ANTUNES

**Abstract:** It is intended by this paper to produce an assessment about the compositional process that structures the novel *Tratado das paixões da alma* (1990), by António Lobo Antunes. The goal is to highlight how in narrative terms, the diversity of voices entangled and the variety of times and spaces mobilized by this novel create a sense of fragmentation and simultaneity that shatters the idea of an univocal discourse and put into question the impersonal narrative voice present in the entire novel.

**Keywords:** Narration. Fragmentation. Lobo Antunes.

#### REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, T. *Notas de literatura*. Tradução Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- ANTUNES, A. L. *Tratado das paixões da alma*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.
- ARNAUT, A. P. A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes. In: CAMMAERT, F. (Org.). *António Lobo Antunes. A arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011. p. 71-88.
- BLANCO, M. L. *Conversas com António Lobo Antunes*. Tradução Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- CABRAL, E. Experiências de alteridade (A guerra colonial, a Revolução de Abril, o manicômio e a família). In: CABRAL, E.; JORGE, C.; ZURBACH, C. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 263-378.

- CAZALAS, I. O romanesco na obra de António Lobo Antunes: herança, desconstrução, reinvenção. In: CAMMAERT, F. (Org.). *António Lobo Antunes. A arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011. p. 49-70.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.
- GAGNEBIN, J.-M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- JORGE, C. A encenação das vozes quando todos falam sobre *Que farei quando tudo arde?* In: CABRAL, E.; JORGE, C.; ZURBACH, C. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 195-205.
- REIS, C. António Lobo Antunes: uma casa de onde se vê o rio. In: CABRAL, E.; JORGE, C.; ZURBACH, C. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 19-33.
- SEIXO, M. A. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- TACCA, O. *As vozes do romance*. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- TELLES, L. F. P. Nas trilhas do Lobo. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 83, p. 219-235, mar. 2009.

Recebido em janeiro de 2017.

Aprovado em fevereiro de 2018.