

ANTONIO PANCIARELLI

**A ORDEM NATURAL DO FADO:
DISCURSO E PERSONAGEM EM *FADO ALEXANDRINO***

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO
2006**

ANTONIO PANCIARELLI

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin.

SÃO PAULO
2006

Banca Examinadora

São Paulo, ____ de _____ de ____.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos parcial, que possibilitou a conclusão desta jornada.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Segolin, pela infinita paciência.

À Prof. Dra. Maria Aparecida Junqueira, pelos sábios conselhos.

À:

Fernando Pessoa,

Ítalo Calvino,

James Joyce,

João Guimarães Rosa,

Jorge Luís Borges,

Virgínia Woolf, pelo indescritível prazer de lê-los

À

António Lobo Antunes, por razões óbvias.

Ao Infante

*Senhor, a obra fica e o homem passa.
Mas a obra é o homem. Só estas canções
No fundo incerto e oceânico da raça
E anónimos, longes corações.
Em torno a mim, se de mim mesmo corro
O som ruído da onda e as praias toco
Do Largo no abismo do meu ser,
Páiram as naus perdidas que encontraram
O por-achar e em mares se abismaram
Para além do Regresso e do Esquecer.*

Fernando Pessoa

*Tardei, e cuido que me julgam mal
Qu'emendo muito, e, qu'emendando, dano
Senhor: porqu'hei grã medo ao meu engano
Deste amor que nos temos desigual:
Todos a tudo o seu logo acham sal;
Eu risco e risco, vou-me d'ano em ano:
Como um dos seus olhos só vai mais ufano
Fílipo, assi Sertório, assi Anibal.
Ando cos meus papeis em diferenças
São preceitos de Horácio (me dirão)
Em al não posso, sigo-o em aparências
Quem muito pelejou como irá são?
Quantos ledores, tantas as sentenças:
C'um vento velas vem e velas vão.*

Francisco de Sá de Miranda

RESUMO

Esta dissertação pertence à área da literatura e crítica literária e trata, especificamente, da análise da prosa romanesca em *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes. Procurou-se, neste estudo, fazer uma análise imanente da obra sem, entretanto, desconsiderar os aspectos ideológicos, políticos, históricos e sociais que permeiam o romance e que têm fundamental importância para a compreensão da fábula.

A análise apresenta um procedimento teórico-analítico, de forma que os aspectos teóricos privilegiados foram aplicados tendo em vista: identificar no romance as características que o definem como obra literária pós-moderna; abordar a hibridização dos gêneros prosa e poesia, a polifonia de vozes, além dos aspectos de intertextualidade e, claro, do forte conteúdo político, histórico e social.

Os resultados obtidos permitem concluir que *Fado Alexandrino* não pode ser caracterizado apenas como prosa romanesca, nem enquadrado em uma estrutura predeterminada. Trata-se de uma complexa construção em que o autor utiliza recursos de hibridismo, heteroglossia e interdiscursividade – elementos esses “radiografados” por Mikhail Bakhtin e por ele denominados como *práticas prosáicas* que diferentes usos da linguagem fazem do discurso, oferecendo-os como manifestação de pluralidade.

Pode-se afirmar, enfim, que *Fado Alexandrino* é uma obra que dá voz a personagens que falam, discutem idéias e procuram reposicionar-se em um país que experimentou, em dez anos, uma transformação que não acontecia havia cinco séculos.

ABSTRACT

This dissertation belongs to area of literature and literary criticism and deals specifically about analysis of Romanesque prose in *Fado Alexandrino*, by António Lobo Antunes. In this study, we sought to make an immanent analysis of the work, however without disregarding the ideological, political, historical and social aspects that permeate the romance and are of fundamental importance to the understanding of the fable.

The analysis presents a theoretical-analytical procedure, in a way that the privileged theoretical aspects were applied, by aiming: to identify in the romance the characteristics that define it as a post-modern literature; to approach the hybridization of genders: prose and poetry, the polyphony of voices, and also the aspects of intertextuality and, of course, the strong political and social contents.

The results obtained allow concluding that *Fado Alexandrino* cannot be characterized only as Romanesque prose nor framed in a predetermined structure. It is a complex construction in which the author uses features of hybridism, heteroglossy and interdiscursivity – elements “radiographed” by Mikhail Bakhtin and by him denominated as *prosaic practices* that different uses of language make of discourse, offering them as manifestation of plurality.

At last, we can affirm that *Fado Alexandrino* is a work that gives voice to characters that speak, discuss ideas and seek to reposition themselves in a country that attempted a transformation in ten years that has not occurred for five centuries.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
I – ROMANCE PÓS-MODERNO, LINGUAGEM E PERSONAGENS.....	18
1.1 – ROMANCE PÓS-MODERNO.....	19
1.2 – LINGUAGEM E PERSONAGEM.....	27
1.3 – CONTEXTO E IDEOLOGIA.....	33
1.4 – ASPECTOS ESTRUTURAIS DO ROMANCE.....	43
1.5 – APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DAS PERSONAGENS.....	48
1.6 – OS PLANOS TEMPORAIS DO ROMANCE.....	62
1.7 – GRAU ZERO NA NARRATIVA.....	68
II – <i>FADO ALEXANDRINO</i> – PROSA ROMANESCA OU ROMANCE POÉTICO?.....	71
2.1 – PROSA E POESIA.....	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	82
FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	86
ANEXOS.....	94

INTRODUÇÃO

Esta dissertação originou-se da necessidade de entender a complexa construção romanesca de António Lobo Antunes em *Fado Alexandrino*. Baseada em uma leitura imanente da obra, a pesquisa procura demonstrar que o livro se trata de um romance pós-moderno, cuja prosa fragmentária contém elementos de ironia (ácido-crítica) e de poesia (apesar de não se tratar de poesia lírica), evidenciados já na escolha do título.

A prosa romanesca deste autor mostra um olhar agudo, lúcido e implacável sobre um período de dez anos – de 1972 a 1982 – na vida de Portugal. A obra apresenta, ainda, uma polifonia de vozes e uma escrita feita por encaixes e alternâncias, além da utilização de recursos de intertextualidade.

Fado Alexandrino, escrito em 1983, é o quinto romance de Lobo Antunes. Trata-se de uma obra romanesca, com estrutura de poema alexandrino – ou seja, com versos de doze sílabas –, cujo texto compõe-se de três partes: antes da revolução, a revolução e depois da revolução. Cada uma delas está dividida em doze capítulos, que podem ser visualizados como uma métrica poética do verso dodecassílabo. Assim, cada uma das partes forma um grande poema; isto é, a história é contada em três grandes poemas. O romance tem ao todo 600 páginas, que representam 50 estrofes.

A presente pesquisa considera também o contexto utilizado pelo autor para escrever o romance. Portanto, além da análise do texto, este estudo aponta o seu contexto, já que seria impossível deixar à margem desta dissertação as características ideológicas, políticas, históricas e sociais que impregnam as páginas do romance.

Para apresentar o método da pesquisa adotado nesta dissertação, optou-se por imaginar um diálogo entre alguns críticos literários e suas posições a respeito de suas práticas:

Northrop Frye¹: “A primeira coisa que um crítico literário tem de fazer é ler literatura, para obter um levantamento indutivo de seu próprio campo e deixar seus princípios críticos se configurarem a si próprios apenas com o conhecimento desse campo. Os princípios críticos não podem ser colhidos prontos na teologia, na filosofia, na política, na ciência, ou em qualquer combinação delas. Subordinar a crítica a uma atitude crítica proveniente de fora é exagerar os valores literários que podem relacionar-se com a fonte externa, seja esta qual for. É fácil demais impor à literatura um arranjo extraliterário, uma espécie de filtro de cor, religioso-político, que faz alguns poetas saltarem à preeminência e outros surgirem como obscuros e censuráveis. Tudo o que o crítico desinteressado pode fazer com tal filtro de cor é resmungar polidamente que ele mostra as coisas a uma nova luz e é, de fato, uma constituição muito estimulante para a crítica. Naturalmente esses críticos filtrantes implicam comumente, e amiúde acreditam que estão deixando sua experiência literária falar sozinha e estão mantendo em reserva suas outras atitudes; que os satisfaz silenciosamente, sem fazer pressão explícita sobre o leitor, a coincidência entre suas apreciações críticas e suas opiniões religiosas ou políticas. Tal independência entre crítica e prejuízo, contudo, não ocorre

¹ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.11-23.

invariavelmente, mesmo com aqueles que melhor compreendem a crítica. Dos inferiores a estes, quanto menos for o dito, melhor.”

Ezra Pound²: “A literatura não existe num vácuo. Os escritores, como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência como escritores. Essa é sua principal utilidade. Todas as demais são relativas e temporárias, e podem ser avaliadas de acordo com o ponto de vista particular de cada um [...]. Mas há uma base suscetível de avaliação que é independente de todas as questões de ponto de vista. Os bons escritores são aqueles que mantêm a linguagem eficiente. Quer dizer, que mantêm a sua precisão, a sua clareza. Não importa se o bom escritor quer ser útil ou se o mau escritor quer fazer mal. A linguagem é o principal meio de comunicação humana. Se o sistema nervoso de um animal não transmite sensações e estímulos, o animal se atrofia. Se a literatura de uma nação entra em declínio, a nação se atrofia e decai.”

Northrop Frye³: “Entretanto, a crítica literária deve ser feita não com instrumentos da história, psicologia ou antropologia, mas com elementos da própria literatura, dentro de seu contexto e imanência. Tenho insistido em que a crítica não pode retirar pressupostos de outras áreas, o que resulta sempre em arrancá-los violentamente de seu verdadeiro contexto, mas sim elaborar os seus próprios pressupostos [...]. Eu mesmo fui logo apontado como um dos críticos que extraíam suas hipóteses da antropologia e da psicologia, por esse tempo ainda largamente consideradas como assuntos inadequados. Um princípio geralmente aceito é o de que o sentido deriva do contexto. Mas há dois contextos para o sentido verbal: o contexto imaginativo da literatura e o contexto do discurso geralmente intencional. Percebi que nenhum crítico dedicara muita atenção àquilo que me pareceu constituir a primeira operação da crítica: tentar ver, nas obras literárias, que sentido podia ser descoberto

² Apud PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.145.

³ FRYE, Northrop. Op. cit., 1999. p.26.

de seu contexto em literatura. Todo sentido em literatura parecia remeter, antes de qualquer coisa, ao contexto do sentido intencional, sempre um contexto secundário e às vezes errado. Isto é, pressupunha-se que o sentido fundamental de uma obra literária fosse um tipo de sentido que a paráfrase em prosa pudesse reproduzir.”

Antônio Candido⁴: “Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la. Mas também nada mais perigoso, porque um dia vem a reação indispensável e a relega injustamente para a categoria do erro, até que se efetue a operação difícil de chegar a um ponto de vista objetivo, sem desfigurá-la de um lado nem de outro. É o que tem ocorrido com o estudo da relação entre a obra e o seu condicionamento social, que a certa altura do século passado chegou a ser vista como chave para compreendê-la, depois foi rebaixada como falha de visão, talvez só agora comece a ser proposta nos devidos termos. Seria o caso de dizer, com ar de paradoxo, que estamos avaliando melhor o vínculo entre a obra e o ambiente, depois de termos chegado à conclusão de que a análise estética precede considerações de outra ordem. De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão. Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo.

⁴ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p.3-5.

Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.”

O diálogo imaginário entre Northrop Frye, Ezra Pound e Antônio Cândido, criado nesta introdução, tem como objetivo aproveitar as posições convergentes desses críticos e apontar, na fábula, o contexto em que a narrativa está inserida. É preciso concordar com Northrop Frye quando ele afirma que a primeira coisa que um crítico precisa fazer é ler literatura, e não analisá-la com instrumentos retirados da história, psicologia ou antropologia. A crítica necessita buscar na imanência da obra literária o próprio ferramental para análise e interpretação. Ezra Pound e Antônio Cândido parecem concordar, à primeira vista, com Frye, mas fazem algumas ressalvas. A primeira delas, apontada por Pound, é sobre a necessidade de uma linguagem eficiente – com precisão e clareza – por parte do autor. Ele enfatiza isso de tal maneira que chega a apontar o declínio de um país caso haja o declínio da literatura. Para Pound, deste modo, o papel do crítico é também observar a forma de linguagem utilizada pelo autor.

Já Antônio Cândido, que parece contemporizar com os dois outros críticos, ressalta, entretanto, a importância de se realizar um trabalho dialético em que se estabeleçam vínculos entre a obra e o ambiente. Ou

seja, o autor considera que é preciso trabalhar sempre texto e contexto, mesmo porque o primeiro, inexoravelmente, contém o segundo.

Nesse sentido, o eixo que sustenta este trabalho é a análise da linguagem empregada em *Fado Alexandrino* e, também, do ambiente em que se desenrola a ação.

A escrita de Lobo Antunes, neste romance, pode ser considerada prosa, poesia, narrativa poética ou poesia da prosa. Por onde quer que se inicie a leitura deste romance, o texto é complexo, disforme, truncado, interrompido, com saltos abissais entre os diversos narradores. Além disso, personagens, narradores e, inclusive, o autor contribuem propositadamente para que o romance tenha, aparentemente, uma forma caótica.

O contexto utilizado pelo autor – a guerra colonial travada pelos portugueses na África e o fim de uma ditadura de mais de cinquenta anos em Portugal – é mais do que um simples pano de fundo para a narração de uma fábula. Ele é, na verdade, a espinha dorsal que o autor utiliza para escrever o romance.

No entanto, esta obra não se trata de um romance histórico, tampouco tem o objetivo de contar a recente história portuguesa de forma romanceada. O que Lobo Antunes apresenta é uma construção meticulosa, colocando tijolo por tijolo em um desenho lógico sobre a realidade lusitana.

A forma narrativa complexa construída pelo autor de *Fado Alexandrino*, que divide a história em três partes, como se cada uma delas fosse um grande poema de estrutura alexandrina, não se sobrepõe, entretanto, ao conteúdo denso e intrincado que o receptor encontra no livro. Lobo Antunes, com obstinação e talento, constrói uma obra instigante e lança um olhar irônico e extremamente acre sobre um período conturbado da vida portuguesa. Não se trata, obviamente, de um tratado sobre a condição humana, mas de um vigoroso romance escrito de maneira original e que enriquece a literatura contemporânea portuguesa e mundial.

A temática da guerra colonial, aliás, é um cenário importante na construção da obra literária deste autor, que já havia trabalhado o tema em seu livro anterior, *“Os Cus dos Judas”*, e voltaria ao assunto em três obras subseqüentes: *“A Ordem Natural das Coisas”*; *“O Esplendor de Portugal”*; e *“Exortação aos Crocodilos”*.

Para abordar a temática supracitada, esta dissertação está dividida em dois grandes capítulos. O primeiro trata da contextualização da literatura pós-moderna e, em seguida, com base nesta argumentação, da defesa da inclusão de *Fado Alexandrino* em tal corrente literária. Aborda-se também a questão da linguagem e das personagens do romance, com o objetivo de demonstrar – utilizando as palavras de Paul

Valery – que “a literatura é, e não pode ser outra coisa, senão uma espécie de extensão e aplicação de certas propriedades da linguagem”.⁵

O segundo capítulo é dedicado à análise da obra propriamente dita, em que se procura situar a discussão no texto fragmentário do autor e o contexto em que a fábula é narrada. Trata, também, da hibridização dos gêneros prosa e poesia na estrutura narrativa de *Fado Alexandrino*.

Por fim, as considerações finais mostram a intertextualidade e os elementos da polifonia de vozes encontrados no romance.

⁵ VALERY, Paul. *A alma, a dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

**I – ROMANCE PÓS-MODERNO, LINGUAGEM E
PERSONAGENS**

1.1 – ROMANCE PÓS-MODERNO

O pós-modernismo é o processo de fazer o produto: é a ausência dentro da presença; é a dispersão que precisa de concentração para ser a dispersão; é o idioleto que quer ser, mas sabe que não pode ser, o código-mestre; é a imanência que nega a transcendência, e no entanto anseia por ela.⁶

A organização discursiva de *Fado Alexandrino* pode ser considerada pós-moderna por seu estilo metanarrativo e por sua composição fragmentária em que diversas personagens, através de monólogos ou diálogos, intercalam as várias histórias que compõem a grande narrativa. Ela se concretiza na articulação narrativa da diversidade, constituída sobre falas dispersas, entrecruzamentos, repetições e analepses, dando ao romance o caráter pós-moderno que recusa todo o tipo de chaves narrativas com efeitos definitivos.

A pós-modernidade é marcada por várias faces: insegurança da razão e ambivalência dos valores, fim das utopias e dos projetos históricos, fracasso do idealismo. Vários prefixos são também empregados para defini-la, tais como *des*, *in* e *anti*, que remetem sempre para a negação, a desconstrução e os antagonismos. No entanto, tais conceitos, sobretudo quando aplicados à poética, não são

⁶ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

facilmente aceitos ou compreendidos, e parte desta resistência pode ser atribuída à estranheza que abrangem e abarcam.

Prosa ou poesia podem, às vezes aleatoriamente, ser rotuladas de pós-modernas, assim como construções arquitetônicas denominadas *decorated sheds* (expressão inglesa que denomina uma fachada deliberadamente inexpressiva que disfarça as complexidades internas do projeto) ou, ainda, esculturas de gosto duvidoso. Por isso, definir o pós-modernismo à luz de conceitos de alguns teóricos é importante para elucidarmos o ponto de vista defendido neste capítulo.

Perry Anderson⁷ atribui o surgimento desse conceito a Federico Onís, que criou a expressão *postmodernismo* para descrever um movimento de refluxo conservador dentro do próprio modernismo, na Espanha, em 1934. Esse conceito passou a fazer parte do vocabulário da crítica hispânica, mas não teve na Europa ou nos Estados Unidos a conotação empregada por Onís. Somente vinte anos mais tarde a expressão pós-modernismo apareceu na crítica inglesa, porém mais ligada à arquitetura do que, propriamente, à literatura.

Quem recuperou o termo pós-modernismo foi Arnold Toynbee, em 1954, ao classificar a época iniciada com a guerra franco-prussiana de idade pós-moderna. De acordo com ele, esse movimento foi marcado

⁷ ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1998.

por duas evoluções: a ascensão de uma classe operária industrial no ocidente; e o convite de “sucessivas *intelligentsias*” fora do ocidente para dominar os segredos da modernidade e utilizá-los contra o mundo ocidental. Isso ocorreu no Japão da era Meiji, na Rússia bolchevique, na Turquia de Mustafá Kemal e na China maoísta.⁸

Para Anderson, o pós-modernismo surgiu como:

fruto do desencanto de uma época em que pareceu não haver mais alternativas políticas independentes – o massacre da Primavera de Praga pelos tanques do Pacto de Varsóvia, a frustração da esquerda latino-americana com os descaminhos da revolução cubana e a submissão do terceiro mundo ao capital internacional.⁹

O pós-modernismo resultou da combinação de uma ordem dominante desclassificada, de uma tecnologia mediatizada e de uma política sem nuances. Trata-se de um fenômeno que surgiu antes das práticas artísticas que veio retratar – um movimento *pot-pourri*.

Philadelpho Menezes Neto, em sua tese de doutorado, intitulada “Modernidade e pós-modernidade: experimentalismo, vanguarda, poesia”, afirma que:

⁸ Sobre o assunto ver: TOYNBEE, Arnold. *O desafio de nosso tempo*. Rio de Janeiro: Zahhar, 1975.

⁹ ANDERSON, Perry. Op. cit., 1998. p.108.

O saber pós-moderno estaria fundado na pragmática circunstancial e localizada, regulando-se a atividade social, e especialmente a científica, pela sua performance dentro do sistema. O discurso legitimador, finalista e totalizante do ideal moderno iluminista é trocado pela figura do jogo de linguagem e pelo desempenho prático da pesquisa científica.¹⁰

Ainda de acordo com Menezes Neto:

As metanarrativas da ciência e da lógica modernas, na busca de um consenso social que as legitimasse enquanto projeto emancipatório, dão lugar à busca dos significados flagrados na realidade fracionada e nos detalhes do cotidiano que anulam, na sua profusão, mutabilidade e variabilidade, as possibilidades dos grandes discursos unificadores da filosofia racionalista.¹¹

Linda Hutcheon, em seu estudo “Poética do pós-modernismo”, afirma que na ficção o termo pós-modernismo deve ser reservado para descrever a forma mais paradoxal e historicamente complexa que se chama de “metaficção historiográfica”. A superficção do Novo Romance é como a arte abstrata: apesar de transgredir os códigos de representação, na maioria das vezes, não os incomodam. “Mesmo quando a ela recorrem, os romances pós-modernos problematizam a representação narrativa”.¹²

¹⁰ MENEZES NETO, Philadelpho. *Modernidade e Pós-Modernidade: experimentalismo, vanguarda, poesia*. Tese (Doutorado), PUC, São Paulo, 1991.

¹¹ Ibidem. p.217-8.

¹² HUTCHEON, Linda. Op. cit., 1988. p.64.

O pós-modernismo na literatura pode ser observado pelo destaque dado aos contextos em que a ficção está sendo produzida – tanto pelo autor como pelo receptor. Em outras palavras, as questões da história e da intertextualidade exigem uma consideração de toda a situação enunciativa ou discursiva da ficção. O pós-modernismo não se limita a deslocar a ênfase do produtor, ou do texto, para o receptor, ele recontextualiza tanto os processos de produção e recepção, quanto o próprio texto dentro de toda uma situação de comunicação que inclui os contextos social, ideológico, histórico e estético nos quais esses processos e esse produto existem.

Pode-se afirmar, ainda, que o pós-modernismo na literatura não significa um avanço temporal, ou um progresso, resultante de conhecimentos acumulados com o passar do tempo (como acontece com a medicina, por exemplo), tampouco denota uma ruptura histórica com a modernidade, mas antes uma tentativa de impor uma cisão. Entretanto, essa cisão não significa uma revolução, e sim um movimento de refluxo conservador.

Se na arquitetura ou na pintura o pós-modernismo pode ser observado em suas linhas retas, curvas e circulares e, através disso, afirmar uma identidade estética (perceptiva a olho nu), na literatura essa correspondência é mais sutil e, não raro, mais subjetiva. Steven Connor,

em seu livro “Cultura pós-moderna – introdução às teorias do contemporâneo”, afirma que:

[...] se se pode, até certo ponto, dizer que a arquitetura é essencialmente “linhas e massas organizadas no espaço” e que a pintura é, em essência, “linhas e formas organizadas numa superfície plana”, que princípio formal essencial poderíamos descobrir para a escrita ou literatura? Usando uma analogia escrita, por certo poderemos dizer que a essência da literatura é: a materialidade da linguagem, formas na página e sons no ar.¹³

Os formalistas russos, ao criarem e defenderem o conceito de *literaturnost* (literariedade), podem ter contribuído, ainda que involuntariamente, para embasar o conceito de pós-moderno na literatura. Eles apontavam o princípio da referencialidade de uma obra particular como algo inerente não tanto à natureza material, quanto à sua forma – isto é, à maneira particular como o estilo e a convenção eram empregados na obra de arte particular.

A literariedade, afirmavam os formalistas, estava na intensa capacidade de a obra literária servir de mediadora às qualidades da sua forma e de atrair a atenção sobre esta. A escrita moderna ou progressista recusava-se a conceder ao leitor a ilusão de que ele lia sobre o mundo. Muitas análises teóricas contemporâneas do

¹³ CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna - introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Ed. Loyola, 2000. p.89.

modernismo estendem e desenvolvem essa posição similar ao dos formalistas.

Se o conceito de pós-moderno – e sua aplicabilidade na literatura – é ainda controverso e pode gerar inusitadas discussões acadêmicas, a realidade que o cerca é múltipla, controversa e está ligada ao novo estágio alcançado pelo capitalismo multinacional e multiconglomerado de consumo, e a todas as novas tecnologias que esse estágio produziu. Elizabeth Ann Kaplan afirma que:

O pós-modernismo é descrito como radicalmente transformador do sujeito, através de sua extinção de cultura. O interno já não se separa do externo; o espaço privado não pode se opor ao público; a alta cultura ou de vanguarda já não contrasta marcadamente com a cultura popular consumista. As tecnologias, as técnicas de venda e o consumo criaram um novo universo unidimensional do qual não há saída e em cujo interior não é possível nenhuma postura crítica.¹⁴

É sob essa égide complexa e disforme que o pós-modernismo se situa e lança bases na literatura moderna. É também sob esse ponto de vista que o movimento pós-moderno, vamos chamá-lo assim, transcende o pós-estruturalismo e a desconstrução.

Em “O pós-modernismo e a sociedade de consumo”, Frederic Jameson afirma que o pós-modernismo não é apenas mais um termo

¹⁴ KAPLAN, Elizabeth Ann. et. al. *O mal-estar no pós-modernismo – teorias, práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1993. p.14.

para descrever um estilo específico. É, também, um conceito periodizante, cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica.¹⁵

Desta forma, pode-se observar que tanto Kaplan quanto Jameson trazem a discussão para a multifacetada sociedade de consumo pós-industrial e já devidamente rotulada de economia global. É sobre esse caldo de cultura de massa que o conceito de literatura pós-moderna se aplica. O nascimento da pós-modernidade tem a ver com o surgimento das sociedades industriais avançadas. É nessas sociedades que se anuncia uma cultura que perdeu as principais características da cultura moderna, que se resumem no fato de ter dado fé às *grandes narrações* ou *metanarrações*.

É com base nesta conceituação que aqui se classifica o romance *Fado Alexandrino* (e os outros romances de Lobo Antunes) de literatura pós-moderna.

¹⁵ JAMESON, Frederic. "O pós-modernismo e a sociedade de consumo". In: KAPLAN, Elizabeth Ann. et. al. Op. cit., 1993.

1.2 – LINGUAGEM E PERSONAGEM

A literatura é, e não pode ser outra coisa, senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da linguagem.¹⁶

Os personagens de um romance, ao contrário dos heróis das epopéias, possuem características ambíguas e incompatíveis. Eles não têm o destino traçado logo à partida e não estão predestinados ao triunfo ou à morte no final da história.

As personagens de *Fado Alexandrino* não carregam o traço de herói, nem possuem o destino predefinido. São ambíguas, construídas durante a diegese em que a estratégia narrativa é encenar a perda ou a ausência de modelos organizadores de sentido linear. Através de fendas, as pequenas narrativas em estado de desordem montam e desarrumam a seqüência para o receptor. Essas pequenas narrativas é que compõem a grande fábula e, por isso, pode-se falar em narrativas por encaixe e alternância.

Tem-se, então, uma polifonia em que imperam o plurivocalismo, a pluridiscursividade, a interdiscursividade, a heteroglossia ou a hibridização, postulados que, apesar de se revestirem de nuances distintas, apontam quase sempre para o cruzamento dialógico de

¹⁶ VALERY, Paul. *A alma, a dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

várias vozes, das diferentes personagens, decorrentes da adoção de diversos pontos de vista, contraditórios ou em confronto.

Lobo Antunes utiliza uma arquitetura polifônica com vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras. Impõe-se o intertextual sobre o textual – não se trata aqui de uma dimensão derivada de intertextualidade, mas sim de uma dimensão primeira de que o texto deriva. Pode-se observar, neste romance, os conceitos definidos por Bakhtin sobre polifonia e dialogismo. A esse respeito, escreve Bakhtin:

A relação arquitetonicamente estável e dinamicamente viva do autor com a personagem deve ser compreendida tanto em seu fundamento geral e de princípio quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste nesse ou naquele autor, nessa ou naquela obra. Propomo-nos, apenas, examinar esse princípio básico [...] o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam; na vida, porém, essas respostas são de natureza dispersa, são precisamente respostas a manifestações particulares e não ao todo do homem, a ele inteiro; e mesmo onde apresentamos definições acabadas.¹⁷

¹⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.3-4.

Leyla Perrone-Moisés afirma que “uma das principais características da transformação sofrida pelas obras literárias, a partir do fim do século XIX, é a multiplicação de seus significados, que permitem e até mesmo solicitam uma leitura múltipla”.¹⁸

As personagens dos romances começam a representar diferentes “vozes” não unificadas por uma verdade englobante, de ordem ideológica (a “filosofia” do autor) ou de ordem psicológica (a “personalidade” do autor). São exemplos disso os romances de Dostoiévski, as narrativas de Kafka e de Joyce. Os poemas também não permitem mais uma leitura unitária, porque ocorre neles um estilhaçamento temático e uma mistura de vários tipos de discurso que desencorajam a leitura homogeneizadora (Mallarmé, Apollinaire, Pessoa).¹⁹

Na escrita de Lobo Antunes, as personagens também emitem diferentes vozes não unificadas por uma única ideologia, filosofia ou personalidade. Há, durante a trajetória da narrativa de *Fado Alexandrino*, uma multiplicidade de vozes fragmentadas em seus discursos e contraditórias em seu desenvolvimento. A criação romanesca do autor privilegia essa multiplicidade e um entrecruzar de vozes em que o princípio da identidade dilui-se e o aqui e agora dificilmente instauram fronteiras.

¹⁸ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹⁹ Ibidem. p.61.

As vozes viajam constantemente, atravessando a fronteira de tempo e espaço, mas deixando sempre uma trilha para que o receptor possa acompanhar o desenrolar da trama. O resultado disto é um processo que faz a narrativa avançar pelo entrecruzar, por vezes coerente, mas muitas vezes contraditório e mesmo paradoxal, dos vários discursos que representam o fluir de diversas consciências em torno de um acontecimento central que unifica a ação.

Octávio Paz, em “Signos em rotação”, afirma que o caráter singular do romance provém, em primeiro lugar, de sua linguagem.²⁰ É prosa? Se consideradas as epopéias, evidentemente sim. No entanto, se estas forem comparadas aos gêneros clássicos da prosa – o ensaio, o discurso, o tratado, a epístola ou a história –, percebe-se que não obedecem às mesmas leis.

No capítulo consagrado ao verso e à prosa, Paz observa que o prosador luta contra a sedução do ritmo. Sua obra é uma batalha constante contra o caráter rítmico da linguagem. Paz afirma, ainda, que:

O filósofo ordena as idéias conforme uma ordem racional; o historiador narra os fatos com o mesmo rigor linear. O romancista nem demonstra nem conta: recria um mundo. Embora o seu ofício seja o de relatar um acontecimento – e neste sentido parece-se ao historiador – não lhe interessa contar o que se passou, mas reviver um instante ou uma série

²⁰ Ver: PAZ, Octávio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

de instantes, recriar o mundo. Por isso recorre aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem. Sua obra inteira é uma imagem. Assim, por um lado, imagina, poetiza; por outro, descreve lugares, fatos, almas. Limita-se com a poesia e com a história, com a imagem e com a geografia, com o mito e com a psicologia. Ritmo e exame de consciência, crítica e imagem, o romance é ambíguo. Sua essencial impureza brota de sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito. Ambigüidade e impureza que lhe vêm do fato de ser o gênero épico de uma sociedade fundada na análise e na razão, isto é, na prosa.²¹

São as imagens construídas através da linguagem e de uma maneira peculiar de narrar, alternando prosa e poesia, que tornam *Fado Alexandrino* uma obra densa em que o autor utiliza as personagens como espelho para poder dar ao receptor diferentes ângulos de visão.

Nesse sentido, o que Octávio Paz define como “obra inteira feita de imagens” aplica-se a Lobo Antunes neste caleidoscópio construído com a linguagem e a memória de suas personagens.²² Na medida em que a obra questiona a memória e desvela o vasto espaço da subjetividade das personagens, o receptor intui que a sua participação é essencial para a compreensão do romance.

Ezra Pound, em “O Abc da literatura”, afirma que “literatura é linguagem carregada de significado e grande literatura é simplesmente

²¹ Ibidem. p.68-9.

²² Ibidem.

linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”.²³ A literatura de Lobo Antunes é exatamente isso: um exercício de linguagem carregado de significação.

O que torna *Fado Alexandrino* um romance inovador em termos de linguagem é uma descrição pormenorizadamente trabalhada que satura de informações a ilusão de real que o texto oferece, suprimindo banalidades ou recursos estilísticos desnecessários, mas construindo artesanalmente uma carga metafórica de analogias semânticas espessas. São exemplos disso trechos como “a caixa de sapatos esmagava os telhados”, ou “as órbitas vazadas das janelas fitam o sujeito”.²⁴ Tais características a tornam uma obra peculiar em que a objetividade narrativa do texto não impede, entretanto, que o autor utilize sinestésias e silepses em todo o romance.

²³ POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1977.

²⁴ ANTUNES, António Lobo. *Fado Alexandrino*. Rio de Janeiro: Rocco Editores, 2002. p.172-3.

1.3 – CONTEXTO E IDEOLOGIA

O conjunto de idéias e representações que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens é o que comumente denomina-se “ideologia”.

A ideologia é constituída pela realidade e, ao mesmo tempo, constitui a realidade, já que não se caracteriza por ser um conjunto de idéias surgidas do nada ou da mente privilegiada de alguns pensadores. A ideologia é, sim, fruto de uma série de decorrências resultantes de fatores sociais, econômicos, políticos e intelectuais, revelada pela análise do discurso no plano da semântica discursiva.

Existe ainda o que se convenciou chamar de “ideologia dominante”, aquela que é imposta persuasivamente sobre a classe dominada com o objetivo implícito de obter a legitimação de seu poder. Ao colonizar países africanos, Portugal impôs sua ideologia e seu conceito de sociedade europeia aos povos colonizados.

A narrativa de Lobo Antunes está impregnada com esses conceitos e valores e, ao retratar Portugal entre 1972 e 1982, não se preocupou apenas em definir suas personagens como arquétipos que estariam de um lado ou de outro em um campo de batalha, mas sim em mostrar suas personagens lidando mais com o comezinho, com a luta

diária pela sobrevivência e pela reintegração em uma sociedade que os definira como “os retornados”. Há, entretanto, em todo o romance a preocupação em mostrar as marcas que a colonização portuguesa deixou na África.

Logo após o 25 de abril de 1974 e a descolonização feita atabalhoadamente nas colônias africanas, Portugal passou a viver com uma população que não deveria mais fazer parte da vida lisboeta. Não havia mais lugar para acolher os emigrantes que voltavam de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe. Essa população que era, literalmente, despejada no parque público de Monsanto recebeu da imprensa portuguesa a alcunha de “os retornados”.

Logo se originou no país uma comunidade de segunda classe – os emigrantes que perderam tudo na África e passaram a viver acampados nos jardins de Monsanto. Lobo Antunes não coloca as personagens de *Fado Alexandrino* nesse mega-acampamento, mas as distribui pela periferia da cidade, situando-as junto à classe média baixa. Ao colocar as personagens em bairros como Pixeleira, Cabo Ruivo, Intendente ou Anjos, o autor traça o retrato de um verdadeiro “cordão sanitário” que foi criado ao redor de Lisboa e da classe média que não precisou emigrar.

Com exceção do Alferes Jorge, que, por ter se casado com a herdeira de um banco (uma personagem que tem alguns traços

autobiográficos do autor e funciona como seu alter-ego), conheceu os privilégios da vivenda de Carcavelos, as demais personagens são retratadas com as cores fortes de uma classe média baixa, para quem o fim do regime salazarista teve pouca importância no dia-a-dia.

Neste ambiente hostil, retratam-se as angústias existenciais, marcadas pelos fracassos pessoais, pela frustração afetiva e pelo desencontro nas relações. É neste espaço de quase clausura voluntária que se desenrola a história marcada pelas recordações de infância, da vida em Moçambique e do período em que a fábula acontece.

A militância política retratada no romance por Lobo Antunes é, na verdade, uma visão cínica e cáustica sobre acontecimentos que não alteraram em nada o desfecho do 25 de abril e o incipiente movimento de guerrilha urbana, formado por um grupo de incautos sem qualquer ligação com o movimento militar que derrubou o regime de Salazar e Marcelo Caetano, mas que traçou planos mirabolantes para derrubar a ditadura. Aqui, percebe-se o olhar irônico do autor sobre um movimento de esquerda que não tinha nenhum apoio popular ou dos setores organizados da sociedade civil.

Ao colocar o Oficial de transmissões, Tenente Celestino, como integrante de uma organização clandestina de esquerda, o autor pinta um quadro um tanto cômico e grotesco de um grupo de pessoas que se juntam sem saber exatamente o que querem ou defendem. Lobo

Antunes é bastante mordaz quando descreve as trapalhadas em que se metem os militantes da organização.

As preocupações de costume, sabes como é (uma voz lavada, clara, adolescente, e no entanto segura, autoritária, pronta a naufragar, cantando A Internacional no Titanic do marxismo-leninismo-maoísmo. Possuía mais tomates do que eu, acreditava mais do que eu, meu capitão, e aposto que continua a acreditar, a reunir-se em caves esconsas, a defender labirinticamente os chineses). O Olavo preveniu-te de certeza de que a Organização não pode permitir-se brincar em questões de segurança: sempre a mesma conversinha, pensou ele, sempre a mesma merda de conversa e com tantos panos quentes acaba por não se fazer nada de útil, nada que arranhe, que magoe, que ponha em causa o caralho do regime. A Pide refina a perseguir-nos e nós, em resposta, cosidos de cagaço, dobramos de cautelas.²⁵

A fala do oficial de transmissões aqui destacada mostra a confusão que havia nos grupos de esquerda engajados na luta contra a ditadura. Mostra, ainda, a ironia do Tenente Celestino ao comparar tal movimento com o transatlântico Titanic, que afundou em sua viagem inaugural.

Quanto às outras personagens, embora façam parte do exército regular português e, portanto, sejam defensoras do regime salazarista, pouco se importam ou falam de política ou ideologia. Às vezes, a

²⁵ Ibidem. p.101.

banalização com que as personagens descrevem a situação degradante em Moçambique chega a ser cruel e conformista, fruto do mesmo olhar irônico do seu autor:

[...] examinou, de cima para baixo, a miúda descalça, de pés calosos de cegonha e vestido incrivelmente sujo, examinou as redondas pupilas inexpressivas, alheadas, neutras, o inchaço de fome da barriga, retirou os fósforos do bolso da camisa (Há quantos séculos não faço amor com ninguém?), limpou as solas das botas numa pedra, e contrapôs comercialmente, observando o silêncio de cacimbo da mata:

Um conto.

Um conto? O catequista estalou a mão no peito, ofendidíssimo.

Um conto? Um conto, nosso alferes? O branco já reparaste na menina?

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 como fios de espaguete, abriu-lhe a boca para mostrar os incisivos curtos, rombos, correu-lhe proprietariamente a palma pelas nádegas inexistentes, e fitou o oficial num soslaio magoado:

Um conto pela minha sobrinha virgem, nosso alferes?

Um conto e quinhentos e um garrafão de álcool, ofereceu o alferes, sentindo o pênis inchar-se-lhe, incômodo, nas calças [...].

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.²⁶

²⁶ Ibidem. p.60-1.

O relato do Alferes Jorge sobre a compra de uma menina em Moçambique para satisfazer seus desejos sexuais mostra, com toda sordidez implícita à narrativa, a maneira como os portugueses tratavam os negros. Estes eram apenas objetos que se podia comprar com dois contos e um litro de aguardente. Mas mostra também a banalização da vida que existia nas colônias e como a ideologia dominante (no caso a dos portugueses) permeava a vida dos colonizados. A miséria e a falta de perspectivas, em uma terra arrasada pela guerra, transformavam tudo o que se tinha à mão em mercadoria. E mercadoria era para ser vendida a quem pudesse pagar por ela.

No entanto, o que Lobo Antunes tenta demonstrar com a frieza do relato do Alferes Jorge é que havia vítimas e inocentes em ambos os lados. Do lado português, o soldado que para lá era enviado tinha um dever de ofício: defender as terras e propriedades do governo português - de quem, afinal, era empregado. Do outro lado, havia a necessidade básica da sobrevivência. Os moçambicanos que não estavam engajados na guerra pela libertação do país tinham que se desenrascar para continuar sobrevivendo. Em um quadro de total miséria, vender uma galinha roubada ou a virgindade da própria filha não fazia muita diferença.

Para Maurice-Jean Lefbve:

Qualquer narrativa só é compreensível a partir de uma ideologia (repetamos que se trata de tomar esta palavra num sentido muito lato: concepções morais, sociais e metafísicas do homem e do mundo) na qual se apóia, que confirma ou que contesta. Mas é óbvio que as ações e as personagens podem ser mais ou menos reveladoras ou comprometidas. A ideologia pode ser francamente denotada ou simplesmente conotada. Este último caso, mais insidioso, traz consigo talvez uma maior participação do leitor [...] qualquer recusa de se comprometer com uma ideologia conota necessariamente uma outra ideologia.²⁷

Mas qual é a ideologia contida em *Fado Alexandrino*? Não se identifica no romance uma ideologia denotada. O autor não toma qualquer partido nem se alinha a uma corrente ideológica. Suas personagens – exceto o oficial de transmissões – pouco se importam com a manutenção do regime salazarista ou cerram fileiras entre os diversos grupos de esquerda que se digladiaram ferozmente para tomar o poder após o 25 de abril.

Não há no romance nenhum posicionamento ideológico, a não ser as conotações irônicas e cínicas de suas personagens. Seria possível afirmar, então, que não há ideologia política no romance? Voltando ao que diz Lefbve, a recusa em assumir qualquer ideologia já seria uma

²⁷ LEFBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980. p.227.

tomada de posição? É essa conotação referida por ele que permeia todo o romance e torna possível afirmar que o contexto da fábula está impregnado com a política e a ideologia, sem se tratar, obviamente, de posição político-partidária.

É importante ressaltar que, se antes da Revolução dos Cravos Portugal vivia em uma espécie de anestesia coletiva – marcada pelo atraso econômico e cultural da mais antiga das três ditaduras da Europa não comunista (as outras eram Espanha e Grécia) e pelo sonho de um império ultramarino, cujo tecido social se esgarçava a cada dia –, após o 25 de abril passou-se a viver uma euforia e uma anarquia revolucionária em que eram criadas “juntas de salvação nacional”, “governos transitórios” e “comitês revolucionários” que não duravam mais do que alguns dias no comando do país.

Esta situação anárquica, aliada à descolonização, colocou em xeque toda a suposta “segurança” que Salazar oferecia aos portugueses e mostrou a necessidade de o país voltar os olhos para a Europa – já que Portugal conservou-se de costas para a Europa e de frente para o Atlântico durante cinquenta anos – e buscar o apoio da então Comunidade Econômica Européia. Esse interregno de um país, de um lado, sem ditadura e sem colônias africanas e, de outro, sem a integração na Europa ocidental, acaba sendo o centro gravitacional das personagens de *Fado Alexandrino* – uma mistura de indiferença,

constatação da pobreza e falta de perspectivas em que era preciso “desenrascar-se” para sobreviver novamente em Lisboa.

Se me custou a adaptar ao trabalho, meu capitão? riu-se o soldado, divertido, a cuspir caroços de azeitona para a palma enorme. Se tivesse gramado uma vida como a minha, sabia que a única coisa que custa é não comer.²⁸

O olhar sempre crítico de Lobo Antunes sobre a realidade portuguesa é demonstrado em todo o romance através dos diálogos aparentemente banais das personagens.

Durante muitos anos, Portugal sobreviveu à custa de suas colônias. Entre os séculos XVI e XIX, o país viveu do que se explorava em terras brasileiras. Depois, passou a viver do que retirava das colônias africanas e, a partir de 1950, dos recursos enviados pelos emigrantes que foram trabalhar nos países desenvolvidos da Europa e no comércio estabelecido principalmente em Angola e Moçambique.

Antonio Oliveira Salazar, o ditador português, acreditava que as colônias africanas eram extensões territoriais de Portugal, assim como a Ilha da Madeira e os Açores. Por isso, incentivava ou, na maior parte das vezes, obrigava a ida de levadas de portugueses para ocupação de tais territórios. Com isso, por mais de cinquenta anos, o país

²⁸ ANTUNES, António Lobo. Op. cit., 2002. p.66.

permaneceu estagnado e pobre, o que gerava a necessidade de emigrar para obter trabalho.

Outra situação peculiar do país era o serviço militar obrigatório para todos os homens portugueses a partir dos 18 anos. Eram três anos de serviço, quase sempre prestados na África. Assim, a grande maioria dos jovens não concluía seus estudos, o que contribuía para a perpetuação da pobreza em Portugal.

1.4 – ASPECTOS ESTRUTURAIS DO ROMANCE

A temática central de *Fado Alexandrino* é a guerra colonial na África, contada por meio das reminiscências de um grupo de militares que combateram em Moçambique. Aborda o retorno a uma Lisboa desconhecida, que sofreu com a rápida e desorganizada urbanização, com a re-inserção no ambiente familiar na periferia da cidade e, sobretudo, com a dificuldade para sobreviver fora da caserna.

O título da obra também remete ao fado, palavra originária do latim *fatū*, que significa destino. Em Portugal, o fado está diretamente ligado a um ritmo musical originário dos cânticos dos mouros que permaneceram nos arredores de Lisboa, mesmo após a reconquista cristã. A dor e a melancolia daqueles cantos, comuns ao fado, estão na base desse ritmo. No entanto, o significado que Lobo Antunes dá a essa palavra refere-se mais ao destino lusitano do que à canção.

O romance está estruturado em três partes e em três patamares distintos:

Primeira parte: antes da revolução (que coincide, no plano diegético, com o jantar no restaurante);

Segunda parte: a revolução (que, no atual discurso, cruza com o tempo passado no bar, após o jantar);

Terceira parte: depois da revolução (sobre os acontecimentos grotescos e trágicos da madrugada).

O autor utiliza sistemas de fragmentos imbricados a partir de pontos de vista diferidos e cruzados. Sua estratégia narrativa é encenar a perda ou a ausência de modelos organizadores de sentido linear. Através de fendas, as pequenas narrativas, em desordem, montam e desarrumam a seqüência para o receptor. Além disso, as micronarrativas compõem a grande narrativa e, assim, pode-se falar em narrativa por encaixe e alternância.

Há, ainda, uma polifonia com algumas vozes dominantes (sobressaem as vozes do soldado Abílio e do Alferes Jorge – uma espécie de alter-ego do autor). Trata-se de narrativas nas quais imperam o plurivocalismo, a pluridiscursividade, a interdiscursividade, a heteroglossia ou a hibridização, postulados que, apesar de revestidos de nuances distintas, apontam quase sempre para o cruzamento dialógico das várias vozes de diferentes personagens, decorrentes da adoção de vários pontos de vista, contraditórios ou em confronto. Lobo Antunes trabalha exatamente com a ambigüidade de suas personagens, sem dar ao receptor um contorno claro de cada uma delas.

Os três patamares distintos são:

Primeiro plano: enunciação – o jantar de confraternização das cinco personagens em um restaurante. Neste plano, as personagens narram suas atividades nos últimos anos (enunciado). Dirigindo-se sempre ao Capitão, contam o que fizeram no retorno a Lisboa.

Segundo plano: o passado mais próximo. Cada personagem volta ao passado mais próximo para narrar a retomada da vida civil em Lisboa, que vive a iminência de uma revolução.

Terceiro plano: o passado distante. As narrativas são intercaladas com lembranças de um passado distante; cada personagem encarrega-se de construir para o receptor a sua personalidade e de apresentar as pessoas que a rodeiam, a família e o *modus operandum* de cada um. Os planos intercalam-se e é através dessa narrativa fracionada e truncada, em que as vozes e os tempos podem alternar-se em apenas uma linha ou um parágrafo, que o autor vai montando o seu mosaico.

A fotografia da mãe perseguia-o, tenaz, sem descanso, pelo compartimento afora, como os Jesus de coração à mostra e boca de cocote dos calendários das sacristias, uma janela bateu com violência ao fundo e o tio, em camisola interior, insultou-o 'Olá, rapaz'. Mantinha a expressão furibunda de costume, mas uma espécie de careta apertava-lhe de leve as pálpebras minúsculas. 'Boa noite, senhor', respondeu ele,

pensando 'Não consigo à vontade, conho, para tratá-lo de outra forma'. Acabaram por instalar-se à mesa de noventa toalha de oleado aos quadradinhos pretos e amarelos, a mulher remexia nos tachos, o tio, embaraçado, coçava em silêncio a nuca com a unha gigantesca do mínimo: é espantoso como o velho se assemelha a um sapo, notou o soldado, o mesmo tronco esférico, os mesmos membros estreitos, a mesma boca grande. Ia começar a sopa de hortaliça e nisto uma rapariga de canadianas entrou na sala 'Olá mãe olá padrinho', e eu de colher no ar, com cara de parvo, a saltar o pingue-pongue dos olhos entre a moça e o velho: Afinal sempre te casaste com uma viúva como me segredaram, sempre te enforcaste com uma tipa de mais de dez anos do que tu e por isso a avó protestava e guinchava se te mencionavam o nome, e a bola de celulóide pulou do tio para a rapariga que lhe estendeu um feixe de rápidos dedos suados, 'Muito prazer', sentou-se à mesa, afastou migalhas e pedaços de côdea com as costas da mão, inclinou-se e principiou a engolir o caldo, uma magrita, meu capitão, com um nariz um bocado abatado e uma cicatriz na bochecha, de gestos vivos e súbitos como os dos pardais.²⁹

No parágrafo da primeira “estrofe” do primeiro capítulo, a personagem Soldado conta ao capitão como se deu o jantar na casa do seu tio Ilídio. Existem aqui dois narradores que se alternam: o narrador onisciente (cuja voz, em muitos trechos, confunde-se com a do capitão) e o próprio soldado ou o narrador-personagem. A mudança de narrador, ou o tempo de narração, dá-se por uma letra maiúscula no meio da

²⁹ Ibidem. p.24.

sentença (... insultou-o Olá rapaz) ou por um ponto final. Esta é a tônica dos enunciados e da narração em todo o romance.

A dosagem dos diversos planos narrativos em *Fado Alexandrino* estabelece uma cumplicidade dos narradores-personagens com o receptor. É preciso que o segundo entenda o jogo construtivo proposto pelo primeiro para acompanhar o desenrolar da fábula. Do ponto de vista da estrutura narrativa, propõe-se ao receptor ficar atento para responder as seguintes perguntas: Quem fala? A quem pertence a voz? De quem é o olhar que evidencia os acontecimentos?

Essa espécie de jogo narrativo proposto pelo autor é o que dá originalidade à construção do romance, mas também requer do leitor uma atenção redobrada para o desenvolvimento da história. Lobo Antunes, como que construindo um puzzle, vai colocando as peças de maneira alternada, mas, no final, acaba encaixando-as.

1.5 – APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DAS PERSONAGENS

Capitão Mendes é um dos narradores (às vezes, onisciente) que ouve os relatos dos companheiros que, freqüentemente, se dirigem a ele na forma evocativa de “meu capitão”. Ele não se identifica nem conta a sua história. Trata-se de uma espécie de quinta personagem, um ouvinte privilegiado das outras personagens, e atua, quase sempre, como o narrador onisciente que, não raro, intervém na narrativa alheia. Sua história não é contada na fábula, mas ele carrega a conotação que se deu aos capitães das forças armadas no 25 de abril – movimento que foi liderado por oficiais desta patente que receberam o nome de *Capitães de Abril*.

Soldado Abílio é a personagem que, quase sempre, dá início à narrativa dos capítulos, e cuja história é contada com mais riqueza de detalhes. Na volta a Lisboa, este soldado procura a irmã, que está vivendo com um negro na casa herdada dos pais. Abílio não vê ali qualquer possibilidade de abrigo. Decide, então, ir morar com o tio, Ilídio, dono de uma pequena empresa de mudanças. O tio o acolhe em casa e o admite como empregado, mas humilha-o constantemente.

Abílio descobre que Ilídio havia se casado com uma mulher bem mais velha, para desespero de sua avó, e tem uma enteada, Odete, deficiente física, que seria a sua futura mulher. Porém, o casamento

acaba quando Odete, agora utilizando o pseudônimo Dália, envolve-se em uma organização clandestina de esquerda, da qual também participa o oficial de transmissões. Sua função é fazer contato entre o oficial e a organização. Tio Ilídio fica viúvo e vai viver com uma senhora, responsável pela contabilidade da transportadora.

Abílio mantém, durante certo tempo, um envolvimento homossexual com um pintor loiro, namorado de Desireé, um negro do Senegal. Trata-se aqui de um relacionamento de prostituição, pois Abílio recebe dinheiro do pintor para completar o seu orçamento.

Na transportadora trabalham, além de Abílio, dois outros empregados: o motorista, um velho sem três dedos e que esteve preso por muitos anos porque agrediu um policial; e um tipo magro que não fala nunca, cuja esposa está internada em um hospital.

O **Tenente-coronel Artur Esteves** perdeu sua mulher, que morreu de câncer, quando ele estava em Moçambique. No retorno a Lisboa, o tenente-coronel perambula pelo hospital público da cidade, na tentativa de encontrá-la. A situação caótica e burocrática vivida pela personagem nos corredores do hospital mostra a visão crítica do autor sobre o sistema de saúde pública de Portugal, na década de 70. Ele vive a situação absurda de ir buscar a mulher e descobrir que ela está morta: tudo isso contado entre filas, carimbos, funcionários negligentes e muito *non sense*.

Perguntou a um servente de meia-idade, que transportava a coxear um fardo de roupa pela enfermaria, da mulher, e, seguindo conscientemente o complicado conselho que lhe deram, subiu a escada, tropeçou em degraus, perdeu-se por corredores riscados de frases a lápis, e acabou por encalhar num laboratório exíguo, onde um careca de avental examinava, de mãos nos bolsos, uma fieira de tubos de ensaio numa armação de pau [...].³⁰

[...] tetos lascados, fragmentos de cartazes colados com adesivo cor-de-rosa, a mancha circular, de clara de ovo, de um escarro gigantesco: por instantes imaginou desvãos cheios de cadáveres que se transviaram, como ele, naquele Dédalo de raras janelas fechadas sobre a uniforme melancolia da tarde, cheirando a éter, a desinfetante e a mijo de retrete.³¹

O tenente-coronel tem uma filha, casada, e acaba tendo um romance com a porteira do edifício onde mora, no bairro dos Anjos.

Alferes Jorge Borges é casado com Inês, rica herdeira de banqueiros, e tem uma filha, Mariana. A família de Inês morava em uma vivenda em Carcavelos, bairro de classe média alta na linha de Cascais, mas foi obrigada a fugir para o Brasil, depois da Revolução dos Cravos. Jorge separa-se da mulher e retorna a Portugal, onde se envolve com Ilda (uma secretária sem graça com nariz de tucano), que fica grávida e some com a criança. No final da história, relaciona-se com uma anã chamada Adelaide. A sogra morre de câncer no pâncreas, e o sogro, Jaime, passa a viver com a governanta. Inês também regressa a

³⁰ Ibidem. p.30.

³¹ Ibidem. p.31.

Portugal e vive um relacionamento homossexual com uma mulher de cabelo roxo.

O **Tenente (oficial de transmissões) Celestino** mora com a tia e uma empregada velha – Esmeralda – em Entrecampos, com vista para os fundos da Feira Popular, em Lisboa. Atua na clandestinidade, pois é integrante de uma organização revolucionária. Preso, passa mais de um ano em Caxias. São personagens que gravitam nesse universo Olavo, Emílio, Careca e Dália, mas seu contato com a organização é, na verdade, Odete, enteada de Ilídio, tio de Abílio.

O soldado Abílio é a personagem que tem a mais extensa e melhor caracterização. Suas narrativas, que quase sempre abrem os capítulos, são as mais ricas e detalhadas; além disso, exercem uma função fundamental no romance: é através do olhar de Abílio que o autor mostra a cidade de Lisboa e suas mazelas na periferia. Como trabalha em uma empresa de mudanças, percorre as ruas da velha cidade, desde o alto do Castelo de São Jorge até as margens do Rio Tejo, no Cais do Sodré. Como também se prostitui no Parque Eduardo VII e no Cais, a personagem tem uma visão privilegiada do submundo lisboeta e das pessoas que habitam essas regiões.

O sentido conotativo que uma empresa de mudanças carrega é aqui utilizado pelo autor para mostrar as pequenas, mas fundamentais, marcas que o retorno à metrópole deixou nos portugueses que viveram

na África. Além disso, a visão irônica e pragmática que o soldado lança sobre a cidade e as idiossincrasias de seus habitantes são fundamentais para que o receptor entenda a construção da narrativa.

[...] e continuava entretanto a visitar de tempos a tempos a Rua da Mãe-d'Água, quando o pintor idoso lhe telefonava, sussurrante como um álamo, para o emprego, todo timidez, todo mimo, todo requebros, todo meigo vulcão conatido de ternura, ofendidíssimo com o seu silêncio, com o seu não querer saber, com a sua ausência. A contabilista punha a cabeça azeda fora da gaiola, berrava aos guinchos Um cavalheiro para si, eu largava lá no fundo as castas da sueca, com mulheres nuas pintadas na outra face, de compridos cabelos loiros e sapatos de salto alto, a ampola do teto, suspensa de uma viga precária junto à clarabóia de vidros rachados e de moldura torta de ferro, dançava como um pêndulo revelando e dissolvendo caras, mãos, pilhas de tábuas, colchões, teias de aranha prateadas, de uma frágil, inconcebível delicadeza de crochê, batia suavemente com as costas das mãos na porta aberta do escritório [...].³²

É também com um olhar entre incrédulo e indiferente que o soldado Abílio assiste, no dia 25 de abril de 1974, à chegada dos tanques, tropas e capitães de Abril, procedentes de Caldas da Rainha, para tomar o Terreiro do Paço e pôr fim à ditadura salazarista. É um olhar que evidencia os acontecimentos que mudariam o rumo da História.

³² Ibidem. p.253.

Os gritos da Odete e os pedregosos arrotos asmáticos do tio acordaram-no com a mesma angústia instantânea, subitamente alerta, com que outrora despertava na mata, ao primeiro mínimo rumor insólito, à primeira ordem ciciada, ao primeiro disparo. Escorregou rapidamente para o chão, a suar, atrapalhado nos lençóis, palpando o espaço em volta à procura da arma, o candeeiro a rua iluminava a casa em frente e um pedaço do cubículo (o armário da roupa, o lavatório de espelho, a Santa Filomena da Dona Isaura na parede), a pegajosa clara de ovo da aurora crescia como algas nos telhados. Da sala vinham marchas militares, guitarras, vozes de homens que cantavam, um locutor lia de tempos a tempos um pequeno discurso, e a seguir, após um breve silêncio interminável durante o qual o sangue estancava, suspenso nas veias, à espera, mais marchas, mais hinos, mais orfeões, mais música [...].³³

O oficial de transmissões – tenente Celestino – é a personagem do romance “engajada politicamente”. Esse engajamento, entretanto, é mostrado por Lobo Antunes sempre de maneira irônica e cáustica. A organização política clandestina a que pertence o tenente assemelha-se mais a um grupo de adolescentes do que de revolucionários prontos a pegar em armas para derrubar o regime.

Essa “organização” de esquerda é retratada pelo autor sempre de maneira atabalhoada e com fortes traços de grupos estudantis que proliferaram em Portugal nos anos 70. Não há enraizamento em movimentos populares ou no exército. O único elo militar é o próprio

³³ Ibidem. p.187.

oficial de transmissões, que acaba preso e levado para uma temporada em Caxias (prisão em frente ao mar para onde eram conduzidos, na época, os presos políticos).

– Eu sentia o Estado Novo podre mas firme, meu capitão, disse o oficial de transmissões, de pálpebras descidas, bafejando os óculos com o hálito. Estávamos fartos da guerra, fartos das perseguições, fartos da Pide, fartos das promessas não cumpridas, mas não entendia muito bem como aquilo acabaria, como poderia alguma vez acabar de tal forma se me afigurava eterno, imóvel, molemente pétreo. Mesmo o senhor, que estive dentro, acreditava?

[...] Amotinaria o prédio na altura própria, constituiria um núcleo marxista de moradores esclarecidos, encabeçaria a célula de defesa do bairro destinada a orientar e a prevenir possíveis desvios conservadores, a lutar contra o obscurantismo da população desinformada, contra os recuos direitistas, contra o perigoso canto de sereia da social-democracia em pânico, contra a vertiginosa tentação capitalista [...].³⁴

O alferes Jorge Borges (que pode ser considerado uma espécie de alter-ego do autor) é a única das quatro personagens que desfruta um padrão de vida de classe média, pois é casado com uma rica herdeira de banco, Inês. Lobo Antunes (que também foi casado com uma das herdeiras do banco Espírito Santo) utiliza essa personagem para recriar uma das situações mais bizarras que o 25 de abril proporcionou a Portugal. Assustados com a chegada dos comunistas ao poder,

³⁴ Ibidem. p.104-5.

centenas de famílias da classe média alta portuguesa precipitaram-se a enviar dinheiro, jóias e outros valores mobiliários para o exterior. Houve uma *caça às bruxas* ao contrário e os ricos, poderosos e defensores do antigo regime passaram a ser perseguidos.

Ocorreram, então, casos grotescos, em que grandes e imponentes automóveis eram apedrejados nas ruas. As vivendas da Linha de Cascais (região da classe média alta portuguesa, antes do 25 de abril) foram invadidas e espoliadas em nome da revolução. Muitos antigos proprietários acabaram fugindo para o Brasil, tendo antes enviado o dinheiro.

É sob a ótica do *salve-se quem puder* que Lobo Antunes retrata o alferes Jorge e a família de sua mulher: banqueiros lenientes que enriqueceram à sombra da ditadura, com um grande número de agregados irresponsáveis (primos, tios, sobrinhos, cunhados) que se reúnem na vivenda de Carcavelos para traçar um plano de fuga para o Brasil:

[...] Era a mãe, murmurou a Inês num tom sumido, num tom inabitual de tragédia. (E as minhas esperanças por água abaixo, a minha alegria a murchar como uma vela: o monstro permanece vivo e a maçar) Houve uma revolução comunista esta noite, anda tudo aos tiros na Baixa, o povinho quer pendurar nos candeeiros as pessoas decentes. A mãe manda que a gente vá quanto antes para Carcavelos, supõe tu que

nos entra no apartamento uma cambada de rufias e nos leva a Mariana [...].³⁵

[...] – Prenderam o Governador e o presidente da República, coitado, educadíssimo, uma jóia, que mal é que ele fez seja a quem seja, prenderam centenas de pessoas, há por aí hordas de ateus, desses que dão a pílula às mulheres, a matar toda a gente, a destruir as igrejas, a fuzilar os católicos. Eu aqui não fico, já mandei o pai arranjar bilhetes de avião para todos, não estou para que um bando de selvagens me invada sem mais nem menos a casa e me viole a família inteira. E para o marido, secundário, pequeno, inútil, amarrotado na poltrona, com um cálice de conhaque esquecido ao lado, a regular na telefonia a intensidade dos hinos:

– Ó Jaime, mexa-se, trate das coisas, não fique parado aí pasmado como um boneco, como um mono, até parece que tem vontade que nos enfiem na cadeia. Ainda estou para saber, palavra de honra, por que é que me casei com um pastel assim [...].³⁶

O tenente-coronel Artur Esteves é a personagem que representa o poder constituído no país, mas que, como a maioria dos militares, limita-se a receber ordens. Mais preocupado com a sua aposentadoria do que com o destino da pátria, Artur Esteves ficou viúvo enquanto estava em Moçambique e atribui a morte da mulher à negligência médica reinante nos hospitais públicos portugueses.

É importante ressaltar que Lobo Antunes, psiquiatra, sempre criticou em seus romances e crônicas o sistema de saúde público de

³⁵ Ibidem. p.235.

³⁶ Ibidem. p.240.

Portugal. E é com esse veio que a personagem do tenente-coronel passeia pelo hospital em busca de notícias da mulher. Quando acontece o 25 de abril, recebe ordens para se apresentar no quartel e vê nisso uma tremenda chatice:

O Ricardo não está bom da cabeça, quem é que quer agora meter-se em chatices. Parou o automóvel, buzinou, um ou dois vultos turvos, de camuflado (De camuflado?), assomaram a espreitá-lo, e por fim, do cubículo do sargento de dia, emergiu a trote um perfil quadrado de pistola em punho (O alferes Baptista), que se debruçou de mão em concha para o vidro da janela, abriu a porta e disse num tom rápido, inseguro. O meu comandante está preso, faço o favor de se apear. Soldados armados tinham rodeado o Volkswagen, alguém acionava os gonzos difíceis do portão, escutavam-se gritos e ruídos de blindados nas bandas das casernas, um jipe, a oscilar, atropelava a relva e os malmequeres da messe com as grandes botas redondas dos pneus [...].³⁷

As quatro personagens principais que conduzem a narrativa em *Fado Alexandrino* possuem uma trajetória similar e os mesmos problemas no retorno a Portugal. São essas as semelhanças que unem as personagens no início das narrativas. No desenrolar da trama, o perfil e a conduta de cada uma delas trilham caminho próprio e, no final, voltam a convergir para um mesmo ponto.

³⁷ Ibidem. p.207.

O Soldado Abílio e o Oficial de Transmissões Celestino pertencem à mesma camada da sociedade (a classe média baixa) e enfrentam os mesmos problemas no retorno a Lisboa. Ambos necessitam da solidariedade dos parentes – Abílio vai morar com o tio e Celestino com a tia e a velha empregada.

O Alferes Jorge, empregado de banco e casado com mulher rica, representa a classe média urbana portuguesa, enquanto o Tenente-Coronel Artur permanece no exército à espera da aposentadoria e, no final, acaba se envolvendo com contrabandistas para completar o orçamento. Nenhum deles encontra a redenção e a solução para seus problemas com a Revolução dos Cravos, assim como o próprio país, que, na opinião do autor, não consegue encontrar seu caminho.

Apesar de este romance não ter as mulheres como personagens principais, é fundamental realizar algumas observações sobre elas. Toda a ruptura que acontece na trama é provocada, direta ou indiretamente, por uma mulher, compensando o pendor masculino para a derrota. Então, vejamos:

- Na trajetória do soldado Abílio é sua irmã, Odete, quem acaba ficando com a casa da família, obrigando-o primeiro a ir viver em uma pensão em Marvila e depois a procurar abrigo na casa do Tio Ilídio. Abílio acaba se casando com a prima Odete, mas essa o abandona para se

engajar em uma organização de esquerda (adotando o codinome de Dália). No final, é a contadora da empresa de transportes quem passa a dar ordens ao soldado.

- O Tenente-Coronel Artur Esteves fica viúvo no início da história, mas passa a viver com o fantasma da culpa por não ter chegado a Portugal a tempo de cuidar da esposa. No desenrolar da trama, passa a depender dos favores da filha para cuidar da casa e, por fim, mantém um caso com a porteira do edifício em que mora, por uma questão de conveniência doméstica.
- O oficial de transmissões volta para Lisboa e vai viver na casa da tia e da empregada Esmeralda, que o tratam sempre como criança.
- O Alferes Jorge se casa com Inês, filha de banqueiros, e tem uma filha, Mariana. Depois, envolve-se com Ilda (uma secretária sem graça e com nariz pontudo), tem outra filha com ela e, no final, acaba ficando com Adelaide, a anã ginecologista. A ex-mulher Inês, depois de se refugiar no Brasil, volta a Portugal e passa a manter uma relação homossexual com uma mulher de cabelos roxos.

Nenhuma delas tem seus desejos realizados ou se identificam com as personagens principais. Há sempre uma ruptura, quer em virtude do desapontamento provocado pelos homens, quer pela exploração a que se sujeitam. Há, entretanto, uma exceção nesta regra: a velha criada

Esmeralda, que, surpreendentemente, aparece como a narradora no capítulo 11 da terceira parte (após a revolução).

Assim como Molly Bloom, em *Ulysses*, de James Joyce, Esmeralda, em seu caótico despertar, também experimenta uma espécie de “fluxo de consciência”. Ela passa, então, a ser a única consciência de expressão direta a exprimir a dor de um sexo que se fechou ao desejo, demonstrando, ainda, uma clara ciência da morte que se aproxima:

Nunca mais possuí homem nenhum dentro de mim porque o meu corpo se fechou, e o sinto fechado há muitos anos, cinquenta ou sessenta, como as flores gordas à noite, porque os lábios das pernas se cerraram num mole e teimoso egoísmo de corolas desde que o meu padrasto me varou e perfurou e vasculhou o peito e o ventre com os dedos manchados de espanto do meu pai e do íntimo licor da minha mãe, essa aguadilha cerosa que segrego às vezes se me toco, para sentir na forquilha das coxas uma lombriga úmida que endurece e oscila, pegada ao osso da bacia, até uma espécie de soluço crescer dentro de mim, um espasmozinho rápido me contrair os músculos e a pele, os dentes se me rilharem na boca como um garfo contra garfo, e as víceras se aquietarem de novo, pacificadas, num enorme cansaço finalmente sem ódio, desprovido de rancor, atrás da própria cauda do seu sangue.³⁸ Tenho que morrer antes dele, pensava eu, tenho de arranjar uma forma de me escapar daqui, mas não existia a vila já, não existiam as vespas e as sombras cúmplices de outrora [...].³⁹

³⁸ Ibidem. p.574-5.

³⁹ Ibidem. p.585.

Esse capítulo, inteiro dedicado à narração da velha empregada Esmeralda, evidencia o paralelo que o autor traça entre a mulher explorada e sofredora e o sofrimento vivido pelas colônias, também sujeitas às agressões sexuais, por um lado, e ao abandono à própria sorte, por outro.

1.6 – OS PLANOS TEMPORAIS DO ROMANCE

O autor confere às personagens – militares que lutaram na guerra colonial em Moçambique – uma hierarquia de caserna em que o narrador/personagem, cuja voz mistura-se com a do narrador onisciente, é o Capitão. É a ele que os outros narram suas histórias e confissões, à mesa do restaurante e da boate.

A estrutura do romance se dá, fundamentalmente, por meio dos discursos das personagens, e é através da linguagem que se constrói e se desenrola a ação. Esta, entretanto, é construída com as memórias do passado, numa espécie de caleidoscópio em que o futuro da narrativa é formado com as ações do passado – ou um romance feito de memórias.

Porém, a diegese não é construída com base nas reminiscências de um passado de oficiais das forças armadas portuguesas que atuaram na guerra colonial, mas sim com apoio na construção imagética, sobretudo da vida de cinco personagens apanhadas no turbilhão de uma mudança crucial na vida de um país: o fim da ditadura salazarista, que durou mais de quarenta anos.

Quase como um jogo especular, *Fado Alexandrino* monta e desmonta, para o receptor, o passado de uma nação que um dia se julgou um império. É a consciência das personagens que evidencia um olhar crítico e, muitas vezes, indiferente sobre o cotidiano e as

mudanças que ocorrem no país, neste período. Para Bergson, “toda consciência é memória – conservação do passado no presente”.⁴⁰

Na epígrafe do livro, Lobo Antunes utiliza uma canção de Paul Simon, *The boxer*:

Now the years are rolling by me
They are rocking evenly
I am older than I once was
Younger than I'll be
But that's not unusual
No it isn't strange
After changes upon changes
We are more or less the same
After changes we are more or less the same.⁴¹

A escolha desta epígrafe evidencia uma tendência que acompanha o desenrolar da fábula em *Fado Alexandrino*. As personagens demonstram, o tempo todo, que têm uma visão conformista e, às vezes, cínica da realidade portuguesa. Assim como a canção de Paul Simon, que afirma “depois de mudanças após mudanças continuamos mais ou menos na mesma”, o soldado Abílio responde com indiferença à pergunta da mulher do seu tio Ilídio: “E como era isso lá em África? [...] Mais ou menos como aqui, minha senhora”.⁴²

A visão irônica, pragmática e cínica com a qual Lobo Antunes apresenta as suas personagens na volta para casa justifica a epígrafe

⁴⁰ BERGSON, Henri. *Consciência e Vida*. Coleção pensadores. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1981. p.71.

⁴¹ ANTUNES, António Lobo. Op. cit., 2002.

⁴² Ibidem. p.28.

escolhida. Ela também pode ser evidenciada no comentário do soldado Abílio, após o 25 de abril: “Não houve revolução nenhuma, meu tenente, convença-se disso, [...] à parte menos dinheiro e mais desordem [...]; quem manda no país, oiça lá, não são por acaso os mesmos que mandavam dantes?”.⁴³

É com o conceito à *la Lampeduza* – “é preciso tudo mudar para permanecer o mesmo” – que o autor trabalha *Fado Alexandrino* e constrói a história dos cinco ex-combatentes na África. Utilizando como temas recorrentes a guerra colonial (também tratada nos livros “Os Cus dos Judas” e “As Naus”) e o retorno para casa, Lobo Antunes traz à luz o sentimento de vazio e perplexidade que toma conta de suas personagens. Esse sentimento é mostrado ao longo do romance pelos combatentes que não enxergam e, quase sempre, não conseguem contar de maneira clara a experiência vivida.

Esta obra não se trata de um relato de vencedores ou vencidos em uma guerra, mas sim de um testemunho de um tempo passado. Não há, nas narrativas truncadas e fragmentadas, nenhuma grande lição sobre os episódios em Moçambique, nem mesmo um *mea-culpa*, mas apenas a constatação de um tempo para esquecer. Durante toda a narrativa, as quatro personagens parecem ter apenas uma visão parcial e microscópica da guerra colonial, e nunca uma visão global e política da

⁴³ Ibidem. p.423-6.

situação. Para eles, lutar na África era apenas contingência de um momento ou um trabalho qualquer que alguém precisava realizar.

Essa visão conformista da situação política vivida pelas personagens de *Fado Alexandrino* é, na verdade, uma crítica contundente que o autor faz ao português médio que, durante mais de quarenta anos, aceitou passivamente a ditadura de uma pessoa sobre um país inteiro, encarou como normalidade o inferno que se vivia nas colônias africanas e, obedientemente, enviou seus filhos para morrer em uma guerra que, como a maioria delas, não parecia ter sentido.

As quatro personagens de *Fado Alexandrino* espelham, na verdade, o cidadão português mediano que admitia como natural a existência de colônias em outros continentes e que assumiu a ideologia dos que mandavam no país. Ao retratar a família da esposa de Alferes Jorge como banqueiros que se indignaram com o 25 de abril e que trataram de retirar todo o dinheiro do país e fugir para o Brasil, Lobo Antunes demonstrou um fato que se tornou comum em Portugal nos meses que seguiram à Revolução dos Cravos: retirar do país o que havia sobrado nas poucas famílias que compartilhavam do poder e da ideologia salazarista.

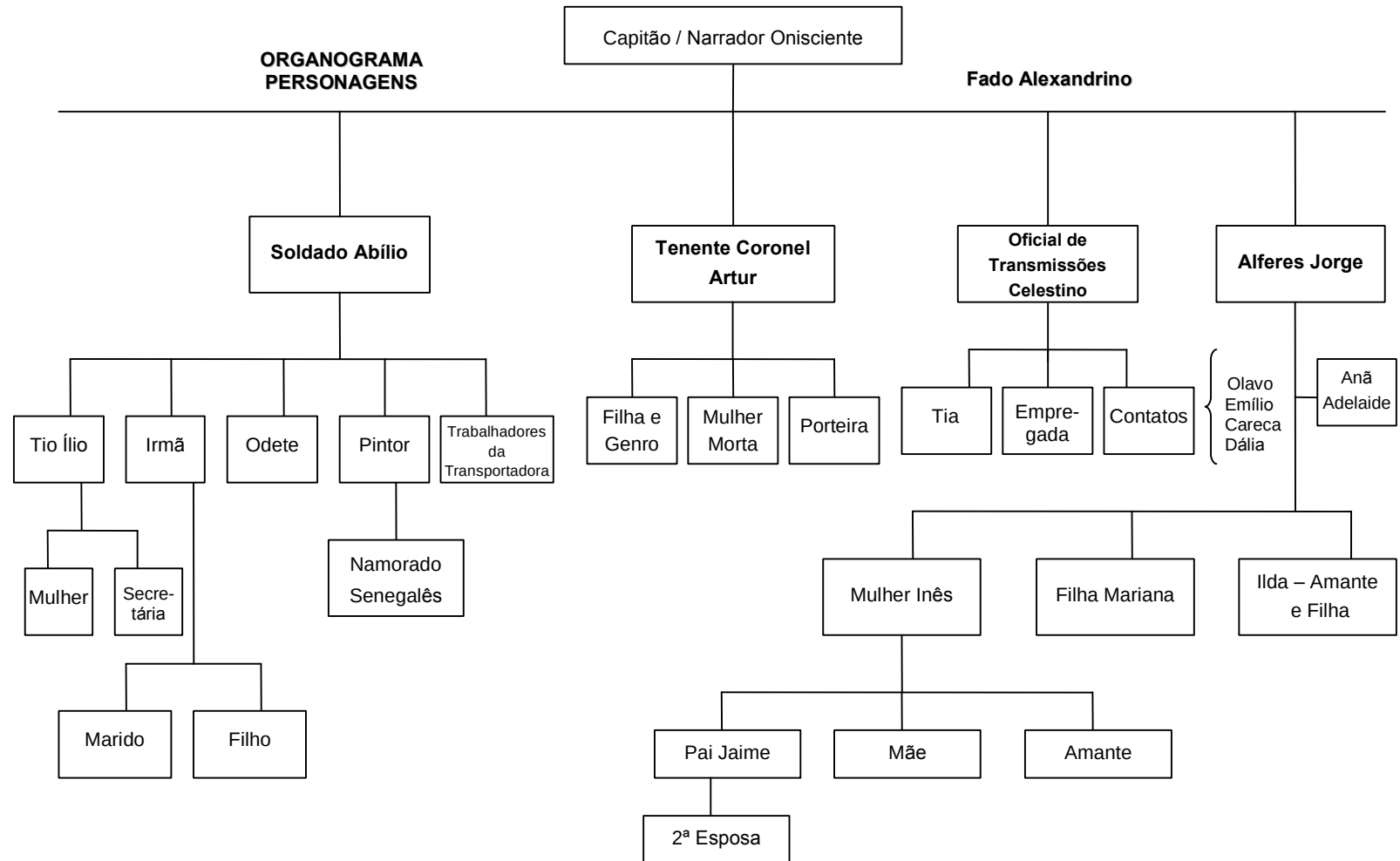
Há que se concordar com a análise feita por Maria Alzira Seixo quando ela afirma que “regresso, revolução e ressaca são, pois, as três

faces do romance”.⁴⁴ No entanto, é preciso avançar na análise e afirmar que Lobo Antunes propõe realizar uma profunda autocrítica sobre o estado de letargia dos portugueses, permitindo a existência de soldados que achavam natural comprar crianças em Moçambique para satisfazer seus desejos sexuais.

As três partes em que se divide o romance – antes, durante e após a revolução – espelham, na verdade, o sentimento de um autor que se propõe a discutir a trajetória recente do país. Apesar de faltar a essa análise a distância suficiente para a realização de um balanço isento de paixões, o que Lobo Antunes traz à tona é uma análise crítica e realista dos caminhos trilhados por um pequeno país localizado na ponta da Europa e que era definido por seu ditador como “um jardim à beira-mar plantado” (assim como um outro grande país de língua portuguesa, retratado em seu hino como “um gigante deitado eternamente em berço esplêndido”).

Essa análise crítica, brilhantemente realizada em *Fado Alexandrino*, joga luzes sobre um tema palpitante, mas ainda carente de uma verdadeira análise histórica – assunto este para ser tratado pelos historiadores.

⁴⁴ SEIXO, Maria Alzira. Os romances de Lobo Antunes – Análise, interpretação, resumos e guiões de leitura. Lisboa: Dom Quixote, 2002.



1.7 – GRAU ZERO NA NARRATIVA

A narrativa em *Fado Alexandrino* está diretamente relacionada ao dia-a-dia de suas personagens. Não há preocupações metafísicas, sociais ou políticas explícitas, apesar de todo o contexto da obra estar inserido em um momento único da vida política portuguesa: a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, o abandono das colônias africanas e do Timor Leste, na Ásia, e o desencadeamento de uma guerra civil em Angola, Moçambique e Guiné Bissau.

Em *Fado Alexandrino*, vivi-se uma situação paradoxal em que, embora mergulhados em um turbilhão de acontecimentos que sacudiam Portugal nesse período, os protagonistas preocupam-se apenas com os dramas menores, relativos ao seu retorno a Lisboa. O oficial de transmissões é a única exceção neste quadro, já que aderiu a um grupo de esquerda que luta contra o regime de Salazar. Mas é exatamente sobre a narração de coisas banais e cotidianas que é construída a diegese.

Lefebvre aponta para a existência de um “grau zero do discurso da diegese”. Segundo ele:

Esse grau zero será em grande parte uma construção do espírito. Ele terá mesmo um aspecto um pouco mítico [...] e impossível, com efeito, defini-lo de outro modo que como a ‘realidade cotidiana’, aceite e consagrada, por nós, dada a

época e numa dada situação, como normal, habitual, incontestada.⁴⁵

Lefebvre prossegue afirmando que:

O grau zero seria, pois, idealmente, a realidade tal como a experiência comum, a ciência, a educação, a ideologia da nossa civilização no-la representam no que nós cremos ser a sua totalidade: lógica, sem indeterminações, sem lacunas, por consequência sem surpresas nem problemas – numa palavra, em tudo o contrário do que pretende precisamente mostrar-nos a narrativa.⁴⁶

Jean-Paul Sartre, em “La Nausée”, também afirma: “Para que o acontecimento mais banal se torne uma aventura, é preciso e é suficiente que alguém se ponha a contá-lo”. Narrar a história do 25 de abril em Portugal, através da vida comezinha de suas personagens, torna-se a grande aventura de *Fado Alexandrino*.

Ao construir um romance sem a intenção explícita de contar a história recente de Portugal, o autor opta por trilhar caminhos sinuosos em que cada personagem é o senhor de sua narrativa e conta sua própria história, sem se dar conta de que está sendo responsável por um pedaço da história de seu país. São, portanto, os acontecimentos

⁴⁵ LEFEBVRE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980. p.212-3.

⁴⁶ Ibidem. p.213.

banais, de que fala Sartre, os responsáveis pelo universo diegético representado.

**II – *FADO ALEXANDRINO* – PROSA ROMANESCA
OU ROMANCE POÉTICO?**

2.1 – PROSA E POESIA

Os grandes romances, embora não estejam escritos em verso, oferecem sempre grandes momentos poéticos [...].

Toda a arte ou alcança a categoria poética ou não é nada mais do que crônica jornalística ou naturalista.⁴⁷

Afirmar que a escrita de Lobo Antunes em *Fado Alexandrino* é prosa poética pode ser considerado subjetivo, mas definir prosa e poesia pode ser o começo do caminho. De acordo com uma definição aristotélica, arte é uma representação do mundo exterior, uma espécie de cópia, mas uma cópia à qual se admite que o artista acrescentou algo de si mesmo – a natureza vista através de uma interpretação.

Para Aristóteles, o gênero poético:

[...] separou-se em diversas espécies, consoante o caráter moral de cada um. Os espíritos mais propensos à gravidade reproduziram belas ações e seus autores, os espíritos de menor valor voltaram-se para as pessoas ordinárias a fim de as censurar, do mesmo modo que os primeiros compunham hinos de elogio em louvor de seus heróis.⁴⁸

Obviamente, Aristóteles não tratou de romance em seus escritos, já que este gênero literário só apareceu no século XVIII, mas deixou um

⁴⁷ SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2003.

⁴⁸ ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Editora Cultrix, 2003, p. 20.

ferramental utilizado até hoje e que pode servir de base para se falar de prosa e poesia.

Teorizando sobre literatura, Northrop Frye propõe a criação de um manual elementar com os princípios fundamentais do tema. Para ele:

[...] na página dois [deste compêndio] seria o lugar para expor o mais amplo dos fatos literários, a distinção do ritmo entre verso e prosa. Mas parece que uma distinção que qualquer um pode fazer na prática ainda não pode ser feita por nenhum crítico em teoria.⁴⁹

Northrop afirma que:

[...] a próxima coisa a fazer é esboçar as categorias fundamentais da literatura, como o drama, a epopéia, a ficção em prosa e semelhantes. Isso é, de qualquer modo, o que Aristóteles admitiu ser o primeiro passo óbvio, da crítica. Descobrimos que a teoria crítica dos gêneros parou precisamente onde Aristóteles a deixou. A própria palavra 'genre' (gênero) ressalta numa sentença em inglês como a coisa impronunciável e alheia que é. A maior parte dos esforços críticos para trabalhar com termos tão genéricos como 'epopéia' e 'romance' são interessantes principalmente como exemplos da psicologia do rumor. Graças aos gregos, podemos distinguir no drama a tragédia da comédia, e, assim, ainda tendemos a supor que cada uma delas é a metade do drama que não seja a outra metade. Quando chegamos a cuidar de formas tais como a máscara, a ópera, o filme cinematográfico, o 'ballet', a peça de fantoches, o mistério, a

⁴⁹ FRYE, Northrop. *O Caminho crítico*. São Paulo: Ed Perspectiva, 1973.

moralidade, a 'commedia dell'arte' e o 'Zauberspiel', damos conosco na posição dos médicos do Renascimento, que se recusavam a tratar a sífilis porque Galeno não dizia nada sobre ela.⁵⁰

Entretanto, vários outros autores estabelecem diferenças básicas, que aqui podem ser evocadas, entre os dois gêneros. Para Salvatore D'Onofrio, a distinção entre prosa e poesia era incontestada até o Neoclassicismo porque se baseava no aspecto formal do texto, mais do que no efeito produzido.⁵¹

A estética clássica considerava 'poesia' o texto literário que se caracterizava pela sobrecarga do código retórico relativo ao uso da versificação, da escolha das palavras, das figuras de estilo, dos tópicos consagrados. Mas, do pré-romantismo para cá, assistimos a uma revolução do conceito do poético; enquanto a prosa literária tende a poetizar-se pelo uso de imagens, símbolos e ritmos, a poesia se aproxima cada vez mais da prosa literária pela renúncia aos esquemas métricos, rítmicos, estróficos. O versolirismo destrói a periodicidade do retorno fônico, o paralelismo sonoro, que caracteriza a poesia tradicional. O moderno conceito de poeticidade está centrado, mais do que em esquemas formais, num objeto ou numa realidade sentida e descrita artisticamente.⁵²

Com o passar do tempo, a linha que separa prosa e poesia tornou-se cada vez mais tênue, diáfana e, sem dúvida, menos importante para

⁵⁰ Ibidem. p.21.

⁵¹ D'ONOFRIO, Salvatore. *Poema e narrativa: estruturas*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

⁵² Ibidem. p.29.

a apreciação crítica de uma obra literária. O importante não é estabelecer as amarras de um gênero literário e trabalhar dentro de seus cânones, mas ter sensibilidade para encontrar a poesia dentro da prosa e vice-versa.

Lefebvre propõe a fórmula: “substituir a distinção poesia-prosa pela de discurso da poesia-discurso da narrativa”.⁵³ O discurso da narrativa seria ficcional ou diegético, ao passo que o discurso da poesia seria real ou autêntico. D’Onofrio discorda de Lefebvre e considera que:

A ficcionalidade é uma característica inalienável do poético em geral e não apenas da literatura narrativa; não existe obra-de-arte literária se não for fruto da imaginação. Como o ‘narrador’ de um romance, assim o ‘eu’ do poema é também ele um ser ficcional, diferente da pessoa física do autor.⁵⁴

Tanto a poesia quanto a narrativa apresentam as mesmas características de materialização e de valor conotativo do discurso prosaico e objetivam o mesmo fenômeno de presentificação. Se a prosa é uma categoria discursiva e o verso outra, ambas possuem índoles enunciativas que se interpenetram e se diferenciam apenas pelo predomínio de questões operacionais e de facilidade para estudos acadêmicos.

⁵³ LEFEBVRE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.

⁵⁴ D’ONOFRIO, Salvatore. Op. cit., 1978. p.30.

Olhando com atenção a obra de Lobo Antunes, pode-se observar como o seu caráter predominantemente romanesco adquire formas 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 discursiva.

As definições podem ser classificadas apenas como didáticas ou como um corte a ser feito em um complexo organismo para analisá-lo em um microscópio. Separar e catalogar esses dois gêneros será simplesmente uma forma de iniciar a discussão sobre a prosa de Lobo Antunes.

Consideremos também o que diz Jorge Luis Borges sobre poesia:

[...] se preciso definir a poesia, e se me sinto um tanto hesitante, se não tenho muita certeza, digo algo como: “Poesia é a expressão do belo por meio de palavras habilmente entretecidas”. Essa definição pode ser boa o suficiente para um dicionário ou um manual, mas todos sentimos ser bastante frágil. Existe algo muito mais importante – algo que pode nos encorajar a seguir adiante e não somente a treinar a mão escrevendo poesia, mas desfrutá-la e sentir que sabemos tudo a seu respeito. Isso é o que sabemos ser a poesia. Sabemos tão bem que não podemos defini-la em outras palavras, tal como não podemos definir o gosto do café, a cor vermelha ou amarela nem o significado da raiva, do amor, do ódio, do pôr-do-sol ou do nosso amor pela pátria. Essas coisas estão tão entranhadas em nós que só podem ser expressas por aqueles

símbolos comuns que partilhamos. Por que precisaríamos então de outras palavras? ⁵⁵

E sobre prosa:

Supõe-se que a prosa está mais perto da realidade que a poesia. Entendo que é um erro. Há um conceito, atribuído ao contista Horácio Quiroga, que diz que, se um vento frio sopra do lado do rio, deve-se escrever simplesmente: “um vento frio sopra do lado do rio”. Quiroga, se é que disse isso, parece ter esquecido que essa construção é algo tão distante da realidade quanto o vento frio que sopra do lado do rio. Que percepção temos? Sentimos o ar que se move, a isso chamamos vento; sentimos que esse vento vem de certa direção, do lado do rio. E com tudo isso formamos algo tão complexo quanto um poema de Góngora ou uma sentença de Joyce. Voltemos à frase: “o vento que sopra do lado do rio”. Criamos um sujeito: “vento”; um verbo: que “sopra”; em uma circunstância real: “do lado do rio”. Tudo isso está longe da realidade prosaica, deliberadamente prosaica e comum escolhida por Quiroga, é uma frase complicada, é uma estrutura.⁵⁶

Agora, convém observar um pouco mais de perto a narrativa de

Fado Alexandrino:

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-

⁵⁵ BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.284.

⁵⁶ Ibidem. p.286.

dia cinzento da Encarnação, em que os semáforos boiavam ao acaso, suspensos da neblina como frutos da luz. Qualquer avião invisível assobiava por cima das nuvens. Um pelotão de cadetes passou a correr, quase junto a eles, mastigando o cascalho da parada com as mandíbulas das botas enormes, esporeado por um furriel cujos olhos vazios se assemelhavam aos dos cães de aparadores.⁵⁷

O primeiro parágrafo do romance é uma amostra clara do que o leitor encontrará pela frente: um texto carregado de metáforas em que monstros marinhos de caras, corpos e mãos se agitam junto a semáforos que bóiam ao acaso, suspensos na neblina como frutos de luz. Ou, ainda, um lugar onde botas enormes com mandíbulas mastigam o cascalho da parada. Essa maneira de narrar torna a prosa de Lobo Antunes repleta de símbolos característicos da poesia.

Para comparar o texto de *Fado Alexandrino* com a poesia de Manuel Bandeira, destaca-se o seguinte trecho:

*Quando ontem adormeci
Na noite de São João
Havia alegria e rumor
Estrondos de bombas luzes de Bengala
Vozes cantigas e risos
Ao pé das fogueiras acesas.
No meio da noite despertei
Não ouvi mais vozes nem risos
Apenas balões
Passavam errantes
Silenciosamente
Apenas de vez em quando
O ruído de um bonde*

⁵⁷ ANTUNES, António Lobo. *Fado Alexandrino*. Rio de Janeiro: Rocco Editores, 2002. p.11.

*Cortava o silêncio
Como um túnel [...]*⁵⁸

O poema “Profundamente”, de Manuel Bandeira, também está carregado de metáforas (como todo poema deve estar). Nele o poeta observa que balões passavam errantes e o ruído de um bonde cortava o silêncio como um túnel.

Se observarmos o trecho inicial de *Fado Alexandrino* e de *Profundamente*, poderemos dizer que se tratam de dois poemas? Não há dúvida de que Manuel Bandeira faz poesia com suas reminiscências, mas é correto dizer também que o estilo empregado por Lobo Antunes está carregado de lirismo. O receptor encontra-se diante de uma prosa poética, particular estilo de narrar que acompanha toda a prosa de Lobo Antunes.

Mas as diferenças existem e são perceptíveis. Entretanto, o que se quer estabelecer no presente estudo é que não se pode ver a prosa como o dia e a poesia como a noite, ou a prosa como o branco e a poesia como o negro.

Roland Barthes, em “O Grau Zero da Escritura”, observa o seguinte:

[...] poesia é sempre diferente da prosa. Mas tal diferença não é de essência, é de qualidade. Não atenta, portanto, contra a

⁵⁸ BANDEIRA, Manuel. *Meus poemas preferidos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

unidade da linguagem, que é um dogma clássico. Dosam-se diferentemente as maneiras de falar conforme as ocasiões sociais: aqui, prosa ou eloquência; lá, poesia ou preciosismo, todo um ritual mundano de expressões, mas sempre uma linguagem única, que lhe reflete as categorias eternas do espírito. A poesia clássica era sentida apenas como uma variação ornamental da prosa, o fruto de uma arte (ou seja, de uma técnica), nunca como uma linguagem diferente ou como o produto de uma sensibilidade particular. Toda poesia, então, nada mais é que a equação decorativa, alusiva ou carregada, de uma prosa virtual, que jaz em essência e potência em todos os modos de expressão. ‘Poética’, nos tempos clássicos, não designa nenhuma extensão, nenhuma espessura particular de sentimento, nenhuma coerência, nenhum universo separado, mas somente a inflexão de uma técnica verbal, a de ‘exprimir-se’ segundo regras mais belas, portanto, mais sociais que as da conversação, ou seja, projetar para fora de um pensamento interior saído já do Espírito, uma fala socializada pela própria evidência de sua convenção.⁵⁹

Pode-se afirmar, ainda, que poesia é condensação e prosa é prolixidade. Poesia é imagética e prosa é analiticidade. Ezra Pound⁶⁰ dizia que poesia “é a mais condensada forma de expressão verbal”. Para ele:

A saturação da linguagem se faz principalmente de três maneiras: nós reconhecemos a linguagem tal como a nossa raça a deixou; as palavras têm significados que ‘estão na pele

⁵⁹ BARTHES, Roland. *O Grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974. p.140-1.

⁶⁰ *Apud* TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.

da raça'; os alemães dizem 'wie in den Schabel gewasschsen'; como que nascidas do seu bico. E o bom escritor escolhe as palavras pelo seu 'significado'. Mas o significado não é algo tão definido e predeterminado como o movimento do cavalo ou do peão num tabuleiro de xadrez. Ele surge com raízes, com associações, e depende de como e quando a palavra é comumente usada ou de quando ela tenha sido usada brilhante ou memoravelmente.⁶¹

Embora poeta e prosador trabalhem com a mesma matéria-prima – palavras – o primeiro exprime-se com economia e o segundo com vultosas quantias. Mas ambos empregam carpintaria semelhante em seu trabalho.

O que se encontra na obra de Lobo Antunes e, em particular, em *Fado Alexandrino* é um constante e obsessivo trabalho dedicado ao significante da linguagem romanesca, o que o torna um artífice da palavra. O próprio autor define sua obra como “possíveis textos poemáticos”.⁶²

⁶¹ Ibidem. p.40.

⁶² ANTUNES, António Lobo. Entrevista concedida à *Revista Visão*. n.461, 3 de janeiro de 2002.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pressuposto que sustentou o desenvolvimento desta dissertação foi o fato de se considerar que a construção do romance *Fado Alexandrino* decorre das relações de interdiscursividade e/ou intertextualidade e da hibridização dos gêneros prosa e poesia em uma escrita feita por encaixes e alternâncias, na qual há uma narrativa veloz com histórias que se cruzam e se superpõem. Tratou-se aqui do que se convenciou chamar pós-modernismo, mas sem um suposto hermetismo associado ao termo.

Procurou-se demonstrar também que a análise imanente do romance não tentou dissociar texto de contexto, uma vez que o primeiro contém o segundo e, neste caso, somente uma crítica dialética poderia ser bem sucedida. Empregou-se, ainda, o conceito bakhtiniano de romance polifônico em que algumas vozes sobressaem em relação a outras (como uma orquestra, em que um instrumento pode preponderar sobre outro).

Buscou-se esclarecer, sobretudo, o conceito empregado pelo autor para o título e o desenvolvimento da obra *Fado Alexandrino*: fado, no sentido de destino lusitano, e alexandrino, referente aos versos dodecassílabos, como uma métrica poética. Certamente, não se trata de poesia lírica, mas sim de prosa poética, em que o uso da linguagem remete também à mimese e à imagética.

Os recursos de estilo empregados por Lobo Antunes forçam o receptor a decodificar imagens e mais imagens para poder entender o discurso:

Lisboa, pensou ele desiludido, vinte e oito meses a sonhar com a gaita da cidade e afinal Lisboa é isto, enquanto uma furgoneta de cervejas, a gemer no cascalho, cruzava a porta de armas e a espingarda de brinquedo da sentinela, pedaços do vinho Sanderman e do dentifrício Binaca emergiam dos telhados, os oficiais jogavam as cartas no palheiro da messe, aguardando a sopa do jantar. Mas não iria haver ataques hoje, não haveria ataques nunca mais: acabaram-se os trilhos, os bombardeamentos, a fome, os massacres, eis-me de novo no Bairro da Encarnação e nas casitas podres como dentes cariados, perto das fedorentas gengivas abertas dos esgotos, que cabo-verdianos de picareta em riste martelam sem vontade.⁶³

A construção da diegese em *Fado Alexandrino* remete também à utilização de sistemas de fragmentos imbricados, a partir de pontos de vista diferidos e cruzados, de micronarrativas que se compõem para criar a grande narrativa e que contêm plurivocalismo, pluridiscursividade, interdiscursividade e hibridização.

O caráter polifônico desta obra é caracterizado, mormente, pela posição do autor como regente de um coro de vozes que participam do

⁶³ ANTUNES, António Lobo. *Fado Alexandrino*. Rio de Janeiro: Rocco Editores, 2002. p.12.

processo dialógico.⁶⁴ Este regente tem privilégios que lhe permitem criar e recriar, mas oferece às personagens a possibilidade de se manifestarem com autonomia. Outro aspecto importante a ser ressaltado são as manifestações discursivas da heteroglossia presentes no romance, isto é, as diversas codificações não restritas à palavra.

Segundo afirmações do próprio autor, ele almeja “utilizar as personagens como espelho para poder dar diferentes ângulos de visão. Mostrar suas contradições e sentimentos”.⁶⁵ Isto fica claro quando estabelece densas descrições de personagens, entrecruzadas pelas vozes narradoras e pela multiplicidade de olhares que se descrevem em um intenso processo de dissecação de si mesmo e também do outro.

É através do processo de entrecruzamento de vozes narradoras que se dá a construção da estrutura de cada personagem, esboçada, traço a traço, pela soma dos elementos que cada um atribui ao outro, numa visão recíproca, até a constituição total de cada personagem. Cada acontecimento tem, assim, diferentes pontos de vista que, entrecruzados, fornecem ao receptor uma visão múltipla da fábula narrada.

⁶⁴ Sobre esse assunto ver: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p.19.

⁶⁵ BLANCO, Maria Luísa; BRITO, Carlos Aboim. *Conversas com António Lobo Antunes*. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002. p.03.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. *Discurso sobre lírica e sociedade. Notas de Literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Gêneros Literários. Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1973.

ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1998.

ANTUNES, António Lobo. *Fado Alexandrino*. Rio de Janeiro: Rocco Editores, 2002.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Questões de estética. Teoria do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BANDEIRA, Manuel. *Meus poemas preferidos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

- BARRADAS, Maria Filomena da Silva. *Da literatura alimentar ao romance das páginas de espelhos – uma leitura crônica de António Lobo Antunes*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.
- BARTHES, Roland. *O Grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BERGSON, Henri. *Consciência e Vida. Coleção pensadores*. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1981.
- BLANCO, Maria Luísa; BRITO, Carlos Aboim. *Conversas com António Lobo Antunes*. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRAIT, B. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- BRASIL, Maria Regina Nogueira de Lima. *Metamorfose da loucura: memórias de um doido e memória de elefante*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1995.
- CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos Figueiredo. *Colóquio Internacional António Lobo Antunes, Évora 2002*. Porto: Dom Quixote, 2003.

CAMPOS, Haroldo. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*.

São Paulo: Perspectiva, 1979.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz,

2000.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna - introdução às teorias do*

contemporâneo. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.

DOOLEY, Robert A.; LEVINSOHN, Stephen H. *Análise do discurso:*

conceitos básicos em lingüística. Petrópolis: Vozes, 2003.

DUARTE, Maria Manuela da Silva. *O esplendor de Portugal: do tempo*

vivido ao tempo evocado. Porto: Biblioteca Nacional, 2000.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Poema e narrativa: estruturas*. São Paulo: Duas

Cidades, 1978.

DOOLEY, Robert A.; LEVINSOHN; STEPHEN, H. *Análise do discurso:*

conceitos básicos em lingüística. Petrópolis: Editora Vozes,

2003.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *O caminho crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª

ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

- GATO, Margarida Vale de. *(Dis)cursos da ausência em William Faulkner: variações e repercursões na obra do português António Lobo Antunes*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999.
- GREGOLIN, Maria do Rosário; CRUVINEL, Maria de Fátima; KHALIL, Marisa Rodrigues. *Análise do discurso: entornos do sentido*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2001.
- HURTADO, Felipe Cammaert. *O leitor da memória: o papel do leitor em O manual dos inquisidores*. In: *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes. Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*. Porto: Quixote, 2003.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.
- JAKOBSON, Roman. *Language and Literature*. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 1986.
- _____. BARBOSA, J. A. (org.). *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- KAPLAN, E. et. al. *O mal-estar no pós-modernismo – teorias, práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1993.
- LEFEBVRE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.

- LOPES, Eduard. *Discurso, texto e significação*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Os termos-chave da análise do discurso*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- MARTINS, Ana Cristina Sousa. *O tempo e o sujeito em “A ordem natural das coisas”, de António Lobo Antunes*. Porto: Biblioteca Nacional, 1998.
- MEDINA, João. *O mito sebastianista hoje: dois exemplos de literatura portuguesa contemporânea*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1997.
- MENEZES NETO, Philadelpho. *Modernidade e Pós-Modernidade: experimentalismo, vanguarda, poesia*. São Paulo: PUC, 1991.
- PAZ, Octávio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PESCADA, Ana Mercedes Duarte Fontes Rodrigues. *As representações de Portugal em António Lobo Antunes*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2001.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1977.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura – introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 2001.

SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *La Nausée*. Paris: Galimard, 1976.

_____. *Estética da literatura popular*. Paris: Galimard, 1954.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de Lobo Antunes – Análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SÉRGIO, Vasconcelos de Luna. *Planejamento de pesquisa*. São Paulo: Educ, 1996.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 22^a ed. São Paulo: Cortez, 2002.

TEIXEIRA, Evilázio Borges. *Aventura pós-moderna e sua sombra*. São Paulo: Paulus Editores, 2005.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TOYNBEE, Arnold. *O desafio de nosso tempo*. Rio de Janeiro: Zahhar, 1975.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *As Estruturas Narrativas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VALERY, Paul. *A alma, a dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VOUGA, Célia Beatriz Ferreira Pinto. *No limiar de uma escrita: sobre a memória de elefante, de António Lobo Antunes*. Porto: Biblioteca Nacional, 1996.

FONTES:

Revista Visão, n.461, 3 de janeiro de 2002.

Jornal Público, 23 de outubro, de 1992.

www.citi.com. pt/literatura. Acessado em em setembro de 2005.

Entrevista com António Lobo Antunes.

ANEXOS

Sobre o autor:

Os leitores são umas putas, amam-nos
e depois deixam-nos.

António Lobo Antunes

António Lobo Antunes nasceu em 1942, em Lisboa, na região de Benfica, onde cresceu: “Tive a sorte de ter uma infância muito boa, passada em Benfica que, na altura, era um microcosmo das várias classes sociais, tudo aquilo misturado, laguinhos, pracinhas”. Estudou medicina, segundo ele, porque era o destino da maioria dos filhos de médicos:

Na verdade, nunca quis ser médico. Mas eu era o mais velho e, naquela altura, quando se chegava ao quinto ano, tínhamos de escolher entre ciências e letras. Ora, eu tinha treze anos – o meu pai perguntou-me o que é que eu queria fazer, eu disse que queria ser escritor e, portanto, queria ir, naturalmente, para a Faculdade de Letras. [...] lembro-me de o meu pai me dizer, na altura, que, se eu queria ser escritor, o melhor seria tirar um curso técnico, que isso me daria uma preparação melhor. Eu penso que ele estava preocupado com a idéia de eu ter de ser professor de liceu e que tivesse uma vida mais ou menos difícil e triste, e achava que a medicina poderia ser uma via melhor para mim.⁶⁶

⁶⁶ ANTUNES, António Lobo. Entrevista concedida ao site www.citi.com.pt/literatura.

Lobo Antunes especializou-se em psiquiatria, pois acreditava que esta área assemelhava-se à literatura. Parte da sua experiência clínica foi adquirida em Angola, durante a guerra colonial:

Quando fui para a África, ainda que contasse com pouca experiência cirúrgica, tinha de fazer amputações, tinha de fazer essas coisas tramadas que há a fazer em tempo de guerra... Então, levava o tratado de cirurgia, o furriel enfermeiro, que não podia ver sangue, ia-me lendo aquilo tudo, os procedimentos, e eu ia operando. Felizmente nunca nos morreu ninguém assim. Portanto, a minha relação com a medicina era essa.⁶⁷

Posteriormente, regressou a Portugal:

Depois, quando voltei de África, fazia 'bancos' em vários sítios porque ganhava pouco dinheiro como interno, e depois chegava a casa e continuava a escrever sempre.

Por um lado, funcionava como antidepressivo e, por outro, tinha a sorte de estar com o Ernesto Melo Antunes, que era meu capitão. Recebíamos imensos livros. O relacionamento com Melo Antunes foi decisivo para mim e é uma amizade que ainda hoje dura.⁶⁸

A partir de 1985, Lobo Antunes dedicou-se quase que exclusivamente ao ofício de escrever. Os temas abordados nas suas

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Idem.

obras são a guerra colonial (principalmente nas primeiras), a morte, a solidão e a frustração de viver sem amar.

Numa entrevista concedida, em 1992, ao jornal *Público*, revelou ter começado a abordar um tema até então inédito nos seus romances: a ternura.

No fundo dos sentimentos, nas emoções, no fundo em face dos grandes temas que acabaram por ser sempre os mesmos ao longo dos livros todos: a solidão, a morte, necessariamente também a vida, depois o amor ou a ausência dele, e penso que cada vez mais a ternura.⁶⁹

A sociedade urbana da média burguesia é a mais retratada nos seus livros, uma vez que esta sociedade caracterizou o seu ambiente familiar. Lobo Antunes tem uma visão muito particular da literatura e do comportamento da sociedade contemporânea portuguesa:

Não tenho necessidade de publicar meus livros em Portugal porque o meu nome não aparece em parte nenhuma, porque recuso tudo: entrevistas, convites. Às vezes pergunto-me por que o faço, julgo que, por um lado, é porque tenho tido lá fora uma aceitação que não encontro cá; depois, porque me parece existir muitos equívocos ao nível da literatura neste país.⁷⁰

⁶⁹ ANTUNES, António Lobo. Entrevista concedida ao *Jornal Público*, 1992.

⁷⁰ Idem.

Em uma entrevista concedida à revista *Visão*, em setembro de 1996, Lobo Antunes afirma que suas principais influências são os cinemas norte-americano e italiano, os andamentos da música e também alguns escritores que o encantaram na adolescência, como Céline, Hemingway, Sartre, Camus, Malraux, Júlio Verne e Emilio Salgari. Mais tarde, vieram as descobertas de Simenon e, posteriormente, dos russos Tolstoi e Tchekov: “A minha família tem pouco sangue português: sou meio brasileiro, meio alemão. Fui formado, sobretudo, pela literatura dos estrangeiros, norte-americanos em particular: Faulkner, Scott Fitzgerald, Thomas Wolf”.

Sobre o ofício de escrever, Lobo Antunes diz: “Eu escrevo livros para corrigir os anteriores. E ainda tenho muito para corrigir”. Numa outra entrevista afirmou também:

No fundo, a nossa vida é sempre uma luta contra a depressão e, em relação a mim, escrever é uma forma de fuga ou de equilíbrio... Por outro lado, há a sensação de qualquer coisa que nos foi dada e que temos obrigação de dar às outras pessoas: quando não trabalho, sinto-me culpado. Há ainda a sensação do tempo, ou seja, ter na cabeça projetos para 200 anos e saber que não vamos viver 200 anos...⁷¹

Embora dedique a sua vida à escrita, vai, freqüentemente, ao hospital: “Vou ao hospital trabalhar só para não me sentir maluco,

⁷¹ ANTUNES, António Lobo. Entrevista concedida à Revista *Visão*, em setembro de 1996.

porque escrever é uma coisa muito solitária e, às vezes, é preciso ver outras pessoas”.

OBRAS PUBLICADAS:

- Memória de Elefante
- Os Cus dos Judas
- Conhecimento do Inferno
- Explicação dos Pássaros
- Fado Alexandrino
- Auto dos Danados
- As Naus
- Tratado das Paixões da Alma
- A Ordem Natural das Coisas
- A Morte de Carlos Gardel
- O Manual dos Inquisidores
- O Esplendor de Portugal
- Exortação aos Crocodilos
- Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura
- Que Farei quando Tudo Arde
- Boa Tarde às Coisas Aqui Embaixo