

SILVIE ŠPÁNKOVÁ

OS RUMOS DA PROSA ANTUNIANA

I

A obra romanesca de António Lobo Antunes (1942) inclui já 19 volumes, manifestando-se como uma das mais fecundas e originais no panorama da narrativa portuguesa contemporânea. Um dos objectivos desta produção intensa parece ser a *transformação da arte do romance*, como atesta o autor em várias entrevistas (Blanco, 2002: 125). A intriga é, na opinião do autor, irrelevante, sendo o maior desafio a *depuração da forma e da palavra* que deve ser eficaz: “Ao escritor custa muito trabalho encontrar o lugar de cada palavra, mas cada palavra tem o seu lugar e se não a situamos no sítio adequado, a frase será uma frase falida. [...] a palavra carne é sempre a mesma, mas depende de onde é colocada para conseguir que saiba a carne” (Blanco, 2002: 30). Tais premissas, não ignoradas por outros escritores contemporâneos, não pretendem naturalmente insinuar a perseguição dum rigoroso formalismo ou tecnicismo em prejuízo de ideias, pretendem sim chamar a atenção para a construção do romance e trabalho com a linguagem como um dos factores da futura emoção do leitor: “[...] a intriga não me interessa, o que queria não é tanto que me lessem mas que vissem o livro. As emoções são anteriores às palavras e o repto é traduzir essas emoções, tentar que as palavras «signifiquem» essas emoções.” (Blanco, 2002: 125).

O livro, portanto, não deve manifestar o malabarismo do autor, o seu virtuosismo formalista, mas deve deleitar e emocionar. A este critério primordial são subjugados todos os processos criativos da obra antuniana. É se calhar por isso que o autor desenvolve, nos seus romances, tramas baseadas num conjunto de temáticas preferidas e repetidas: amor e desamor, vida urbana lisboeta, periferia, quotidiano, experiência da guerra colonial, infância, loucura, existência humana etc., sendo esta continuidade temática reforçada pela reiteração de motivos e *topoi* que denunciam um universo específico, muitas vezes tingido de abjecção e truculência. Esta continuidade temática vem acompanhada de certas modificações a nível da construção romanesca que fornecem, ao universo romanescos, uma sensibilidade, tonalidade e intensidade emocional sempre diferentes e determinam os pontos de ruptura mais ou menos significativos na obra antuniana

Na opinião do autor, um dos pontos de ruptura compreende o romance *Tratado das Paixões da Alma* (1990): “há muita diferença entre o que poderíamos chamar um primeiro ciclo, que iria até *Tratado das Paixões da Alma*, e os seguintes” (Blanco, 2002: 104). Esta opinião é, até certo ponto, corroborada por Maria Alzira Seixo que, embora não se refira aos ciclos, detecta os traços de ruptura em relação aos romances anteriores e posteriores do autor: “uma maior sobriedade no delinear da frase [...] assim como uma certa contensão metafórica [...] e uma organização meticulosa do agenciamento da intriga romanesca [...] fazem de *Tratado das Paixões da Alma* o primeiro livro, digamos “clássico” na obra do escritor.” (Seixo, 2002: 196).

Não obstante, creio que seria possível encontrar outras rupturas mais ou menos relevantes no conjunto de romances precedentes a *Tratado das Paixões da Alma*, devendo ser destacado o romance *Auto dos Danados* (1985) que demonstra alguns indícios de uma nova poética antuniana: 1. “separação radical de expressão das personagens” (Seixo, 2002: 196) proporcionando uma relativização do mundo romanesco a partir da dispersão de pontos de vista subjectivos (nos romances anteriores, verifica-se a oscilação entre a primeira e terceira pessoa gramatical do narrador, sendo no entanto marcante a subjectivação do discurso na terceira pessoa pela focalização interna do protagonista), 2. desintegração da narrativa em cinco partes completamente diferentes.

Na mesma linha de reflexão, seria plausível determinar outros aspectos de modificação nos romances posteriores a *Tratado das Paixões da Alma*. A este respeito, julgo ser inevitável referir o romance *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* (2000), subtítulo *o poema*, que desenvolve técnicas de composição mais requintadas, adoptando uma nova perspectiva narrativa: desta vez trata-se, segundo o autor, de uma única voz (Blanco, 2002: 145).

Para além de instaurarem novas poéticas na obra antuniana, as três obras acima referidas revelam mais um parentesco: a ambiguidade genológica promovida pelo paratexto (*tratado, auto, poema*), que é um dos aspectos característicos de toda a obra antuniana, assim como da narrativa contemporânea em geral. Creio que à luz deste aspecto paratextual poderíamos mapear alguns rumos da obra antuniana.

II

O romance como um auto?

O romance *Auto dos Danados* que trata sobre uma família em desintegração, focada no primeiro ano do pós-25 de Abril é, como já referi, composto de cinco partes completamente diferentes.

A primeira parte corresponde à narrativa comandada pela personagem de Nuno sobre um dia de trabalho, iniciando pela rotina do quotidiano, culminando na fracassada aventura erótica e terminando pela viagem sem regresso. Esta narrativa denuncia certos traços picarescos: o herói, um pícaro moderno, reflecte sobre os

aspectos mesquinhos da vida urbana, sendo um observador crítico e impiedoso. Ao mesmo tempo, porém, o teor picaresco é subvertido pelo discurso irónico: o pícaro que é ainda um *don juan* da capital, cai nas armadilhas por ele armadas. Não consegue conquistar o seu alvo feminino e, ainda por cima, é por ela profundamente humilhado. A dimensão irónica é realçada por algumas marcas do registo autobiográfico (na linha dos romances iniciados por *Memória de Elefante*) e pelas referências ao discurso cinematográfico.

A segunda parte do romance é dividida em duas sub-partes: lados A e B, demonstrando os discursos de duas mulheres, mãe e filha, em momentos cruciais da sua vida. As duas narrativas parecem verso e reverso da mesma moeda: trata-se de um discurso fortemente ideológico, correspondendo o lado A (a mãe) ao tradicionalismo pós-salazarista e o lado B (a filha) ao discurso feminista militante.

A terceira parte desenvolve-se em forma do discurso amoroso a um narratário explicitamente mencionado, a Lídia. Trata-se, à primeira vista, de uma narrativa sentimental com traços lírico-elegíacos. No entanto, também este discurso é profundamente irónico quando rasgado por notas de abjeção. A amada é, pois, feia e repugnante.

O narrador da quarta parte é o avô da família, o patriarca, focado nos últimos momentos da sua vida, agonizando já na véspera da sua morte. Verifica-se aqui algo do discurso faulkneriano (William Faulkner era, aliás, grande inspiração de António Lobo Antunes) de *As I Lay Dying* ou do machadiano d'*As Memórias Póstumas de Brás Cubas*: o discurso do (quase) morto é, pelo seu estatuto inverosímil ou já demasiado distante dos acontecimentos narrados, naturalmente auto-irónico.¹

Finalmente, a quinta parte do livro funciona a partir da metáfora *metanarrativa*: a *máquina de influenciar na génese da esquizofrenia*, indicada no título desta parte do livro, a qual é devida a fragmentação do discurso narrativo, produz uma miscelânea de vozes, tons e ideologias.

Todas as partes do livro, tão diferentes entre si, são no entanto auspiciadas pelo título invulgar do romance que traz uma informação genérica ambígua. O termo “auto” pode, de resto, designar dois géneros, um literário e um não literário: a *composição dramática* e o *processo judicial*. Creio que os dois sentidos da palavra podem ser, cada um à sua maneira, aplicados à interpretação do romance.

Quanto ao primeiro sentido, sabe-se que o auto designa categoria dramática, enraizada nos usos e costumes populares e largamente divulgada na época medieval, a representação litúrgica ou de devoção que, no entanto, não eliminava alguns aspectos burlescos (Rebello, 1984: 35). Tendo em conta os aspectos igualmente burlescos do romance antuniano, é interessante observar que um certo teor dramático se instala na construção fragmentária e polifónica do texto: 1. Cada parte do livro é, com exclusão da última, comandada por uma voz narrativa, o que im-

¹ A este respeito (o tema do narrador-protagonista morto) existe uma extensa produção literária a que não se pretende aludir neste texto. A indicação acima referida é puramente ilustrativa.

prime ao texto o carácter de uma encenação de vozes contraditórias num diálogo imaginário. 2. A quinta parte do romance é uma mistura profundamente dramatizada de várias vozes, cujos fragmentos de discurso se encadeiam na narrativa.

O patriarca agonizante, o narrador da quarta parte, é simultaneamente o actor dum espectáculo para os demais membros da família que esperam ansiosos a sua morte. Em analogia, delinea-se, na narrativa, mais um espectáculo, paralelo à agonia do velho: a tourada. Os micro-sentidos do duplo espectáculo ritual da agonia, acompanhado pela profanação dos símbolos da masculinidade, reduplicam (e consequentemente elucidam), à base do princípio próximo de *mise en abyme*, a história do romance, que é a do espectáculo da agonia do patriarcado autoritário, já anacrónico no período pós-revolucionário, e também a da agonia do país desiludido que não viu cumpridos os ideais da Revolução dos Cravos.

Para além destes aspectos compositivos e semânticos, reforçados ainda pelo motivo próximo do *quiproquo*², pela catarse e pela forte *teatralidade* dos gestos e da mimica, não podemos deixar de mencionar, aliás, que a epígrafe do romance é tirada duma peça vicentina, *Auto da Feira*, registando-se várias relações intertextuais entre a obra antuniana e a vicentina.

O segundo sentido do auto —o processo judicial— pode ser invocado pela estrutura do romance em que várias personagens-narradores “comunicam” os seus relatos como se estivessem a ser julgadas. De resto, *Auto dos Danados* é sobre as personagens julgadas e condenadas, tal como acontece com os pecadores dalguns autos vicentinos. Nalguns momentos do livro, os narradores explicitam o acto de relatar, subentendendo-se assim que devemos contar com uma figura implícita de um possível ouvinte ou compilador hipotético dos relatos narrados.

O romance como um poema?

O romance *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* compreende uma narrativa comandada pela figura feminina —Maria Clara— cujo discurso é poderosamente criador. Metaforicamente, poderíamos considerar esta obra uma esquizofrenia narrativa que, aliás, seria mais conseguida do que no romance anterior. Neste romance, pois, os níveis narrativos com vozes mentalizadas desdobram-se *ad infinitum*, criando vários mundos fictícios no seio do mundo ficcional do romance.

O romance poderia ser rotulado como um *romance de mistério*: Maria Clara procura objectos cuja existência ignorava e com ajuda destes imagina os mistérios da família, ou um *romance pseudopolicial*, na medida em que a protagonista, um detective, recolhe os objectos encontrados, reflectindo sobre estes como provas dos delitos da família e criando na mente várias versões ou hipóteses do

² Nuno imagina-se como o actor Edward G. Robinson, efectuando-se na trama uma “troca” imaginária entre o personagem e seu *alter-ego*, sublinhada pela oscilação da instância narrativa (Nuno – eu, Edward – ele).

acontecido. Para além disso, uma intriga de carácter policial, desta vez ligada à negociação ilegal de armas, delinea-se na narrativa. Outra designação plausível seria o *romance de aprendizagem (de formação)*, tendo em conta que Maria Clara é uma jovem de 18 anos, vivendo os momentos cruciais da sua vida íntima, sentindo desejos eróticos e ansiando por conhecer os mistérios da vida humana. Há mais possibilidades ainda: a obra poderia ser considerada, com algumas reservas, o *romance autobiográfico*, sustentado pelo autor: “[Há] apenas uma voz que o leitor compreende que sou eu. É o livro mais autobiográfico de todos” (Blanco, 2002: 145). Mas, seguramente, a obra é também um tipo da *ficção dentro da ficção*: a história da Maria Clara jovem, percebe-se no fim do texto, é uma história inventada pela Maria Clara adulta que escreve o livro e reflecte sobre a escrita³.

No entanto, o romance é subtítulo *poema*. Tal designação instaura, desde o início, um pacto de leitura, um *horizonte de expectativa* que o leitor actualiza durante a leitura do texto. O próprio título do romance exprime uma polissemia que, aliás, domina em todo o texto: há alusões ao tempo e espaço (à noite na qual se *entra*)⁴, à sua intensidade (noite escura) e à proibição da entrada precipitada (não entres tão depressa). Embora se saiba que o título foi inspirado num verso de Dylan Thomas (“Do not go gently into that good night”), as modificações a respeito do hipotexto são tão significativas que podemos considerar o título como um programa de escrita e de leitura do romance antuniano em que a noite pode aludir ao espaço textual ou, algo romanticamente, à morte e esta ao fim do romance. Aliás, como diz o autor, “escreve-se contra a morte, ainda que, quando se termina um livro, também este final seja uma forma de morte” (Blanco, 2002: 91). Para além disso, a *noite escura* refere-se ao espaço místico, instaurado a partir da intertextualidade com o poema famoso de S. Juan de la Cruz e com o texto da Génesis bíblica, cujas partes citadas funcionam como *motto* das sete partes – sete *dias da criação* do livro⁵. Ou ainda, a *noite escura* conota o espaço que se abriu dentro da protagonista envolvida num processo simultâneo de recor-

³ Para além de várias classificações possíveis do sub-género romanesco, convém aduzir que a obra antuniana inclui outros géneros seja literários (diário, cartas, prosa ecuménica, canção em galego-português), seja não-literários (publicidade, previsão meteorológica etc.). O facto de A. Lobo Antunes ter escrito uma crónica com o título quase idêntico (*Não entres por enquanto nessa noite escura*) convida ainda a uma reflexão sobre a eventual contaminação genérica do romance pela crónica e vice-versa.

⁴ A “espacialidade” pertence, segundo G. Genette, aos valores metafóricos da noite: “Il y a une spatialité (il vaudrait mieux dire *spaciosité*) privilégiée de la nuit, qui tient peut-être à l’élargissement cosmique du ciel nocturne, et à laquelle de nombreux poètes ont été sensibles” (Genette, 1969: 108).

⁵ A dicotomia noite/dia, apresentada pelo título e pela intertextualidade com o texto genesiaco, é modulada como uma relação contraditória e complementar: “Le jour est ainsi désigné comme le terme *normal*, le versant non spécifique de l’archi-jour, celui qui n’a pas à être spécifique parce qu’il va de soi, parce qu’il est l’*essentiel*; la nuit au contraire représente l’accident, l’*écart*, l’*altération*.” (Genette, 1969: 104–105). No romance, a criação racional/divina, quer dizer a construção do mundo, é executada pela protagonista durante o dia, enquanto à noite corresponde tudo que for irracional/destrutivo e que se apodera da personagem em momentos não vigiados (medo, desejos proibidos, ódio, inveja etc.).

dar-reviver-transfigurar-recrilar⁶. Por conseguinte, o título polissémico apresenta um texto que também pode ser lido de vários modos, sendo cada leitura nova e enriquecedora. Nisto pode assentar o efeito poético que Umberto Eco considera como a capacidade do texto de gerar leituras sempre diferentes sem que se possam esgotar as suas possibilidades (Eco, 1985: 15).

Creio que é possível definir, no texto, vários traços do carácter poético que dizem respeito tanto a nível da estrutura e composição (a estratégia discursiva do narrador autodiegético, dominantes retóricas e estilísticas), como a nível semântico.

Aos aspectos compositivos de teor retórico e estilístico que sublinham a poetização, pertencem: simetrias e repetições (de palavras, sintagmas, frases ou microtextos que funcionam como um refrão)⁷, paralelismos, aliterações, anáforas, antíteses, metáforas, sinédoques, metonímias etc. Também a estrutura circular (à base da repetição) e o ritmo cadenciado, assente no paralelismo, que permitiu a Maria Alzira Seixo estudar a relação entre o romance e um poema sinfónico (Seixo, 2002: 420–422), podem ser considerados os traços de poetização do romance. O texto, na sua totalidade, funciona à base do princípio da *especularidade*: a composição repetitiva e paralelística do romance reflecte-se na composição dos capítulos, feitos de parágrafos compactos com várias suspensões, lembrando versos e contendo um tipo de composição curta que faz lembrar um refrão (trata-se da repetição total ou parcial de palavras, sintagmas ou até de frases completas)⁸. Para além disso, o estilo paratático que destrói a causalidade lógica e cronológica⁹, a justaposição de imagens, a técnica analítica de desenvolvimento das associações que é a força motriz do texto fazem pensar nos processos criativos aplicados de preferência na poesia lírica.

Todos estes processos, para além de “poetizarem” o texto a nível enunciativo, são naturalmente portadores do significado. Expressam o psiquismo da protagonista, o seu devaneio aleatório, percepção imediata e captação de sensações¹⁰,

⁶ A noite simboliza também a profundidade íntima, a interioridade física e psíquica (Genette, 1969: 109).

⁷ As repetições funcionam a nível da composição para marcar o ritmo e para sublinhar as expressões repetidas que atraem a atenção do leitor (este é predominantemente o efeito poético). Podem, no entanto, ser consideradas também a nível de estrutura narrativa como expressão da duração temporal e da frequência repetitiva.

⁸ Existe uma forte correlação entre alguns motivos significativos e os processos composicionais, que nos permite falar de *metáforas metanarrativas* (p. ex. o motivo do espelho reflecte-se na composição pelas simetrias, repetições e paralelismos, a cadeira de baloiço reflecte-se na oscilação temporal, a arca que guarda os objectos secretos reflecte-se no encaixamento da narrativa, o motivo do relógio parado reflecte-se na suspensão do tempo linear em favor da duração temporal subjectiva assegurada pela memória etc.).

⁹ A parataxe, para além de presentificar a espontaneidade emotiva do narrador autodiegético, permite a maior implicação do leitor no texto, já que a hipotaxe manifesta um raciocínio e um distanciamento do narrador em relação ao narrado. A parataxe é considerada, por Émil Steiger, um procedimento essencialmente lírico (Combe, 1992: 139).

¹⁰ A subtil introspecção do sujeito feminino que sente um desejo erótico, frequentemente trans-

e para além disso, exprimem o tema fundamental deste romance que é a procura da arte e o mistério da criação. A partir das percepções e sensações, a protagonista radiografa o mundo circundante que se torna, na sua perspectiva, um novo mundo poeticamente transfigurado, assente numa unidade íntima com o seu ser. O sensualismo liga-se à vivência momentânea: as sensações, não filtradas pelo raciocínio, são expressas no momento da enunciação, o que resulta numa maior intensidade emocional e lírica e, naturalmente, garante a adesão do leitor.

III

A partir do acima exposto podemos formular somente algumas conclusões provisórias que precisariam decididamente muito maior espaço, tempo e empenho para poderem ser devidamente desenvolvidas. Deve interessar-nos a saber, em primeiro lugar, se os textos antunianos poderiam ser inseridos nalguns géneros híbridos já existentes na tradição literária, como é por exemplo o *poema em prosa* ou *romance poético/lírico*. A primeira designação, fruto do hibridismo pós-romântico, não se ajusta à obra antuniana, tendo em conta a existência de uma trama e a extensão do texto que contestam o carácter do poema em prosa (Combe, 1992: 156). A segunda designação poderia ser aplicada no que respeita aos traços de “poetização” do romance, acima expostos¹¹.

Parece evidente, no entanto, que os romances tão complexos como os de Lobo Antunes evitam a inclusão nos géneros pré-estabelecidos, visando novas formas e aproximando-se da obra genericamente múltipla, do sonho dum “Livre” mallarmeano que poderia “transgresser et résumer tous les genres —poésie, théâtre, roman, essai— dans une synthèse parfaite” (Combe, 1992: 67). É por isso que os romances antunianos manifestam uma dispersão de subgéneros romanescos desde o picaresco ou autobiográfico até ao romance pseudopolicial e apresentam vários atributos de outros modos literários: o dramático e o lírico. Todos os romances de Lobo Antunes são, na verdade, épico-lírico-dramáticos¹², sendo a proporção dos modos variável de obra para obra. No entanto, trata-se só de aspectos parciais que não eliminam o carácter narrativo – a dominante de todas as obras.

figurado em imagens da natureza (flores, árvores, ondas do mar, água do lago, fogo, pássaros, vento etc.), apoiada pelo paralelismo sintáctico e estrutural, esboça uma analogia com a poética medieval das cantigas de amigo, em que a voz feminina invoca a natureza para se inteirar do seu amado.

11 Parece que o romance antuniano absorve a experiência do *nouveau roman* francês que, inspirado em Mallarmé, Lautréamont e Joyce, retomou o projecto de transgressão dos limites entre géneros (analogamente, M. Butor fala de alguns dos seus romances como “poesia romanesca” ou “romance como poesia”). (Combe, 1992: 69).

12 Embora os romances de A. Lobo Antunes sejam fortemente subjectivizados, não eliminam a dimensão épica, muitas vezes parodiada, dum destino colectivo português no tempo mais ou menos recente. Enquanto o pendor dramático é intensificado através da técnica de inserção de fragmentos de diálogos, o lirismo é sustentado pela imagística, pela corrente da consciência e, até, pelo “fluxo inconsciente” no dizer de Fernando Pinto do Amaral (2004: 84).

Nesta perspectiva, as designações paratextuais dos romances antunianos não funcionam como designações do género, mas sim como metáforas literárias, sinais da pluralidade genérica, da sua “généricité” (Schaeffer, 1986: 204)¹³.

Julgo que os géneros dos textos antunianos deveriam ser considerados no contexto da produção romanesca contemporânea em que não é rara a fluidez genológica, assim como a coabitação dos vários géneros numa narrativa. Indo no rasto do hibridismo (pós)romântico, a questão genológica da literatura contemporânea apresenta porém uma inovação: os géneros modernos constituem-se primordialmente pela rejeição e transgressão, delineando-se a vontade explícita e sistemática de produzir uma síntese de géneros (Combe, 1992: 151). Para além disso, as convenções dos géneros que participam na construção da obra literária podem ser minadas, sujeitas a uma subversão interna (Arnaut, 2002: 137). Como apontam vários investigadores, trata-se de um dos aspectos fundamentais da produção romanesca da segunda metade do século XX que, tendo assimilado e em seguida transgredido a herança da literatura anterior, parece instaurar a época pós-moderna (Arnaut, 2002). A síntese genológica, não alheia à subversão das convenções dos géneros inseridos ou camuflados na obra, é, também, uma das coordenadas da obra antuniana que, embora manifeste um extremo grau da complexidade, pretende regressar ao leitor, fornecendo-lhe um redobrado prazer da leitura “plural” e, portanto, eficaz.

Bibliografia

- AMARAL, Fernando Pinto do, „Narrativa“, *Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Instituto Camões 2004.
- ANTUNES, António Lobo, *Auto dos Danados*, Lisboa, Dom Quixote, 18.^a edição (1.^a ed. ne varietur) 2005.
- ANTUNES, António Lobo, *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, Lisboa, Dom Quixote, 3.^a edição 2000.
- ANTUNES, António Lobo, *Tratado das Paixões da Alma*, Lisboa, Lisboa, Dom Quixote, 7.^a edição, (1.^a ed. ne varietur) 2005.
- ANTUNES, António Lobo, *Segundo Livro de Crónicas*, Lisboa, Lisboa, Dom Quixote, 1.^a edição 2002.
- ARNAUT, Ana Paula, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, Coimbra, Alameda 2002.
- BLANCO, María Luísa, *Conversas com António Lobo Antunes*, (tradução portuguesa de Carlos Aboim de Brito), Lisboa, Dom Quixote 2002.
- COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette 1992.
- ECO, Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, Grasset 1985.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil 1969.

¹³ O esforço de estudar e classificar os géneros já estabelecidos pelas poéticas clássicas deveria ceder, como sugere Jean-Marie Schaeffer, ao estudo de processos de constituição da textualidade (“généricité”), que compreende a reduplicação ou transformação de géneros existentes, tendo em conta que as maiores obras literárias não se constituem pela ausência de traços genéricos, mas sim pela sua multiplicidade extrema.

REBELLO, Luiz Francisco, *O Primitivo Teatro Português*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa 1984.

SCHAEFFER, Jean-Marie, „Du texte au genre“, *Théorie des genres*, Paris, Seuil 1986.

SEIXO, Maria Alzira, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote 2002.

