

A plurivocalidade antinatural de Lobo Antunes: análise de *Comissão das Lágrimas*¹

*The unnatural plurivocality of Lobo Antunes: an analysis of
Comissão das Lágrimas*

Samla Borges Canilha
UFSM

RESUMO: A narrativa de António Lobo Antunes, autor português contemporâneo, está inserida em um contexto de produção pós-ditatorial marcado por temáticas relacionadas ao antigo poder militar e suas consequências e aos conflitos armados pela independência das colônias africanas; além disso, ela se caracteriza por diversas inovações formais. Entre elas, estão a ruptura da linearidade e a plurivocalidade, elementos levados ao extremo na obra antuniana, de forma que a narratologia clássica não mais dá conta. Por isso, neste trabalho, procuramos analisar seu romance *Comissão das Lágrimas* (2012), mostrando como se apresenta, formalmente, a diversidade de vozes e perspectivas, procurando lê-la pelo viés da teoria de autores da narratologia contemporânea, cujos trabalhos tentam rever as classificações genettianas a fim de atender às inovações estéticas que marcam a produção literária contemporânea.

Palavras-chave: António Lobo Antunes. Plurivocalidade. *Comissão das Lágrimas*.

Abstract: *The narrative of António Lobo Antunes, contemporary portuguese author, is inserted in a context of postdictatorial production, marked by themes related to the former military power and its consequences and to the armed conflicts for independence of African colonies; furthermore, it is characterized by many formal innovations. Among them, there are the linearity disruption and the plurivocality, elements taken to the extreme in Lobo Antunes's work, so that the classic narratology does not take them into account. That is why, in this text, we intend to analyze his novel Comissão das Lágrimas (2012), showing how, formally, the diversity of voices and perspectives is shown, trying to read it from the authors' theory of contemporary narratology, whose works seek to review Genette's classification, in a sense to meet the aesthetic innovations that marks the contemporary literary production.*

Keywords: *António Lobo Antunes. Plurivocality. Comissão das Lágrimas.*

¹Trabalho originalmente apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) para o curso de Bacharelado em Letras – Português/Literaturas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), orientado pela Prof^a. Dr^a. Raquel Trentin Oliveira.

António Lobo Antunes é um dos mais aclamados escritores do cenário literário português contemporâneo. O autor pertence a uma “geração” de escritores, junto de José Saramago, Almeida Faria, Lídia Jorge, entre outros, que tematiza, em suas obras, os conflitos ocorridos em prol da independência das colônias africanas e a ditadura salazarista, acontecimentos históricos que foram vivenciados pelos autores e sobre os quais, devido à censura ditatorial, não se pôde falar por muitos anos.

A dominação dos territórios em África contribuiu para que Portugal mantivesse, ao longo de vários séculos, um discurso que o colocava como centro do mundo e como grande potência, o qual foi combatido por diversas insurreições críticas, como as da geração de 1870. A manutenção dessa ideia contribuiu para o mascaramento de uma realidade de problemas econômicos e sociais, tanto na metrópole quanto nas colônias, onde emergiu um movimento de luta pela independência que deflagrou um conflito armado. A insatisfação da população portuguesa com tal contexto culminou na Revolução dos Cravos, em 1974, manifestação que reuniu civis e militares contra a ditadura, a repressão, a censura e a Guerra Colonial, provocando a queda do governo salazarista e a libertação das colônias africanas.

A produção literária que eclodiu após tal ano, marcadamente romanesca, desmembra-se em duas principais vertentes: uma de temática e configuração discursiva feminina e outra que trata da Guerra Colonial e de suas sequelas ideológicas (REIS, 2004). Álvaro Cardoso Gomes (1993, p. 84) acrescenta que as obras tratam, ainda, do próprio universo dos romances e dos mecanismos da ficção, de forma a realizar “não só [...] o inventário crítico da situação sociopolítico-econômica portuguesa, como também [...] um inventário crítico da linguagem, do modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade”. O período é, portanto, marcado por uma literatura fortemente ligada à (H)história e à autorreflexividade ficcional.

Sendo assim, não surpreendem as características da obra de Lobo Antunes. Diversas vezes criticada pelo excesso metafórico, pela agressividade e pela forte carga erótica, sua narrativa é marcada por vivências traumáticas, por crises (social, familiar, sexual, mental, etc.), pela problematização de eventos históricos e pela desmistificação de suas figuras heroicas, pela paródia, pela tendência à reflexão sobre a escrita, pelas livres associações (resultantes do somatório de imagens díspares), pelas metáforas, símiles e comparações, pela recorrência de episódios de tom surrealista, pela fragmentação, pela diversidade de vozes e de pontos de vista, pela prática metaficcional e, principalmente nos romances mais recentes, pela autorreferência. Os conflitos pela descolonização de África são uma temática recorrente; mesmo quando não se trata

diretamente dos territórios dominados, da guerra e de suas sequelas, elas são trazidas como elementos secundários, entretanto latentes, sempre de modo a ser, nas palavras de Maria Alzira Seixo (2002, p. 501), autora que mais se dedicou a explicar a obra de Lobo Antunes na sua extensão, “um veio morfológicamente estruturante (mas afectivamente desestabilizador)”.

Formalmente, seus textos são bastante inovadores. Desde seus primeiros romances publicados, percebemos um complexo jogo de ir e vir temporal, intercalando fatos da memória e do presente diegético. Em *Memória de Elefante* e *Os Cus de Judas*, tal recurso está vinculado a uma narrativa em primeira pessoa; portanto, as memórias pertencem a uma única personagem. Entretanto, ao longo da sua carreira – e intensificando-se a cada novo romance –, torna-se cada vez mais frequente a presença de diversas vozes narrativas, provocando a intercalação (e, muitas vezes, a confusão) das memórias, narradas também de forma não linear.

A partir da leitura de diversos romances do autor e da constatação da relevância dada à questão das vozes, optamos por abordar, neste trabalho, essa problemática. Para tanto, realizamos uma discussão teórica de conceitos básicos, como os de narrador e de focalização, a partir dos estudos da narratologia e uma análise mais atenta do romance *Comissão das Lágrimas*, de forma a observar e explicar os recursos utilizados para expressar as mudanças de vozes e, então, propor sentidos para o efeito de plurivocalidade presente no texto.

*

Cabe, antes da análise, retomarmos algumas ideias relacionadas à memória, conceito essencial à obra antuniana e, não diferentemente, ao romance escolhido. Jeanne Marie Gagnebin, no artigo “Memória, história, testemunho”, trata das consequências da memória, principalmente a traumática, no processo de enunciação/escrita. Retomando Walter Benjamin, a autora afirma que a assimilação do choque ou do trauma torna impossível a linguagem cotidiana e a narração tradicional, uma vez que ele “fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem” (GAGNEBIN, 2006, p. 51). De fato, o que se nota nos textos de Lobo Antunes são personagens perturbadas por conflitos complexos e que vivem um constante processo de rememoração, o qual se abre

aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado ao presente, pois não se trata somente de não esquecer o passado, mas também de agir sobre o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

Jacy Alves de Seixas (2001) também se dedica a pensar a interferência da memória nos discursos (principalmente os históricos). Segundo a autora, a memória é constituída por diversos planos e por diversas imagens, que aparecem e desaparecem independentemente à nossa vontade; ela é, assim, um processo involuntário e que sempre está associado à afetividade.

O texto antuniano reflete bem essas ideias, uma vez que se pode notar facilmente a influência do passado sobre o presente, já que não há narrativas de *ações*, mas apenas a expressão de ideias, do constante lembrar das personagens, de forma que estas vivem muito mais as lembranças que o momento presente. Por isso, muitas vezes, suas narrativas não têm tempo e local definido – e a falta dessa informação é, em muitos casos, indiferente. Esse reviver das lembranças se dá de forma estruturalmente fragmentada, repleta de lacunas e falhas, refletindo a forma da memória. Por fim, cabe destacar também o modo como a questão da afetividade está presente em sua obra, posto que as memórias mais complexas costumam estar associadas a problemas de relacionamento interpessoal, geralmente entre familiares ou cônjuges.

*

Em *Comissão das Lágrimas*, narra-se a história de uma família a partir da voz e da perspectiva, prioritariamente, dos seus três integrantes, a mãe, Alice/Simone, uma portuguesa que se desloca para Angola a fim de trabalhar em um bar/prostíbulo; o pai, inominado, ex-seminarista que se torna integrante da Comissão das Lágrimas, órgão criado pelo Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA), quando no governo do país, para a repressão violenta de seus opositores; e a filha, Cristina, que se caracteriza, em especial, pelo fato de ouvir vozes. Apesar de se estruturar como uma família tradicional, ela é acentuadamente complexa em suas relações: a convivência entre os três é marcada pelo silêncio – “o que melhor lembrava de África [...] era o silêncio, o silêncio da mãe, o silêncio do pai, o seu próprio silêncio” (ANTUNES, 2013, p. 103) – e pela distância – notável no fato de Cristina nunca chamar “pai” ao pai e de este nunca chamar a mãe pelo nome, fosse o civil, Alice, ou o profissional, Simone.

A narrativa refere-se a acontecimentos vividos em diversos tempos e espaços, variando entre a infância do pai e a da mãe, a experiência desta no prostíbulo e daquele no seminário, os anos em África, após o nascimento de Cristina e num contexto de pós-independência marcado pela violência dos conflitos civis – quando o pai atua na Comissão das Lágrimas –, o tempo em que os pais vivem confinados em um apartamento em Portugal e o contexto da internação da filha em uma clínica psiquiátrica. O tempo de narração é “flutuante”, isto é, não conseguimos identificar o momento exato de onde se olha para o passado e seus acontecimentos; esse passado,

aliás, está tão vinculado ao momento da narração que parece, muitas vezes, fundir-se a ele, uma vez que as lembranças são constantemente revividas pelas personagens na sua atualidade. Dessa forma, o “eu” que narra e o “eu” narrado não são elementos que se distinguem facilmente, mas que se fundem: o distanciamento do narrador em relação aos acontecimentos passados é minimizado ou anulado, já que a memória faz com que estes sejam, de certa forma, revividos no presente da narrativa.

O confinamento de Alice e do marido justifica-se pelo medo deste de ser encontrado e punido pelos crimes cometidos durante o período em que era membro da Comissão das Lágrimas:

no apartamento de Lisboa vê-se o Tejo da marquise na condição de abrir o trinco porque os vidros opacos, quando o homem que os colocou se foi embora a mãe para o pai

– Depois deste tempo todo continuas com medo?
e o pai sem responder (ANTUNES, 2013, p. 8).

Devido aos vidros opacos, eles estão invisíveis para o mundo e também alienados ao que acontece fora do apartamento. Vivem, assim, fechados em um mundo à parte, no qual estão presentes as atormentadoras lembranças do passado em África e no qual o silêncio reina – não sendo, desse modo, um ambiente de amparo, propício à superação dos traumas individuais.

Os diversos momentos existenciais da família não se apresentam de forma linear e ordenada na narrativa, mas por meio de um movimento de ir e vir temporal e espacial, como demonstra a passagem a seguir:

e o pai a escrever, ao levantar-se dos papéis os olhos que não se conheciam um ao outro nela, permanecendo sem se conhecerem, jogam xadrez contra um livro, *a marginal de Luanda vazia de pássaros, os restaurantes fechados, o pai*

– Não saiam

tal como ele não saía em Lisboa, se uma ambulância na rua obrigava a mãe a abrir uma frinchinha da marquise

– Está a arder?

e sob os ferros tortos duas cabeças, muitos

– Estava a pensar dar-lhe uns dias de licença na condição de tomar os comprimidos

corpos ou antes o que se presumiam cabeças, o que se presumiam corpos e entre as cabeças e os corpos um pé verdadeiro, intacto, a abanar sempre (ANTUNES, 2013, p. 11, grifo nosso).

Nela, temos, primeiramente, a transição do tempo presente e do espaço português para uma lembrança do passado em África; o desejo do pai de que se permaneça dentro da casa, de forma a evitar os conflitos que se dão fora dela, é semelhante ao que o isola no apartamento em

Lisboa, mesmo que por motivos distintos. Outro movimento se dá a partir da referência ao fogo, feita por Alice no presente; ela desperta no marido a lembrança dos incêndios provocados no período de guerra civil em África, assim como a lembrança de cenas da violência cotidiana do seu período servindo à Comissão das Lágrimas. Essa última lembrança, porém, é entrecortada por outra, pertencente a Cristina e que está associada ao presente – a licença que lhe é dada pelo médico. Com base nesse trecho, podemos perceber que as mudanças de tempo e espaço ocorrem com uma frequência quase vertiginosa, ritmo que se estende por toda a narrativa.

A complexidade do romance, entretanto, não consiste apenas nessa ruptura da linearidade espaço-temporal – a qual já dificulta a leitura para aqueles acostumados à narrativa tradicional –, mas também na diversidade de vozes e, principalmente, no entrecruzamento caótico delas. Esse é, aliás, um dos aspectos abordados no próprio romance, de forma metanarrativa: “Qual de nós vai falar agora, a minha mãe, o meu pai, eu, os três ao mesmo tempo ou criatura nenhuma” (ANTUNES, 2013, p. 159).

A passagem a seguir demonstra esse entrecruzamento, o qual se dá entre as vozes de diversas personagens. Nela, temos a intercalação entre uma voz em terceira pessoa e a voz da mãe (em destaque):

com saudades da boneca e dos pais, sobretudo saudades da boneca
– *Perdoa*
não te acho invejosa, sou tua amiga, perdoa a arca, ela a apressar-se para casa tentando não correr e não correu, *quantos quarteirões me faltam, cinco, quatro, três*, distinguia a sapataria ao longe, em que o sapateiro consertava todas as solas acompanhado por dois cegos de acordão ao ombro de onde subia (ANTUNES, 2013, p. 255, grifo nosso).

Neste outro trecho, as vozes de Cristina e de seus pais misturam-se em um mesmo parágrafo:

os aviões seguiam as pessoas trilhos adiante, nos intervalos da chuva, enquanto o meu marido a sofria de açucena em punho, que noivos tão cómicos, os pretos, que casacos, que gravatas, que modos, além de cheirarem a não sei quê que não se aguenta, fumam com a brasa do cigarro na língua, pegam no garfo ao contrário, nunca durmas com um preto, filha, que te tornas preto e o tal cheiro não passa, saíste branca por sorte e eu desatenta derivado às vozes, a atropelarem-se em mim, consoante os aviões se atropelavam no Cassanje, não era gente que recebíamos na Comissão das Lágrimas, eram avencas que nos queriam matar brandindo sementes e folhas, a rapariga que cantava uma avenca, os oficiais, a quem retirávamos os galões, avencas, aqueles que segredavam contra nós no Leste e em Benguela, ou fingiam ajudar-nos em Luanda, avencas (ANTUNES, 2013, p. 33).

Nele, a autoria das vozes é identificável, principalmente, pelo conteúdo que estas trazem à tona – com exceção da voz de Alice, que rastreamos pela expressão “meu marido” e pela interpelação a Cristina (“nunca durmas com um preto, filha”). Quanto à Cristina e ao pai, identificamos suas autorias porque aquela faz referências às vozes que escuta (“eu desatenta derivado às vozes”) e este, à Comissão das Lágrimas, utilizando a primeira pessoa do plural (“não era gente que recebíamos na Comissão das Lágrimas”).

É interessante, também, repararmos na forma como tal entrecruzamento se dá. A fim de tornar a análise mais clara, podemos pensar nos modos de representação do discurso das personagens do romance, estabelecendo uma escala que vai do mais simples ao mais complexo. Para tanto, recorreremos às ideias da mexicana Luz Aurora Pimentel sobre o discurso figural, ao tratar da relação entre a voz do narrador e as das personagens. A autora admite que esta se dê de duas formas: pela enunciação dramática e pela enunciação narrativa. A enunciação dramática, semelhantemente ao discurso direto da gramática normativa, apresenta o discurso das personagens supostamente como foi por elas pronunciado, sem mediação narrativa; as mudanças podem, assim, ser marcadas tipograficamente (mediante o uso de aspas ou da mudança de linha) ou narrativamente (mediante a introdução da fala de determinada personagem com uma frase que contenha um verbo *dicendi* como “disse”, “exclamou”, “pensou”, etc.). Na enunciação narrativa, um narrador media o discurso da personagem em diferentes graus por meio do discurso narrativo, este se apresentando, conforme a gramática normativa, como discurso indireto ou indireto livre. No discurso indireto, há a incorporação da enunciação da personagem no discurso do narrador pelo uso de um verbo *dicendi* e pela apresentação das falas em orações subordinadas substantivas, sem fidelidade à forma linguística empregada, mas apenas à informação. No discurso indireto livre, aproxima-se narrador e personagem; para tanto, o discurso da personagem aparece desvinculado de qualquer subordinação, conservando-se as interrogações, as exclamações, as palavras e as frases como por ela pronunciadas.

A forma mais simples de representação da voz das personagens, no romance analisado, é por meio do discurso direto. Lobo Antunes, apesar de utilizá-la, não o faz de acordo com a previsão da gramática, uma vez que não utiliza os verbos *dicendi* ou pontuação introdutória (como os dois pontos) para anunciar a manifestação de determinada personagem. Isso pode ser exemplificado pela passagem a seguir:

a cama, a mesa e as cadeiras quase objectos de novo, embora se perceba um ressentimento à espera, não se atrevia a tocar-lhes, deitava-se pensando o menos

possível na esperança que a almofada ou os lençóis não a sentissem e pode ser que se distraiam e não sintam, não devem sentir porque nenhum

– Como estás Cristina?

desde há semanas, tirando as folhas num capricho do vento e as bocas de regresso um instante, o que me incomodavam as bocas (ANTUNES, 2013, p. 7).

Nela, notamos a transição de uma narração em terceira pessoa – identificável pelo uso dos pronomes “a” e “se” para se referir a Cristina – para a voz da mãe, sem que haja a presença de algum verbo *dicendi* ou de pontuação para anunciar a manifestação desta; a mudança é marcada, então, pela mudança de linha e pela presença apenas do travessão.

Ainda sobre o discurso direto, vale ressaltar que essa é uma forma de representação relativamente comum nos primeiros romances de Lobo Antunes; entretanto, no decorrer de sua obra, percebemos que sua recorrência diminui, dando lugar a um texto cada vez mais composto pelo discurso indireto livre.

De fato, o discurso indireto livre é a forma de representação mais comum em *Comissão das Lágrimas*, inclusive sendo utilizado em sua abertura, em que temos a interferência da voz da personagem sobre a qual um narrador em terceira pessoa fala sem que haja qualquer tipo de subordinação, marcada apenas pela presença de vírgulas:

Nada a não ser de tempos a tempos um arrepio nas árvores e cada folha uma boca numa linguagem sem relação com as outras, ao princípio faziam cerimónia, hesitavam, pediam desculpa, e a seguir palavras que se destinavam a ela e de que se negava a entender o sentido, *há quantos anos me atormentam vocês, não tenbo satisfações a dar-vos, larguem-me*, isto em criança, em África, e depois em Lisboa (ANTUNES, 2013, p. 7, grifo nosso).

No trecho destacado, percebemos a interferência da voz de Cristina, que se dirige às vozes que a atormentam. Sua voz é claramente identificável pelo uso do pronome oblíquo “me” e do verbo em primeira pessoa – “tenho”. Quanto à identificação da autoria, esta somente é possível a partir da frase seguinte, um enunciado em discurso direto da mãe, já referido: “– São as vozes Cristina?” (ANTUNES, 2013, p. 7).

O discurso indireto livre não é um recurso utilizado apenas para a intromissão de uma voz narrativa na outra, mas também como forma de remeter ao discurso do outro no processo de rememoração, o que pode ser notado pelo uso de verbos no presente, em tais discursos, provocando no leitor a impressão de que uma fala pertencente à memória está sendo enunciada no presente narrativo. Isso acontece na fala de um colega de militância do pai: “amparado à secretária a vomitar os olhos *repara como me saem da boca quando metem todos estes ossos, todos estes*

cabelos, todas estas vísceras, todos estes, não continues, resume, quando metem o cubículo inteiro em sacos”(ANTUNES, 2013, p. 32, grifo nosso). A mesma estrutura serve também às projeções, como quando Alice supõe os comentários que são feitos a respeito dela: “à espera que eu desaparecesse para coscuvilharem a meu respeito, *diz-se que dançava numa fábrica, numa modista, num escritório, diz-se que o patrão pai da filha, diz-se que o marido padre*” (ANTUNES, 2013, p. 75, grifo nosso).

Como se pode notar, o discurso indireto livre é utilizado pelo autor de forma levemente distinta daquela prevista pela gramática; esta prevê, como afirma Joaquim Matoso Câmara Júnior (2010, p. 2), que, em tal forma de representação, as frases das personagens sejam encaixadas nas do narrador “propondo-se tão somente a transmitir-lhes o sentido intelectual, e não a forma linguística que as caracteriza”. Lobo Antunes, entretanto, utiliza a forma de apresentação do discurso indireto livre para reproduzir com maior fidelidade linguística a manifestação das personagens, aproximando-se, portanto, do discurso direto – especialmente marcado na mudança pronominal da terceira para a primeira pessoa –, mas permanecendo bastante distanciado da forma como este normalmente é distinguido pela narração. O efeito alcançado com isso é a impressão de que duas (ou mais) vozes narram ao mesmo tempo.

Muitas vezes, a mudança de voz pode se dar sem qualquer tipo de indicação gráfica (vírgula, dois pontos ou travessão, por exemplo). Em muitos desses casos, mesmo assim, ainda é possível rastrear a autoria da voz por meio de pronomes ou mesmo do contexto. Em alguns casos, contudo, a mudança ocorre de forma muito sutil, a tal ponto que se torna difícil identificar o momento em que uma voz dá lugar à outra, como na passagem a seguir, em que temos a variação entre as vozes de Cristina e do pai:

ele a procurar-me no pátio da Clínica
– Que é da filha do preto?
sem que os enfermeiros o escutassem conforme não escutaram meu pai a entender-se com a polícia de Luanda na altura em que começaram a rondar-nos a casa e a jogarem-nos pedras aos vidros, por enquanto não metralhadoras nem bazucas, o aviso de um bácoro degolado no quintal e o jipe do exército ausente, fotografias de interrogados na Comissão das Lágrimas cravadas em paus, as últimas granadas levaram os últimos presos e nós sem ninguém do outro lado da mesa a conspirar contra a gente, decidimos interrogar os guardas e interrogarmo-nos uns aos outros por fim, traíste-nos no Cazombo, traíste-nos em Cabinda, porque assaltaste o rádio, onde compraste as armas, se a campanha da porta o meu pai para a gente
– Não atendam (ANTUNES, 2013, p. 193-194).

No começo dessa citação, temos claramente a voz de Cristina. A primeira impressão é de que a descrição do ambiente de conflito que se apresenta a seguir é feita por ela, mas a interferência da voz do pai, notável a partir de “nós sem ninguém do outro lado da mesa a conspirar contra a gente” nos faz questionar a conclusão anterior. A retomada da voz de Cristina é bastante clara após a vírgula, com o trecho “se a campainha da porta o meu pai para a gente”. No entanto, nós, leitores, continuamos sem conseguir afirmar quem é o autor da descrição realizada. Por isso, esta é, talvez, a forma de representação de diferentes vozes mais complexa da narrativa em estudo, justamente porque não é possível rastrear o momento da mudança.

*

Correlacionada ao jogo de vozes em *Comissão das Lágrimas*, está a confusão de perspectivas, inclusive porque nem sempre a mudança de narrador implica também a mudança de perspectiva, assim como o contrário – a mudança de perspectiva não implica uma mudança de narrador.

As classificações tradicionais elaboradas por Genette, tanto as referentes ao narrador (*homodiegético* ou *heterodiegético*) quanto as referentes à focalização (*zero*, *interna* e *externa*), se aproveitadas sem relativização, parecem servir cada vez menos às narrativas contemporâneas. O que se percebe, aliás, é uma tendência a se pensar em graus ou níveis, e não em classificações estanques, pois as narrativas apresentam-se estruturalmente instáveis. Manfred Jahn, por exemplo, propõe o modelo de visão da seguinte imagem:

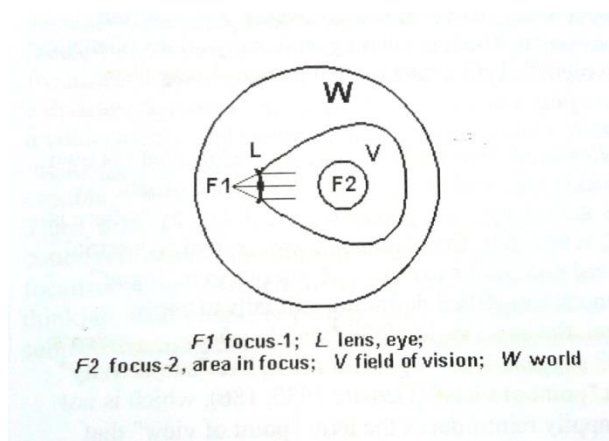


Imagem 1 - Modelo de visão de Manfred Jahn.

Fonte: JAHN, Manfred. More Aspects of Focalization: Refinements and Applications. In: PIER, John. **GRAAT**: Revuedes Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours, n. 21, p. 85-110.

Percebemos, nela, a incorporação de dois tipos de focos: um de onde se origina a visão (F1), que seria o *focalizador*, e outro, que é área de atenção ou interesse (F2); mais especificamente,

podemos dizer que o objeto de focalização é um objeto em F2. Na relação entre esses dois elementos, podem interferir a afetividade, a percepção ordinária (relacionada aos sentidos), a percepção imaginária (ligada a sonhos e recordações, por exemplo) e a forma de expressão, podendo estas partirem tanto do narrador quanto da personagem como qualificativos de suas subjetividades. A existência de um narrador impessoal, torna-se, assim, puramente ideal, pois este se apresenta também com um agente que repara e pensa.

Isso permite pensar a focalização em uma escala que vai da focalização zero, em que não haveria perspectiva (a descrição pura, por exemplo, situação que, na prática, mostra-se utópica) até a focalização estrita, representada pela imagem. Nessa variação, admite-se ainda a focalização fraca, em que são apresentados fatos independentemente do ponto de vista e das condições espaço-temporais específicas, e a focalização ambiente, na qual há dois ou mais focalizadores (F1), apresentando-se pontos de vista variados, instáveis ou comuns. Um exemplo desta é a seguinte passagem do romance em análise, em que há a referência a um mesmo objeto focal, o chefe de Alice, Sr. Figueiredo, a partir de perspectivas diferentes (a dela, quando do nascimento de Cristina, e a do marido, quando o homem a procura para pedir ajuda):

o senhor Figueiredo desviando a vista
– Não ma tragas aqui
não, o senhor Figueiredo a atrapalhar-se com o dinheiro
– De certeza que não pode nada por nós? (ANTUNES, 2013, p. 80)

É interessante ressaltar que essa passagem é narrada pela voz de Cristina, mas apropriando-se do ponto de vista dos pais. A confusão de perspectivas, comum na estrutura do romance, pode ser notada na seguinte passagem, narrada por Cristina, em que sua perspectiva se aproxima da do pai:

o meu pai contornou o quarteirão no sentido das traseiras e aninhou-se entre caixotes conforme costumava aninhar-se numa moita, com granadas no cinto, para emboscar os portugueses, escutando à distância a mina que uma palanca, desviada da manada, pisou e o planeta inteiro um sacão (ANTUNES, 2013, p. 106).

O alemão Ansgar Nünning pensa o texto como uma rede composta não apenas pela perspectiva das personagens e pelas diferentes visões de mundo que estas apresentam e que se inter-relacionam, mas também pela perspectiva do narrador, entendido, semelhantemente a Jahn, como um agente raramente impessoal, pois a maneira como se apresenta pode indicar também uma forma de ver o mundo. A tal rede o autor dá o nome de *structure perspective*, podendo ela

variar em uma escala que vai de uma “estrutura perspectiva fechada”, na qual as perspectivas convergem para um mesmo ponto, a uma “estrutura perspectiva aberta”, em que permanecem discrepâncias entre os pontos de vista individuais. A distinção entre as estruturas baseia-se em: que grau de ênfase é dado a cada perspectiva individual; se há ou não hierarquia entre as perspectivas; em que grau a perspectiva do narrador é individualizada; e nos graus de homogeneidade e de intersubjetividade que devem ser considerados entre as várias perspectivas.

No caso de *Comissão das Lágrimas*, parece-nos que há, por um lado, uma estrutura perspectiva aberta – pois há diversas vozes e autores com experiências (logo, ideologias) distintas – e, por outro, uma estrutura perspectiva fechada, pois não há uma hierarquia entre as perspectivas, permitindo notarmos, aliás, uma aparente convergência ao esvaziamento das experiências e à crítica ao poder.

As ideias de Nünning e Jahn ampliam o conceito genettiano de focalização, valorizando aspectos perceptivos, axiológicos e semânticos implicados nas perspectivas do narrador e das personagens. Elas auxiliam a análise de *Comissão das Lágrimas*, mas há ainda outra teoria que nos serve, defendida por Brian Richardson. Segundo o autor, há uma tendência, por parte da literatura modernista e pós-modernista, a se produzir narrativas que rompam com o “contrato mimético” realista de produção, o qual permitia que o mundo ficcional pudesse ser associado ao real. Richardson chama essas narrativas de *unnatural/antinatural narratives*, pois elas intensificam o estranhamento e o caráter antirrealista da literatura, recorrendo ao uso de impossibilidades ainda não convencionalizadas. Dessa forma, tem-se obras com, no geral, leituras e interpretações variadas, com sentidos muito menos restritos e determinados, como acontecia na narrativa realista.

Em nossa concepção, *Comissão das Lágrimas* pode ser pensado como uma *unnatural narrative*, pois parece, em diversos momentos, incoerente. Na passagem “e logo o senhor Figueiredo no interior da voz dela, afundando nas somas / – Não contes com dinheiro nem ma tragas aqui / à minha mãe *que não pensava em dinheiro, pensava na tristeza do avô que não a repreenderia sequer*” (ANTUNES, 2013, p. 155, grifo nosso), o acesso de Cristina, que narra, aos pensamentos e sentimentos da mãe não é lógico porque a família é marcada pela distância e pelo silêncio; assim, como ela saberia o que pensa ou sente a genitora? Nesta outra passagem, a incoerência torna-se maior porque Cristina adota a perspectiva de uma personagem a qual não conhece e com a qual sequer tem contato, a vendedora de bilhetes com que cruza o pai:

a filha da empregada da estação

– Um preto tocou-me na tatuagem esta tarde
e a empregada da estação, que não conseguia arredondar a argola
– Um preto?
esquecida do que lhe comprou um bilhete, quase no fim do turno, nem sequer
via os fregueses, via o encarregado que não a via a ela e a esposa do
encarregado doía-lhe, o cabelo ruivo e um fio com três corações em que cada
coração representava um filho, a empregada ralhando-se a si mesma
– Não é a tua amiga és tu que és parva sabias? (ANTUNES, 2013, p. 281).

*

As incoerências apontadas e as diversas referências às vozes que Cristina ouve nos fazem questionar até que ponto a história narrada por ela não é um delírio ou uma projecção da mente da personagem. Esse questionamento, inclusive, aparece em diversos momentos de sua narração: “se é que escrevo a verdade” (ANTUNES, 2013, p. 160); “e se fosse mentira, o que conto mentira, o que finjo não sentir mentira, o que o director da Clínica chama a minha doença mentira” (ANTUNES, 2013, p. 180); “ignoro se existimos ou se Angola existe, se o que disse do meu pai realmente aconteceu” (ANTUNES, 2013, p. 206). Entretanto, isso não pode ser afirmado categoricamente a partir de nossa análise.

O fato de todo esse caos narrativo se dar na mente de Cristina também justifica o aparente problema de incoerência contido na adoção de diversas perspectivas pela personagem: se a família é marcada pelo silêncio, pela falta de comunicação, como ela teria acesso às memórias mais remotas dos outros? Mais do que isso: como ela teria acesso à perspectiva de figuras como a vendedora de bilhetes, com quem ela claramente jamais teve contato? A própria Cristina assume, em relação ao pai: “nunca adivinhei o que pensava, nunca soube quem era” (ANTUNES, 2013, p. 235). As informações, portanto, vêm desse discurso do outro, presente em sua memória, que se desenvolve em um discurso autônomo que está também repleto de memórias, ou da expressão das coisas, que absurdamente dialogam com a personagem – “lembra-te das criaturas, de pulsos amarrados, *que as folhas e as coisas me ditam*” (ANTUNES, 2013, p. 51, grifo nosso). Cristina torna-se, assim, responsável por, de certa forma, organizar a trama a partir das vozes que julga escutar: “decidi que este livro vai acabar dentro em pouco, o que falta escrever” (ANTUNES, 2013, p. 175). Uma vez que todas as vozes da narrativa se encontram em sua mente, a personagem tenta agir como um narrador onisciente, que tudo sabe e controla; entretanto, isso não se efetiva porque ela não é capaz de controlar as vozes que interferem em sua narração e que se tornam autônomas: “não faço o livro como pretendia porque as vozes não consentem, escapam,

regressam, contradizem-se e eu a perguntar-me quais as que devo dar a vocês, não tenho tempo para decidir, escolham” (ANTUNES, 2013, p. 45).

Podemos pensar, desse modo, a narrativa como uma grande representação da mente caótica dessa personagem. É a partir do seu discurso e da interferência dos discursos do pai, da mãe e até mesmo de outras personagens – interferência essa fruto do processo de rememoração e de uma mente claramente perturbada – que sabemos no que consiste, de fato, a narrativa – um registro de memórias, não apenas suas, mas também de outros. A complexidade do texto está, então, não só no entrecruzamento formal das vozes das personagens, mas também e principalmente no fato de as vozes que são produzidas na mente de Cristina tornarem-se autônomas – e no fato de seus autores serem também seres perturbados pelas memórias traumáticas que constantemente os atormentam: o discurso do pai, por exemplo, é marcado pela constante referência à relação com o colega de quarto no seminário e aos assassinatos cometidos enquanto atuante da Comissão das Lágrimas, com destaque para o de uma mulher específica, cujo canto lhe persegue; já o discurso da mãe é marcado pela lembrança constante da figura do avô e do senhor Figueiredo, a ponto de ele ser constantemente interrompido pela lembrança dos discursos de ambos.

*

Comissão das Lágrimas reforça, enfim, o que as publicações anteriores de Lobo Antunes já indicavam: que sua escrita procura romper com a estética tradicional, de forma que qualquer tentativa de enquadrá-la em padrões ou em categorias preestabelecidas revela-se falha. Por isso, podemos pensar seus romances como *unnatural narratives*, uma vez que rompem com a estrutura mimética tradicional, a partir, principalmente, de disjunções na representação de tempo e de espaço (suas narrativas costumam ser alineares, progredindo pouco e voltando sempre às mesmas situações), consequência, geralmente, de psicologias neuróticas ou traumatizadas. A representação do trauma, aliás, costuma se dar através desse tipo de narrativa: “mundos ficcionais, mentes e atos de narrar antinaturais são ocorrem apenas em textos não-ficcionais, mas, em alguns casos (como no caso das narrativas de traumas), constitui a essência da narrativa” (ALBER et al., p. 130, tradução nossa, grifo nosso). Além disso, ele pode ser assim considerado por concordar com o denominado *unnatural act of narration*, que pode consistir em “enunciação física, lógica, mnemonical ou psicologicamente impossível” (ALBER et al., 2010, p. 124, tradução nossa). No romance analisado, há uma enunciação impossível, porque diversos discursos, de diferentes autores e com diversas perspectivas, originam-se, em princípio, de um mesmo sujeito. O que

queremos dizer é que, no mundo real, um narrador em primeira pessoa não poderia acessar o tipo de informações que Cristina acessa, como se fosse um narrador heterodiegético onisciente, assim como não seria possível uma situação de entrecruzamento de vozes, uma se originando da outra sem dialogarem efetivamente entre si, como aqui ocorre. Com isso, a narrativa rompe a verossimilhança tradicional, fazendo com que o leitor a todo instante seja lembrado de que está lidando com a ficção e, de certa forma, liberando-o da necessidade de aproximar o que lê da realidade. Só lhe resta seguir o fluxo da narrativa, saindo de um contexto e entrando noutro, entregando-se ao ritmo das diversas entonações de voz e variações de olhar, sem nunca conseguir compor uma estrutura fechada.

Parece-nos que esse lembrar constante do caráter fictício da obra tornou-se uma das características do autor, principalmente se tratamos das suas últimas publicações. Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, por exemplo, há, no discurso das personagens, diversas referências ao autor, como se elas estivessem conscientes de que são criação de um sujeito outro; entre essas referências, há a indicação direta de que esse sujeito se chama “António”, fazendo-nos pensar que se trata de Lobo Antunes. Além disso, nesse romance, o recurso do entrecruzamento de vozes (aliás, arriscamos dizer, presente em toda a sua obra) também se apresenta e parece ter um fim em comum com o do romance aqui analisado, que é o de ressaltar que, assim como afirma Richardson (2006, p. 7) sobre Gogol, o autor “está claramente dizendo ao seu leitor que, em se tratando de narração, ele pode fazer o que lhe apetece”. O teórico comenta que esta é, aliás, uma postura que diversos romancistas atuais compartilham.

Em relação aos outros romances do autor, *Comissão das Lágrimas* leva ao extremo a complicação na representação das vozes, que já estava presente em suas primeiras publicações. Em *Os cus de Judas* (1979), por exemplo, temos uma narrativa com a predominância da voz e da perspectiva do protagonista; já há, entretanto, a interpolação, sem subordinação ou mediação, de vozes pertencentes ao passado, que tomam primeiro plano como se o distanciamento rememorativo inexistisse. Em *O esplendor de Portugal* (1997), apresentam-se diversas vozes narrativas, todas advindas de integrantes de uma família de colonos portugueses; nesse romance, cada uma delas é responsável pela narração de determinados capítulos, na qual interferem as vozes das outras, também fruto do processo de rememoração. Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), as vozes de diversas personagens responsabilizam-se, cada uma, pela narração de determinados capítulos, mas nele já se apresenta o entrecruzamento caótico e as interferências aparentemente imotivadas – que também constituem o romance por nós

examinado. Percebemos, portanto, que a elaboração da voz foi se tornando um elemento cada vez mais caro à obra antuniana.

A questão das vozes parece-nos algo fundamental à construção das personagens dos romances de Lobo Antunes. Estas, em geral, não realizam uma ação concreta ao longo das narrativas, mas sim vivenciam um constante lembrar dos fatos passados; assim, elas estão constantemente presas a esse passado, no qual as ações já foram realizadas e o qual não se pode mais alterar, passando a viver, de certa forma, alheias ao presente, vivendo-o de forma apática, sem nele interferir. Tais memórias, geralmente traumáticas, acabam compondo personagens cujas relações afetivas são sempre complexas, marcadas pela solidão e pela falta de comunicação, uma vez que cada uma delas “vive” em sua própria mente, sem interagir e fortalecer os laços umas com as outras.

A forma escolhida para representar personagens tão complexas parece extremamente adequada, pois estas, comumente marcadas pela violência extrema e pelo silenciamento, são-nos apresentadas por meio de um discurso fragmentário, composto de lacunas, desvios e silêncios. Este, ao desconstruir o discurso narrativo tradicional, desconstrói também a noção de identidade por ele projetada, dizendo, isto sim, de existências violadas e feridas psicológicas. Com isso, o problema da identidade, tão caro a Lobo Antunes e que demandaria de nós outro estudo para se fazer claro, acaba se destacando, de forma a permitir ao leitor, de certa forma, vivê-lo juntamente com a personagem. Nisso, arriscamos dizer, parece estar o prazer (e o desafio) da leitura de suas obras.

REFERÊNCIAS

- ALBER, Jan. et al. Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: beyond mimetic models. *Narrative*, n. 2, mai. 2010. Disponível em: <http://projects.au.dk/fileadmin/www.nordisk.au.dk/forskning/centre_grupper_og_projekter/narrative_research_lab/unnatural_narratology/Alber_Iversen_Nielsen_Richardson_2010.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2015.
- ANTUNES, António Lobo. **Comissão das Lágrimas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Matoso. O discurso indireto livre em Machado de Assis. **Machado de Assis em linha**, n. 6, dez. 2010. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero06/num06artigo01.pdf>>. Acesso em: 6 jun. 2015.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: _____. **Lembrar escrever esquecer**. Editora 34: São Paulo, 2006. p. 49-57.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, [19--].
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

- JAHN, Manfred. More Aspects of Focalization: Refinements and Applications. In: PIER, John. **GRAAT**: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours, n. 21, p. 85-110.
- NÜNNING, Ansgar. On the Perspective Structure of Narrative Texts: steps toward a Constructivist Narratology. In: PEER, Willie Van; CHATMAN, Seymor. **New perspectives on narrative perspective**. New York: State University of New York Press, 2001. p. 207-224.
- PIMENTEL, Luz Aurora. **El relato en perspectiva**: estudio de teoría narrativa. 5. ed. México: Siglo XXI, 2012.
- REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 15-45, 2004.
- RICHARDSON, Brian. **Unnatural voices**: extreme narration in Modern and Contemporary fiction. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.
- SEIXAS, Jacy Alves. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (org.). **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p. 37-58.
- SEIXO, Maria Alzira. **Os romances de António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

Samla Borges Canilha

A autora é graduada no curso de Bacharelado em Letras – Português/Literaturas pela Universidade Federal da Santa Maria (UFSM). Possui experiência com a pesquisa em Literatura Portuguesa Contemporânea, com ênfase na obra de António Lobo Antunes, tendo trabalhado com questões de construção identitária e com a ruptura formal dos textos do autor, enfatizando a figura do narrador e a problemática das diferentes vozes e perspectivas.
E-mail: samlaaborges@gmail.com

Enviado em 30 de setembro de 2015.

Aceito em 20 de março de 2016.