

## PERSONAGEM E FOCALIZAÇÃO: A PERSPECTIVA DE LOBO ANTUNES

*Raquel Trentin Oliveira*

Universidade Federal de Santa Maria, RS/Brasil<sup>1</sup>

### POR QUE PERSONAGENS PODEM SER FOCALIZADORES?

“No existe personaje focalizador o focalizado: “*focalizado* solo se puede aplicar al propio relato, y *focalizador*, si se aplica a alguien, solo puede ser al que focaliza el relato, es decir, el narrador o, si se quiere salir de los protocolos da ficción, el *autor*, tanto si delega en el narrador su poder de focalizar, o no, como si no lo hace”, isso afirmava Gérard Genette (1998: 50) para refutar a tese de Mieke Bal (2009), segundo a qual todo enunciado narrativo implica uma personagem focalizadora e uma personagem focalizada. Conforme Bal, o sujeito da focalização constitui o ponto de que se contemplam os elementos incluídos na narrativa e esse ponto pode corresponder tanto a um sujeito que está fora da história (focalização externa), quanto a um sujeito que faz parte dela (focalização interna). A suposição de Genette de que a focalização restringe-se ao nível do discurso pode ser entendida como divergente do pressuposto do próprio autor de que é a personagem quem vê/percebe o mundo e é o narrador quem fala. Desse pressuposto resulta a noção de que um narrador autodie-

<sup>1</sup> Estudo resultante do estágio pós-doutoral realizado na Universidade de Coimbra, sob a supervisão do Prof. Dr. Carlos Reis e apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Brasil.

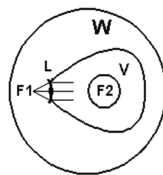
gético primeiro vive/percebe a história e depois a narra, ou de que um narrador pode falar em terceira pessoa aproveitando a percepção das personagens. É justamente nisso que se baseiam Seymour Chatman (1990) e Gerald Prince (2001) para argumentar que só a personagem pode assumir a função de focalizadora, pois o narrador é um elemento do discurso e não da história, enquanto focalização é um elemento desta última (Prince, 2001: 46)<sup>2</sup>. Eles valorizam, portanto, a separação entre discurso e história, mas colocam sob a responsabilidade exclusiva da personagem a focalização, diferentemente de Genette e Bal. Parece-nos que tais discordâncias justificam-se pela oposição de conceitos aí subjacente. Para Genette, focalização requer a restrição do discurso – pelo narrador ou mesmo o autor – à percepção das personagens que vivem na/a história. Já Prince e Chatman, assim como Bal, entendem focalização como o ato em si mesmo de perceber o mundo, mas, para os dois primeiros, tal ato é levado a cabo apenas pelas personagens no nível da história.

James Phelan escreve um texto intitulado “Why narrators can be focalizers:” (2001), respondendo diretamente a Prince e Chatman e apontando como problema a restrição da focalização ou ao nível do discurso, ou ao da história. O autor deixa claro isso quando questiona o poder explanatório da distinção entre os dois níveis: “the story/discourse distinction is a heuristic construct rather than a natural law, something we’ve invented to aid our understanding of narrative, not an intractable phenomenon establishing impermeable boundaries between narrative commentary and character’s actions” (Phelan, 2001:

2 Nas palavras exatas de Prince: “The narrator – even an intradiegetic and homodiegetic – is never a focalizer [...] If the narrator is never a focalizer, it is simply because, qua narrator and regardless of his or her (homo or hetero, intra or extra) diegetic status and narratorial stance, s/he is never part of the diegesis s/he presents. Qua narrator, s/he is an element of discourse and not story (of the narrating and not narrated) whereas focalization is an element of the latter” (2001: 46).

51). O mesmo questionamento atinge a distinção entre perceber e relatar: “the distinction between perceiving and reporting – or in the case of homodiegetic narrators, between perceiving and remembering – is ultimately impossible to maintain unless we reduce all narrators to reporting machines (Hello, my name is HAL, and I will be your reporter for this narrative” (Phelan, 2001:57). Realmente, concebendo a estrutura narrativa na sua relação com o conteúdo humano, é mais fácil compreender que tanto no nível do discurso quanto no nível da história, um sujeito é capaz de falar/ narrar e perceber/ ver, expressando um modelo do mundo, de forma mais ou menos clara. Além disso, como bem lembram Meister e Schönert (2009: 23), a literatura modernista e pós-modernista tem desafiado qualquer maneira restritiva de entender o processo narrativo: “our attempt to answer the questions of ‘where / who / how does s/he know / reflect / (dis-)inform’ – has become an increasingly difficult task. There is no one narrative instance; rather, ‘it’ is something that is in flux and can change throughout every reading: it is a function, rather than a given”.

A rearticulação entre modo e voz no estudo da focalização é defendida por diversos autores (Margolin, 2009; Herman e Vervaeck, 2004; Herman, 2009). Manfred Jahn é um dos que mais desenvolveu essa premissa, inclusive propondo um modelo de análise, em diálogo com a psicologia cognitiva (1996, 1999). O autor toma como base a seguinte ilustração do ato de focalizar:



F1 focus-1; L lens, eye;  
F2 focus-2, area in focus; V field of vision; W world

A model of vision (Jahn, 1996, apud Jahn, 1999: 88)

Nesse modelo, *Focus 1* corresponde ao ponto zero em que todos os estímulos perceptivos se juntam, em que todas as coordenadas espaço-temporais e experienciais começam; *Focus 2* corresponde ao “objeto focado”, uma área de atenção ou interesse, dentro de um campo de visão V, que é, por sua vez, alocado dentro do ambiente circundante ou do mundo, W.

Jahn discrimina, então, de forma abrangente, mas não exaustiva segundo ele, os elementos que podem entrar nessa relação entre *Focus 1* e *Focus 2*, isto é: os dados que sinalizam a qualidade da focalização, permitindo atribuí-la a este ou àquele sujeito e apreender a imagem que ele, em diálogo com o mundo, dá de si:

Whose...

(A) affect (fear, pity, joy, revulsion, etc.)

(B) perception:

(i) ordinary/primary/literal perception (vision, audition, touch, smell, taste, bodily sensation);

(ii) imaginary perception (recollection, imagination, dream, hallucination, etc.)

(C) conceptualization (thought, voice, ideation, style, deixis, etc.)

...orients the narrative texts (Jahn, 1999: 89-90).

A conexão entre modo e voz fica muito evidente pela inclusão da letra C nesse esquema conceitual. Segundo o autor, tal inclusão é plausível, pois uma personagem, em princípio, é capaz de expressar-se na sua própria voz, como o narrador; e este também pode ser entendido como um ser pensante e agente da percepção. Com isso, Jahn defende a voz da personagem como um elemento da focalização, pois ela não só percebe o mundo a sua volta, mas também pode expressar, através do próprio discurso, pensamento e estilo, a sua perspectiva. Reafirma também a ideia de que o narrador não apenas

relata uma determinada história, mas a organiza segundo uma perspectiva própria, podendo inclusive revelar explicitamente seus sentimentos e percepções do mundo. De qualquer forma, é importante não esquecer que cada um faz isso em seu próprio nível, até porque a personagem não pode focalizar a narrativa de cuja existência ela não está ciente (Niederhoff, 2011).

Ademais, tal esquema implica uma compreensão mais ampla do processo de focalização, não restrita à percepção comum, muito menos a uma simples tomada ótica. Além da consideração da emoção, Jahn (1999) destaca a percepção imaginária, que convive numa relação de equivalência com a percepção ordinária. O autor justifica essa dinâmica pela constatação da psicologia cognitiva de que é frequentemente impossível distinguir se a percepção é baseada num input sensorio “real”, ou em processos imaginários, ou em uma combinação deles.

Compreensão semelhante da focalização é expressa por Ansgar Nünning, que, sem reduzir à focalização ao narrador ou à personagem, está mais preocupado com as relações resultantes das diferentes perspectivas. Segundo o autor, a perspectiva da personagem é regida pela totalidade de seus conhecimentos e crenças, intenções, traços psicológicos, atitudes, postura ideológica, sistema de valores e normas internalizadas. “In short, it embraces everything that exists in the mind of the character” (Nünning, 2001: 211). A mesma visão subjetiva do mundo pode ser atribuída ao narrador. “The reader can construe an individual perspective for the narrator, by attributing to the voice that utters the discourse psychological idiosyncrasies, attitudes, norms and values, a set of mental properties, and a world-model” (Nünning, 2001: 214). Das relações entre essas perspectivas e dos padrões de inter-relação estabelecidos resulta a perspectiva estruturante: “The term perspective structure can be defined as the general system formed by all the character-perspectives and narra-

tor-perspectives as well as by the patterns of relationships between them” (Nünning, 2001: 214).

Nünning (2001: 215) ressalta que quanto maior o espectro de diferenças sociais, morais e ideológicas entre as várias perspectivas, mais diversificada e complexa é a perspectiva que daí emerge. O modo como são combinadas e coordenadas, sintagmática e paradigmaticamente, permite estabelecer padrões de contrastes e correspondências. A estrutura será mais fechada e monológica quando todas as perspectivas em conjunto servirem para desenhar uma linha de convergência semântica. Será mais aberta e dialógica quando permanecerem discrepâncias ideológicas inconciliáveis entre as perspectivas individuais. Para distinguir os sistemas resultantes, Nünning (2001, 215-216) sugere quatro critérios: 1) o grau de ênfase dado a perspectiva de cada personagem; 2) a existência ou não de uma hierarquia de perspectivas entre as personagens e entre as personagens e o narrador; 3) o grau de individualização da perspectiva do narrador, de ingerência sobre as perspectivas das personagens e o consequente estabelecimento ou não de uma visão unificada do mundo; 4) no caso de o escopo de perspectivas não resultar em um sistema aberto, o grau de homogeneidade ou intersubjetividade derivado das várias perspectivas.

Apesar de influenciada por propriedades textuais, a perspectiva estruturante não é inerente ao texto, mas construída pelo leitor individual durante o processo de leitura (Nünning, 2001). Assim, quanto mais diversificado o espectro de perspectivas maior a demanda sobre o leitor para coordená-lo. É o leitor, portanto, que põe esse sistema dinâmico a funcionar, a partir de um ponto de vista móvel, múltiplo e parcial, como já nos ensinava Wolfgang Iser, que implica uma constante atividade de síntese, correção e modificação (Iser, 1999). Tal ponto de vista é tratado distintamente dos outros três também por Luz Aurora Pimentel (2012). Ao detetar incongruências ou contradi-

ções entre as diversas perspectivas, o leitor é convidado a tomar uma postura frente a elas e para isso terá de fazer valer a sua própria perspectiva, não só como uma posição de leitura a ocupar, não só como aproximação ao leitor implícito, senão também como leitor real, com uma bagagem cultural e ideológica que o faz interatuar com o texto, traçando uma relação tanto de encontro como de tensão entre o seu próprio mundo e o do texto (Pimentel, 2012).

Em suma, Gérard Genette embasou-se nas fronteiras entre discurso e história para analisar separadamente tempo, modo e voz, porque isso o auxiliava a demonstrar a organização do discurso narrativo, a forma como o texto molda, estrutura uma determinada matéria. Por isso, sua insistência no papel fundamental do narrador como agente que focaliza o relato, selecionando as informações da história e dispondo-as segundo um certo ângulo. Apesar de restritiva, tal separação permitiu entender melhor a natureza de cada polo, inclusive fazendo perceber que a voz de alguém pode trazer implicada a percepção de outrem. Com base nesse refinamento da compreensão da focalização e por meio do diálogo com outras áreas do saber é que os estudos mais recentes puderam avançar na análise do tema, no sentido de valorizar as diversas camadas que se inter-relacionam na focalização e repensar a identidade do sujeito focalizador. Além do mais, as diversas modulações da narrativa têm exigido uma abordagem mais dinâmica e flexível desse processo, que permita lidar com formas ambíguas e complexas. E a própria releitura da concepção de literatura e da sua relação com outros saberes indica quão imprescindível é entender a focalização nas suas várias facetas, incluindo não somente a análise de articulações estruturais, mas também dos planos que matizam e diversificam qualitativamente tais articulações – psicológico, sociológico, estilístico, etc. – em interação com o mundo extraliterário.

A PERSPETIVA ESTRUTURANTE DE *FADO ALEXANDRINO*

Tentemos demonstrar essa compreensão na análise de *Fado Alexandrino* (publicado pela primeira vez em 1983), de Lobo Antunes, um dos autores da literatura portuguesa contemporânea que mais tem experimentado heterogêneas formas de focalização. Aliás, boa parte da narrativa portuguesa mais recente – como a produzida por Almeida Faria, Augusto Abelaira, José Cardoso Pires, Lídia Jorge, José Saramago – apresenta uma prosa profundamente enredada de múltiplas vozes, que abole os limites claros e estáveis entre as perspectivas e explora em intensidade a dialogização interna do discurso: relatos contados por dois ou mais narradores; alterações constantes e imprevisíveis de perspectiva e pessoa verbal; mistura complexa de planos espaço-temporais diversos; apelo recorrente à ironia e à paródia, fundamentadas na dissonância de pontos de vista. Tudo isso complicado pela abolição da pontuação esperada e das maneiras convencionais de reproduzir o discurso das personagens.

Com Lobo Antunes não é diferente (e não é difícil notar seus débitos nesse quesito à narrativa estrangeira, de Proust, Joyce e Faulkner, por exemplo, como também à nacional, de José Cardoso Pires, cf. análise de JORGE, 2003; ARNAUT, 2009), mas talvez nele o papel crucial das personagens para a condução da história e a constituição do mundo narrado ganhe ainda mais evidência. Espaço, tempo, acontecimentos, tudo resulta incorporado pelas personagens, construído em diálogo com suas experiências psicofísicas, parciais e restritas. Na valorização dessa interconexão entre o interior e o exterior, acen-tuam-se os diversos estratos da vida mental a funcionarem numa sinfonia de proporções mahlerianas: uma percepção sensorial aguçada, não raro sinestésica, banhada por múltiplos afetos, interliga-se a uma percepção imaginária – que vai da memória à fantasia e à alucinação, convertida na projecção de imagens desconcertantes, muitas das quais obsessivamente repetidas.

Ana Paula Arnaut, ao comentar o desenvolvimento da produção de Lobo Antunes, afirma: “à medida que os romances vão ganhando vozes, ou melhor, à medida, que vão sendo concedidas vozes às personagens do mundo ficcional – cada uma delas recuperando parcelas de tempos e vivências próprios ou de outrem – a narrativa torna-se progressivamente mais fragmentária e, por consequência, mais desordenada, mais confusa” (2009: 32). *Fado Alexandrino* é, nesse sentido, um dos primeiros romances do autor a elevar a importância da diversidade de vozes e perspectivas para a composição dos mundos narrados, os quais, em suas últimas produções, vão se mostrar ainda mais atomizados e descontínuos em função da interiorização crescente das vozes.

Tal romance resulta de um encadeamento de perspectivas de personagens distintas, aparentemente comandadas por um narrador principal, o “capitão” que, por vezes, narra em terceira pessoa e, ocasionalmente, pronuncia-se em primeira, como personagem testemunha do que os outros rememoram. Em muitos momentos, no entanto, a narração procede da rememoração direta dos protagonistas, que assumem a voz em primeira pessoa, ainda que não sejam apagadas totalmente marcas de um contexto de interlocução, a sugerir que estão contando suas memórias para o “capitão”, ou mais exatamente, para um grupo de colegas militares, entre eles o capitão. Reunidos num restaurante, depois numa boate e depois na casa de um deles, no decorrer de uma noite de Lisboa, um soldado, um alferes, um oficial de transmissões, um tenente-coronel, participantes da mesma tropa em Moçambique, contam o que lhes aconteceu nos dez anos posteriores à guerra, aproximadamente de 1972 a 1982, e não só, porque as experiências vividas nesse pós-guerra não se desligam de acontecimentos vividos no decorrer dela, nem anteriores a ela.

Especificamente, o romance divide-se em três partes “Antes da Revolução”, “A Revolução” e “Depois da Revolução”. Tais partes

são subdivididas em 12 capítulos, dos quais 1, 5, 9 apresentam, predominantemente, a perspectiva do soldado; 2, 6, 10, do tenente coronel; 3, 7, 11, do oficial de transmissões; 4, 8, 12, do alferes. O capítulo 11 da última parte é uma exceção: ao invés de centrar-se no oficial de transmissões, explora a perspectiva da criada de sua madrinha, Esmeralda, pois nessa altura ele estaria morto. Na primeira parte, as personagens encontram-se em um restaurante a falarem da sua chegada a Lisboa, da (não)acolhida pela família, da reintegração difícil ao trabalho e de relações afetivas problemáticas. Na segunda parte, mais tarde da noite, já instaladas em uma boate, falam de como viveram a Revolução de Abril, nos seus diferentes contextos, e das consequências imediatas desse acontecimento em suas vidas profissionais e pessoais. Na terceira parte, na madrugada do dia seguinte, já totalmente embriagadas, levam prostitutas para o apartamento do alferes, de onde relatam a desestruturação total de suas relações familiares, afetivas e profissionais, acabando por assassinar, quase acidentalmente, o oficial de transmissões.

O seguinte fragmento permite introduzir alguma noção das relações entre narração e focalização no romance. Trata-se, no caso, da visita do tenente-coronel ao hospital, quando é informado por dois funcionários, o “senhor Mendes” e o “diabético”, do falecimento da esposa.

... o senhor Mendes mirou-o a sério, torceu a boca solene, abriu-a para iniciar um discurso, fechou-a, abriu-a, fechou-a, ordenou por fim ao diabético Abra a porta ao senhor oficial para conversar à vontade. Porém nessa altura eu já tinha entendido e comecei a caminhar para a saída sem os olhar sequer, percebi que me chamavam ao longe Faz o obséquio faz o obséquio faz o obséquio, alcancei o jardim por intermédio de umas escaditas apertadas no extremo do edifício, onde um camponês de fato-macaco regava amorosamente os canteiros, e eu vazio (contava-me ele

de cotovelos na toalha a acender um cigarro, esquecido do jantar), sem angústia, sem desgosto, sem aflição, sem nada, eu completamente oco a trotar frente as paredes usadas na direção do Volkswagen preto do quartel, eu a evitar tropeçar nas mangueiras, eu a galgar as plantas desmaiadas, eu a cruzar-me com os doentes e as visitas e as enfermeiras [...] eu a abrir a porta e a sentar-se no banco de trás, vi as pupilas interrogativas, instantaneamente despertadas do condutor que dormitava ao volante no retângulo do espelho, Segue para os Anjos (Antunes, 1983: 34).

No princípio, um narrador, em terceira pessoa, relata o ensaio do “senhor Mendes” para noticiar a fatalidade, o mesmo narrador que, algumas linhas abaixo, entre parênteses, revela a sua própria visão do tenente ao relatar tal episódio anos depois: “contava-me ele de cotovelos na toalha a acender um cigarro, esquecido do jantar”. A maior parte do excerto, no entanto, resulta diretamente do discurso do narrador-personagem em primeira pessoa, que também se distancia do passado e reflete: “e eu vazio, sem angústia... eu completamente oco a trotar...”. Contudo, a maneira de contar em ambos os casos continua extremamente apegada ao campo focalizado, ao reproduzir formas de tratamento segundo a percepção do tenente (o sr. Mendes, o diabético), detalhes observados por ele (torceu a boca, abriu-a, fechou-a, escaditas apertadas, flores desmaiadas), o seu caminhar rápido e tonto do hospital até o carro, sugerindo os sentimentos envolvidos nessa percepção, o que permite ao leitor acompanhar muito de perto a perspectiva da personagem. No fragmento coexistem, pois, um centro dêitico narratorial ativo, com seu consequente efeito de atualidade do discurso, e um centro dêitico figural ativo, com seu consequente efeito de atualização da história, como se fossem “empilhados” planos ontológicos distintos. Em determinados trechos, no entanto, um ou outro foco se sobressai, deixando ocluído parcialmente os outros (como uma janela reduzida num ecrã

de computador) e tornando “difícil ou mesmo irrelevante qualquer destriça modal” (REIS, 2003: 20). Certo é que a narrativa oscila entre as perspectivas do narrador e da personagem, “em torno de um centro que todos partilham, mas ninguém assume em plenitude de direito” (JORGE, 2003: 204). Certo também é que há um aproveitamento intenso das impressões, das sensações e afetos que o mundo desperta/despertou nos indivíduos que o vivem/viveram, e um consequente efeito de atualização da história.

Em cada capítulo, predomina a voz e a perspectiva de determinada personagem que lembra, revive, sonha, avalia o passado e, às vezes, o próprio presente. No entanto, além de cruzar-se com a perspectiva de outras personagens, o foco predominante divide-se entre diferentes campos, correspondentes a microacontecimentos ora temporal e espacialmente distantes, ora temporal e espacialmente próximos, muitas vezes alocados num contínuo que abstrai os hiatos temporais sem nenhuma instrução ao leitor, mas permitindo ler certas conexões semânticas entre as diversas fases/faces da personagem. A modo de ilustração, selecionamos o 4º capítulo do romance, exemplar do tipo de focalização que se repete na maior parte do romance.

Nesse capítulo, predomina a percepção do alferes. Como todas as outras personagens, ele encontra-se, no suposto momento da narração, sentado a um bar com seus companheiros de tropa e dirige-se especialmente ao capitão: “Era sempre assim, meu capitão, queixou-se o alferes” (Antunes, 2002: 54). Entretanto, o capítulo inicia-se com a personagem em casa, ao lado de sua mulher Inês, à rua da Mãe-d’Água, a pouco mais de um mês do retorno da guerra. O ambiente da casa e o que o alferes, através da janela, pode ver da rua é, pois, o primeiro campo focalizado (1). Mas já aqui, a sua visão da mulher e do ambiente está atravessada por uma percepção imaginária apegada ao passado: “o alferes dirigiu-se à cozinha para encharcar a nuca na torneira do lava-louças, cujo jato provinha não do tubo arqueado de

metal, mas da garganta do tipo do morteiro destruída por um pedaço de granada, gorgolejando aos sacões uma substância escura” (Antunes, 2002: 52). Em tal percepção, a água da torneira se transforma no sangue escuro que o alferes viu jorrar da garganta de um companheiro de guerra. Paradoxalmente, o ato de lavar a cabeça, que soa como uma tentativa de “esfriar” os tormentos da noite, revela a impossibilidade disso: a contaminação do presente pelo passado na imagem da água turvada pelo sangue.

Enquanto Inês atende ao telefone e aceita um convite da mãe para jantar na casa dela, o alferes lembra da primeira relação sexual com a mulher, quatro anos antes, abrindo, então, um novo campo de visão (campo 2): “fechou os olhos: Acabei de conhecer-te, corremos de mão dada na praia, sigo para a tropa em abril. Ouve as ondas estalarem no paredão, gargalhadas, gritos, os ganidos breves, rápidos, instantâneos dos pássaros, a luta para te subir a saia no pinhal...” (Antunes, 2002: 57). A esse campo, deixando em elipse certo intervalo temporal, funde-se um terceiro (campo 3), circunscrito ao espaço da casa da sogra e ao pedido de casamento, acelerado pela gravidez de Inês: “ajudou-a a levantar-se, limpou-lhe a roupa (...) procurou o lenço nas calças a fim de lhe secar as lágrimas, e *subiram os degraus da entrada* iluminados por uma lanterna pintada de azul [...] A Inês tocou a campainha que um ramo solto de trepadeira ocultava... (Antunes, 2002: 59, grifo meu). A conversa-confronto com os sogros termina num outro embate travado já em África (campo 4), com um certo catequista-cafetão, que vendia meninas negras ao exército português: “O catequista negro avançou para o alferes, que o esperava junto ao arame, com uma criança descalça” (Antunes, 2002: 59). A alternância entre esses campos continua até ao máximo de aceleração, numa aparente desordem mental que (con)funde vivências muito diversas. Entretanto, cada campo, mesmo o apenas evocado pela recordação, ganha um enquadramento espaço-temporal específico para onde

transfere-se o ponto de orientação e radicação enunciativa, assim, cada instante tem o seu antes e depois, cada lugar se traveste de cores, cheiros e formas singulares.

Essa modulação perceptual e emocional faz sobressair algumas imagens, que acabam por funcionar como pontos de intersecção semântica entre os fios soltos. Tanto o campo 3 quanto o 4 tratam do envolvimento do alferes em uma espécie de negociação com a família de suas mulheres. Os pormenores de luxo na roupa e na habitação, do campo 3, a demarcarem a admiração do alferes e seu consequente acanhamento diante da riqueza dos sogros, contrastam com a miséria extrema flagrada em 4 e com a sua posição de superioridade. As duas famílias barganham, mas por motivos distintos. Os pais de Inês estão preocupados com a honra, o nome da família. O catequista vive da exploração da miséria alheia e a família da moça quer um trocado para a comida, um lenitivo qualquer para as dificuldades da pobreza. Em ambos os casos, o sentimento das filhas é o que menos importa:

- Trouxeste o garrafão de álcool, nosso alferes?
- A Inês grávida?, inquiriu o sogro.
- Cale-se Jaime, comandou a mulher afastando os basês com os saltos.
- Ó menino, quando é que disse que ia para a tropa? (Antunes, 2002: 64).

A justaposição das falas, ouvidas pelo alferes em diferentes lugares e tempos, mas então justapostas como se fizessem parte de um só diálogo travado em sua memória, estimula a comparação do leitor e a constatação das intenções que estão em jogo. O desfecho da negociação funde ainda mais os dois campos, sugerindo que as duas operações têm na verdade uma mesma natureza: “O alferes [...] beijou mais anéis suntuosos que cheiravam a verniz de unhas e bacalhau no forno [a mão da sogra], contou dois contos e entregou-os ao catequista que os sumiu de imediato nos farrapos da calça” (Antunes, 2002: 62).

O campo 2 apresenta a primeira relação sexual do alferes com a mulher Inês. O campo 4, a primeira relação sexual do alferes com a menina moçambicana, que nem nome ganha. Ambos os quadros perceptivos acentuam o incontrolável desejo masculino e a invasão ao corpo da mulher. Assim como a portuguesa, a menina africana era virgem, “veio-lhe o primeiro sangue no mês passado”, conforme disse o catequista ao alferes. Há, no entanto, diferenças significativas entre os quadros. No campo 2, um cenário praiano português, uma natureza aberta, de um dia ensolarado; no campo 4, uma cubata suja, decrépita e um clima tempestuoso. No campo 2, a maneira como o alferes percebe a namorada permite adivinhar alguns traços de sentimento e compromisso; no 4, ele diz mover-se pela simples necessidade de romper com a abstinência de “milênios sem um foda valente” (Antunes, 2002: 63). No campo 2, o alferes surpreende-se com os gritos de Inês, que reclama e exige reparação; no 4, surpreende-se com a mudez e a frialdade do corpo da moçambicana, intimamente resistente, mas incapaz de gritar por saber inútil.

O paralelismo entre os quadros 3 e 4 destaca o contraste da postura autoritária e machista do alferes, com suas “botas fedorentas”, diante da menina frágil, e a postura constrangida que toma perante a sogra (esta antes caracterizada como “autoritária” e “masculina”, a lidar com o sogro e o genro, como lida com seus cachorros), ciente de seus “sapatos gastos”, e de sua condição financeira inferior. E as relações não se fazem apenas entre elementos próximos. A boneca que a “garota” negra segura ao ser violentada reenvia para os “brinquedos de criança”, bem antes mencionados, com que o alferes se deparara na casa da sogra. O choro de criança que também lá havia escutado, permite adivinhar o choro da própria filha, assim referida uma única vez ao capitão “A Mariana nasceu sete meses depois, meu capitão (...) Agora é uma mulher, cresce-lhe o peito, quer ver a fotografia dela?” (Antunes, 2002: 63), e o choro contido da moçambicana.

A concepção de feminino sugerida pela exposição da filha ao capitão, que tem mais ou menos a mesma idade da criança africana, não é tão diferente da associada às suas amantes. O sangue que jorra da torneira a molhar a cabeça do alferes, reaparece na “mancha de sangue” que escapa do corpo maculado de Inês e que supostamente deve ter escorrido do corpo virgem da menina negra, mesmo que este nem tenha merecido a atenção do alferes (afinal vinha de uma escrava), o que não significa total despojamento de culpa. Uma imagem reenvia à outra, a explicitação de determinados motivos e sentimentos indicia o silenciamento de outros.

Portanto, a perambulação focal, que embaralha as imagens da mulher e da menina negra, do catequista e da sogra, do casamento e da guerra, mais obedece a “uma relação de contiguidade sensorial” (Cazalas, 2011: 57) e à dinâmica associativa da memória, do que a uma relação de causalidade lógico-temporal, sendo por isso mesmo uma forma bem convincente de sugerir o tormento psicológico do alferes. Neste caso, é como um fluxo mental que a focalização se instaura, avançando no tempo, mais depressa ou mais devagar, de forma ordeira ou saltante, e por vezes não só numa sequência, mas em várias, sem uma hierarquização definitiva e uma avaliação unívoca do narrador. É impossível perceber o valor dessa forma sem correlacioná-la com a qualidade das percepções ordinárias e imaginárias aí em causa, a variação emocional associada às imagens recordadas, a deturpação da racionalidade lógica pela emoção e a fantasia.

Além da diversidade de campos ligados a um mesmo focalizador, o sistema complexo de relações perceptivas adensa-se pelo entrecruzamento de vozes e perspectivas de diferentes focalizadores, situados ora em um mesmo contexto espaço-temporal, ora em um contexto espaço-temporal diverso, ora a referirem-se a um mesmo campo, ora a campos distintos, resultando numa dialética em que “as pessoas iluminam-se umas as outras” (Antunes, 1994 *apud* Arnaut, 2008: 237),

num jogo prismático de afinidades e conflitos. Apenas um exemplo das várias combinações apresentadas em *Fado Alexandrino*: no capítulo 11 da segunda parte do romance, cruza-se a situação do oficial de transmissões que, com a Organização Comunista, intenta um golpe revolucionário para derrubar a burguesia do poder; e a situação do tenente-coronel, que janta na casa da amante e com ela tem sua primeira noite de amor: “Claro que era a sério, meu cretino, na Organização não se brincava: a nós por exemplo, mandaram-nos raptar o Presidente da República/Ó Artur, isso nem parece seu, miou a nuvem de perfume, procurando enxotar o tenente-coronel atarantado no sentido da cama” (Antunes, 2002: 373).

A gravidade da missão comunista – o “perseverante e sem concessões trabalho revolucionário” (Antunes, 2002: 367), a “justa e imprescindível ação libertadora” (Antunes, 2002: 377) – é correlacionada com as ações da “nuvem de perfume” para levar o tenente para cama, alegando querer lhe mostrar “uma coisa lindíssima de madre-pérola”, também com a longa operação do tenente para tirar uma pestana que acidentalmente entrou no olho da amante. O “ferforoso, indefectível entusiasmo guerrilheiro” (Antunes, 2002: 370), crente na “imorredoura classe operária” e na “Glória eterna ao Marxismo-Leninismo-Maoísmo” (Antunes, 2002: 379), entra em confronto com a impotência sexual do tenente e sua “pilhina tão pequenina”, “definitivamente morta”, “minguada”, apesar do obstinado esforço da “nuvem de perfume” que, como os militantes, luta para “encorajar os que hesitam, sensibilizar os indecisos” (Antunes, 2002: 378). Impotentes também são as pistolas de plástico e água utilizadas pelos “guerrilheiros”. Ao invés do “triunfo do proletariado”, da “morte da democracia”, quem agoniza é um dos velhos comunistas, que esqueceu o remédio do coração em casa e não resistiu aos efeitos emocionais da “perigosíssima infiltração”, numa atuação tão frustrada quanto à atuação sexual do tenente. Fácil é perceber, nesse caso, que

a interconexão das perspectivas e acontecimentos ganha um efeito irônico, no sentido de desmascarar os planos mirabolantes e a atuação desonrosa das personagens. Tal mistura do campo sexual com o campo político-social, bastante frequente em Lobo Antunes, parece ter menos um efeito de rebaixamento cômico (como costuma predominar nas formas carnavalizadas de Saramago, por exemplo) e mais um efeito trágico-patético, talvez porque derive da perspectiva interna e afetiva das personagens sobre as próprias ações.

Desse modo, os deslocamentos de foco resultam em uma estrutura aberta, composta de várias linhas e pontas, mas que podem ser inter-relacionadas pelo leitor, criando sistemas semânticos em divergência, similaridade, complementaridade, etc. Assim, mais bem entendemos o que Lobo Antunes quis dizer ao caracterizar sua escrita como um “delírio organizado” (1982 *apud* Arnaut, 2008: 56), esse “quebra-cabeça” desmontável, conectável, reversível, com múltiplas entradas e saídas, que depende da atuação direta do leitor para fazer sentido(s).

A interconexão de focalizadores e de campos focalizados, com um formato semelhante aos dos exemplos citados, é constante em *Fado Alexandrino*, mas até que ponto tais vozes efetivamente dialogam, até que ponto fazem valer suas diferenças sociais e ideológicas? Os protagonistas encarnam distintas posições na sociedade que seriam capazes de gerar uma série de conflitos: o soldado, pobre, sem estudos, que trabalha com o tio para sobreviver depois da guerra; o alferes, que conseguiu ascender socialmente pelo casamento e volta a trabalhar no banco da família da esposa; o tenente-coronel, que continua a integrar a cúpula militar, por onde passam importantes decisões políticas; o oficial de transmissões, participante de uma organização comunista clandestina, que intenta várias rebeliões contra o regime, chegando a ser preso pela PIDE. Cada perspectiva ganha uma ênfase particular e não se submete a uma hierar-

quia, muito menos à perspectiva monopolizadora e totalizante de um narrador. Não há dúvida, portanto, de que as perspectivas são plenivalentes e equipolentes, mas até que ponto constituem visões divergentes do mundo?

A maneira como cada personagem diz compreender a Revolução dos Cravos pode funcionar como uma amostra do tipo de relações estabelecidas entre suas perspectivas. Enquanto o oficial lutava “a conspirar, a correr riscos, a esconder papelada, a escrever nas paredes, movido por um ideal prolixo que se cristalizava num spray de palavras de ordem imperativas” (Antunes, 2002: 160), o tenente-coronel negava-se a participar do movimento: “Há vinte anos metia-me nisto de certeza, acreditava nas pessoas, nos camaradas, na possibilidade de mudar: agora não, filho, já nenhuma aventura me convence” (Antunes: 2002, 143) e “depois, não tenho ideais políticos, foda-se” (Antunes, 2002: 150), o que é avaliado pelo oficial de transmissões como uma “atitude típica dos pequenos burgueses”, movida pelo “terror de perder os privilégios” (Antunes, 2002: 153). O soldado nem simplesmente entendia os valores proclamados pelo movimento: “VIVA A DEMOCRACIA, que caralho será a democracia?” (Antunes, 2002: 200), talvez porque sentisse que o impacto da tal política não alteraria seu contexto social: “era-me igual, tanto me fazia esses como outros desde que houvesse trabalho e algum dinheiro ao fim do mês para convidar a Odete a ir ao cinema ou à praia ou aos bailes do Clube Estefânia” (Antunes, 2002: 199). A indiferença dos companheiros é flagrada pelo próprio oficial quando, diante do relato dos outros, indaga perplexo: “E a revolução? (...) vocês cagavam todos na revolução?” (Antunes, 2002: 141).

Mais do que os distintos ideais políticos, o relato dessa experiência deixa vir à tona as mudanças intrínsecas por que passam ou passaram as personagens, como no caso do Coronel: nada ficara do “idealista e imbecil” de outrora (Antunes, 2002: 142), só um “medo de per-

der a merda que ganhara nesses anos todos”, “o comando, o quartel, as promoções” (Antunes, 2002: 142). Apesar da aparente convicção do oficial de transmissões, a passagem pela prisão e a vivência da Revolução também acabaram por fazê-lo repensar a própria trajetória política. Diante da tortura recebida, percebe que só a prisão dera significado à sua luta: “se alguém era castigado e posto à dieta em vez de mim sentia alívio e inveja ao mesmo tempo (...) passei em Caxias o período de ouro da minha porca existência” (Antunes, 2002: 227). Por isso, titubeia quando as notícias da contraversão invadem a prisão da PIDE e lhe oferecem liberdade: “o que é que eu vou fazer quando sair daqui? (...) não me apetecia a ponta de um corno regressar à estafadeira da militância política, às leituras do Lenine e do Mao Tsé-Tung, às argumentações exaltadas, enjoado da luta de classes e de cigarros” (Antunes, 2002: 222). Ao invés da euforia e do júbilo esperados de um revolucionário, apenas “dores de cabeça, espanto e vontade de um táxi para casa” (Antunes, 2002: 233). O afastamento dos acontecimentos permite uma ainda maior compreensão das transformações internas: “Talvez que eu não passasse, já nessa altura, meu capitão, de um social democrata falhado, de um perigoso individualista obsessivamente preocupado com a sua miúda felicidadezinha inútil, de um privilegiado com má consciência, roído pelo sentimento de culpa de não ter tido fome” (Antunes, 2002: 222). Com essa configuração, as diferenças a princípio existentes entre o tenente-coronel e o oficial de transmissões perdem força, acentuando-se, isto sim, o esmorecimento gradativo das convicções que os distanciavam. No nível dos sentimentos mais íntimos, as visões acabam por se parecerem bastante.

A ênfase está justamente na repercussão interna dos eventos externos, o que acaba por realçar as falsas expectativas, as ingenuidades, as decepções das personagens diante da Revolução de Abril. Nas palavras de Maria Alzira Seixo:

Lobo Antunes realiza, neste romance, a História como acontecer miúdo e perspectivado pelo horizonte estreitado à medida das mentalidades impreparadas ou colaterais, reivindicando o seu lugar determinante no conjunto dos acontecimentos epicamente isolados, e cuja existência afinal dissipa as grandezas que o fraseado da memória oficial e autogratiatória (a meta-narrativa da emancipação política e da libertação, diria Lyotard) elabora e determina (Seixo, 2002: 126).

É essa história miúda que interessa a Lobo Antunes contar: “um quotidiano anódino, mas que, para cada indivíduo, constitui o centro do mundo, porque afecta o seu sentir único e a sua consciência da existência e das coisas” (Seixo, 2002: 126). Para o tio do soldado, por exemplo, o centro do mundo constitui a sua família e o seu trabalho, por isso “não foi a revolução e as complicações que se seguiram que nos tramaram a vida, foi a trombose da dona Isaura que nos lixou” (Antunes, 2002: 250). Depois da doença da esposa, o tio nunca mais foi o mesmo, “era outra pessoa” (Antunes, 2002: 252), desistindo aos poucos de viver: “atravessava-nos, sem nos ver, com o olhar, soprando pela boca aberta um friozinho anêmico de vento” (Antunes, 2002: 252). Também, aos olhos da mulher do militante que morrera na operação da organização comunista, interessava muito mais a vida do marido do que o seu pretense heroísmo ou o reconhecimento post-mortem: “escrevemos à viúva, em papel timbrado da Organização, a felicitá-la pela futura imortalidade próxima do marido, passada uma semana ou duas recebemos uma carta dirigida ao Olavo e lá dentro, ao meio da página, em maiúsculas, VÃO À MERDA” (Antunes, 2002: 384).

Quanto ao grande evento histórico, o que resta entre todos os protagonistas é o mesmo sentimento de desencanto e desilusão. A Revolução não alterou o destino da nação, que permanece relativamente no mesmo estado, porque os sujeitos que tomaram o poder

não diferem tanto assim dos que já lá estavam, porque as instituições ainda funcionam como dantes: “quem persiste neste país, em querer mudar o mundo (...) o mundo é que nos muda a nós, as pessoas alteram-se, envelhecem, abandonam, desistem, mas as instituições nunca, ei-las que terminam sempre, mais tarde ou mais cedo, por regressar à tona, eternas, intactas, teimosas” (Antunes, 2002: 442). Daí o significado ambíguo da Revolução, já sugerido na epígrafe do romance “*after changes upon changes / we are more or less the same*”. Como explica Maria Alzira Seixo,

a ambiguidade está contida no relativo esvaziamento de conteúdo que o acontecimento sofre no livro, erodindo-se na continuidade de existências que ele afinal parece não marcar. Daí que possamos entender revolução, aqui também no sentido que o termo tem em física, isto é, enquanto acção giratória de um corpo que alcança a posição contrária ao seu estado anterior mas volta ao seu ponto de partida, uma vez efectuada a sua órbita, o que, na mundividência de Lobo Antunes, preenche de ironia e ambivalência a ordem histórica aceite na sua linearidade pretensamente definida, se pode correlacionar com uma dialética habitual, na sua obra, entre o movimento e a fixidez” (Seixo, 2002: 128).

Com isso, sobressai no romance uma linha de convergência semântica à qual se atrelam diversas vozes, perspectivas e situações e que têm a ver, mais do que com as diferentes contingências histórico-sociais, com a ênfase na condição humana comum: o ser para a morte. Leitura semelhante tem João de Melo na primeira recensão do livro, publicada na *Colóquio Letras* (1984:105): “a ideia de que se desvia deliberadamente de uma sociologia tipológica e portuguesa e acaba por focar num universo mais particular do que geral (ou social). É quase um réquiem sobre o tempo”. Essa condição ganha uma plasticidade na narrativa a partir da evocação de uma diversi-

dade de imagens bastante comuns em Lobo Antunes (relógios, retratos de mortos, familiares mortos que voltam como fantasmas, corpos mortos, velórios), que se repetem como um presságio: “Só a *flor da jarra* parecia prosperar no escritório de vidro, de dossiês alinhados e faturas por ordem, aumentando de cor de tamanho, só a flor que rebentaria os caixilhos, alastrava no armazém e *nos devoraria inevitavelmente a todos (...) escarlate, tentacular, carnívora*” (Antunes, 2002: 402, grifo meu).

A morte é, sem dúvida, uma das “microlinhas de obsessão temática” (Arnaut, 2011: 85) do autor, e em *Fado Alexandrino*, realmente multiplica-se por quase todas as 600 páginas, atingindo a maioria das personagens e diversificando-se ao máximo: a morte na guerra, a morte nos hospitais e a morte em casa; a morte dos homens e a morte do animal; a morte dos velhos e a da criança, a morte por doença, a morte acidental e a morte provocada; a morte do rico e a morte do pobre, etc.

Como em outros romances de Lobo Antunes que tratam do retorno da guerra, a lembrança dos mortos no conflito africano é constante entre os protagonistas de *Fado Alexandrino*: “tantos mortos a protestarem silenciosamente no meu sangue: cerrávamos as pálpebras e eles reapareciam, teimosos, insistentes, inertes dormindo de olhos abertos nas margens do capim, insinuavam-se no perfume espesso das raparigas, no sabor de desodorizante do uísque, na ansiosa fúria do desejo” (Antunes, 2002: 106). Muito evidente nessa exploração temática é a metamorfose psicológica que tal experiência acarreta, a ideia de que os sobreviventes já estão tão mortos como os que ficaram no campo de guerra: “anos e anos de guerra tinham-nos empalhado, ressequido, destruído, substituído o fígado, o estômago, os pulmões, os nervos, por uma espécie, percebe você, de sumaúma sem vida” (Antunes, 2002: 83). Para Maria Alzira Seixo, os mundos compartimentados das personagens sofrem uma “possibilidade

de diálogo entre si, conferida pelo absurdo da barbárie vivido em comum e pelo perigo da morte compartilhado”, o que é representado sob um viés pós-modernista:

se nos lembramos dos modelos de romance mais recentes que se ocupam da guerra política, com Sartre e os *Chemins de la Liberté*, os vários volumes de Malraux ou de Aragon, verificamos a enorme diferença existente entre os escritos que desenvolvem a fidelidade a uma causa e a um espírito de missão, empenhado e construtivo (modernista), e o carácter pós-moderno de indiferentismo, vanidade e incerteza, aqui emergente (2002: 121).

No entanto, não é só a vivência traumática da guerra que aproxima as personagens, outras perdas têm consequência semelhante. É o falecimento da esposa, quando do retorno da guerra, que vai enterrar definitivamente o ânimo do tenente-coronel: “sobretudo a partir do falecimento da primeira mulher no hospital do cancro, daquela sua entrada ao chegar da guerra no andar deserto, que esvaíava garrafa após garrafa”, na “esperança de apaziguar uma dolorosa angústia das vísceras”, o “lento ácido teimoso que o consumia” (Antunes, 2002: 217). O mesmo sentido recebe a separação conjugal do soldado: “porque com a partida da Odete, percebe o senhor, principiámos a agonizar lentamente...” (Antunes, 2002: 401).

A reserva funcionará como uma condição de morte (“a reserva é exatamente como estar morto”, Antunes, 2002: 551), assim como a perda de crenças ideológicas. No capítulo 10, da terceira parte, o tenente-coronel encontra-se com um dos líderes dos capitães de Abril, Mendes, que também tivera sido posto na reserva pelo regime que ele mesmo ajudara a implantar, por ser considerado um “comunista perigosíssimo” (Antunes, 2002: 554). Nesta altura do romance, o oficial de transmissões já havia sido assassinado e o grupo de militares lida com

o corpo para escondê-lo. As referências a esta situação intercalam-se com o encontro do tenente-coronel com seu colega, “menos enérgico, menos convicto, com menos gás”, e uma “súbita tolerância inesperada” (Antunes, 2002: 557) ao mundo dos negócios, da iniciativa privada, das representações estrangeiras. O tenente-coronel, perplexo, constata: “Como as pessoas mudam, caramba” (Antunes, 2002: 558). Não se dá conta, no entanto, o quanto ele próprio está a resignar-se ao aceitar um convite de trabalho de Mendes, resignação, aliás, ironizada indiretamente pelos comentários dos colegas e das prostitutas sobre o corpo morto do oficial: “gaguejou, hesitou, aceitou o lugar. Prontinho, disse a deusa do strip-tease Melissa com um último piparote à gravata do morto, já o podem despejar à vontade no urinol” (Antunes, 2002: 559); “como os defuntos são resignados, disse-se com surpresa o soldado, como os defuntos são obedientes e calmos, e contudo é impossível que não se perceba o cheiro, que não se note pela palidez que morreu” (Antunes, 2002: 567).

Dessa forma, o romance parece justamente representar a opinião de Esmeralda sobre os homens: “entendi muito cedo que todos os homens se aparentam no desalento e na fraqueza” (Antunes, 2002: 583). Mesmo a relação amorosa, aspiração real das personagens, “na medida em que constitui a única escapatória possível à solidão” (Cazalas, 2011: 62), apresenta-se inscrita pelo “tempo e o seu processo de degradação” (Cazalas, 2011: 63), os casais separam-se, ou então coabitam no conflito e no tédio, numa relação desgastada: “Meu capitão, na minha idéia, a gente apaixonou-se por uma mulher e começa apodrecer por dentro” (Antunes, 2002: 259).

Enfim, a evocação e a convocação constante da morte no relato faz da indagação do oficial “morto por quem, morto como, morto por quê?” (Antunes, 2002: 434) um refrão que pode ser associado a qualquer um dos militares. Essa repetição obsessiva do mesmo motivo confere ao narrado uma “dimensão extra-ordinária”: “perante a sis-

temática escuridão e intensidade dramática”, o leitor acaba por se perguntar “se este excesso não é paródico. Toma de súbito a consciência de que o mundo fictício, na autarcia do qual havia talvez acabado por acreditar, só existe pela simples exasperação da escrita, que retoma incansavelmente os mesmos elementos” (Cazalas, 2011: 56). Com isso, os seres e o mundo “tornam-se pura matéria de ficção, pura escrita, puros fantasmas, figuras e resultados fantasmáticos de mortes que aconteceram ou não”, assim como também constata Fernando Gil sobre o *Arquipélago da Insônia* (2011: 168).

Ao traduzir uns nos outros, a narrativa tende a reduzir também a diferença entre eles, a regularizar-se e tornar-se cadência. As vozes e perspectivas se confundem de tal modo, as personagens perdem em consistência e substância, como que reduzidas a vultos, espectros sem força para qualquer confronto. Fazendo uma última leitura das relações entre as diferentes perspectivas com o fito de chegar a uma perspectiva estruturante possível, percebemos que o diálogo em *Fado Alexandrino*, e talvez possamos dizer em Lobo Antunes, é muito mais um embate interno do que uma oposição direta ao outro, do que conflito social manifesto. No romance em questão, a conversa entre os militares esmorece no decorrer da narrativa, transformando-se num palavreado de loucos, bêbados, cada vez mais ensimesmados e isolados. A solidão e o silêncio das personagens no desfecho do romance (as que sobrevivem terminam falando sozinhas, enredadas em uma rotina asfixiante) são, nesse sentido, muito significativos. Mesmo a “implacável fúria” de Esmeralda no penúltimo capítulo, que poderia ser lida como destoante das perspectivas masculinas, termina cultivada no retiro do asilo e da mudez. A revolta e a indignação com o outro existem, mas não se transformam em comunicação, muito menos em ação (basta analisar a frustração da tensão em diversas situações, como na participação do alferes na audiência judicial pela guarda da filha, ou na visita do soldado à ex-mulher e seu novo com-

panheiro, para falar da oficialização do divórcio). A rememoração só faz acentuar a força do passado (a guerra, a ditadura, as derrotas pessoais) e seu efeito desgastante para a consciência das personagens – perplexas, aturdidadas, sem capacidade de assumir posições convictas e romper com a rotina estagnada. Os raros momentos em que as personagens debatem um mesmo assunto – como quando tratam da Revolução – não progridem no sentido de uma verdadeira discussão, pois as personagens perdem-se nas suas perturbações íntimas, num movimento de repetições, contradições e sobreposições, que enfraquece a individualidade do dizer<sup>3</sup>.

Desse modo, a encenação de vozes e perspectivas em Lobo Antunes sustenta, mas, ao mesmo tempo, dilui uma variedade de concepções, valores e ideologias, estabelecendo uma espécie de polifonia paradoxal ou mesmo falsa. O dialogismo parece resultar mais da intercalação de focos orquestrada artificialmente pelo jogo ficcional, do que constituir um efetivo e empenhado debate ideológico, uma tensa dramatização de visões inconciliáveis do mundo. Isso corrobora ainda mais o sentido irônico do uso da Revolução para intitular e distribuir os capítulos de *Fado Alexandrino*, como se sinalizasse um ato arbitrário do ficcionista, não legitimado pelo mundo das personagens, nem pelo mundo que lhe deu inspiração.

#### REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo (2002). *Fado Alexandrino*. Rio de Janeiro: Rocco.
- ARNAUT, Ana Paula (ed.) (2008). *Entrevistas com António Lobo Antunes, 1979-2007*. Coimbra: Almedina.

3 Para Carlos J. F. Jorge (2003:202), a encenação de vozes em Lobo Antunes dá vislumbre a “um dizer da multidão – não a *vox populi*, no entanto, mas antes a voz da *massa*, o acumular repetitivo do dizer ao qual já é indiferente a origem da fonte, porque, se nenhuma é qualificada, todas se anulam”.

- ARNAUT, Ana Paula (2009). *António Lobo Antunes*. Coimbra: Edições 70.
- ARNAUT, Ana Paula (2011). A escrita insatisfeita e inquieta(n)te de António Lobo Antunes. In: CAMMAERT, Felipe (org.). *António Lobo Antunes. A arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail (2010). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5.<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BAKHTIN, Mikhail (2010). *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. Trad. Aurora Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec.
- BAL, Mieke (2009). *Narratology* 3. ed. Toronto: University of Toronto Press.
- CABRAL, Eunice et al. (org.), (2003). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora. Lisboa: Dom Quixote.
- CAZALAS, Inès (2011). O romanesco na obra de António Lobo Antunes: herança, desconstrução, reinvenção. In: CAMMAERT, Felipe (org.). *António Lobo Antunes. A arte do romance*. Lisboa: Texto, p. 49-70.
- CHATMAN, Seymour B. (1990). *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- GENETTE, Gérard (1998). *Nuevo discurso del relato*. Trad. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra.
- GENETTE, Gérard (1995). *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. 3.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Vega.
- GIL, José (2011). Fechamento e linhas de fuga em Lobo Antunes. In: CAMMAERT, Felipe (org.). *António Lobo Antunes. A arte do romance*. Lisboa: Texto, p. 157-170.
- HERMAN, David (2009). Beyond Voice and Vision: Cognitive Grammar and Focalization Theory. In: HÜNH, Peter et al. *Point of view, perspective and focalization*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, p. 119-142.
- HERMAN, Luc; VERVAEC, Bart (2004). Focalization between classical and postclassical narratology. PIER, J. *The dynamics of narrative forms*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, p. 115-138.

- HÜNH, Peter et al. (2009). *Point of view, perspective and focalization*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter.
- JAHN, Manfred (1999). “More Aspects of Focalization: Refinements and Applications”. In: PIER, John (ed.). *GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L’Université François Rabelais de Tours*, n. 21, p. 85-110.
- JORGE, J. F. Carlos (2003). A encenação de vozes quando todos falam. CABRAL, Eunice et al. (org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora. Lisboa: Dom Quixote, p. 195-205.
- ISER, Wolfgang (1999). *O ato da leitura*. Uma teoria do efeito estético. 1.<sup>a</sup> ed. Tradução de Johannes Kreschme. São Paulo: 34.
- MARGOLIN, Uri (2009). Focalization: where do we go from here? In: HÜNH, Peter et al. *Point of view, perspective and focalization*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, p. 41-58.
- MELO, João de (1984). Recensão crítica a “Fado Alexandrino”, de António Lobo Antunes. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 82, Nov., p. 104-106.
- MEISTER, Jan Christoph e SCHÖNERT, Jörg (2009). The DNS of mediacy. In: HÜNH, Peter et al. *Point of view, perspective and focalization*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, p. 11-40.
- NIEDERHOFF, Burkhard (2011). Focalization. *The living handbook of narratology*. Disponível em: <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Focalization> (Consultado em abril de 2014).
- NÜNNING, Ansgar (2001). On the perspective Structure of narrative texts: steps toward a Constructivist Narratology. PEER, Willie Van e CHATMAN, Seymour. *New perspectives on narrative perspective*. New York: State University of New York Press, p. 207 – 224.
- PEER, Willie Van e CHATMAN, Seymour (2001). *New perspectives on narrative perspective*. New York: State University of New York Press.

- PHELAN, James (2001). Why narrators can be focalizers. In: PEER, Willie Van e CHATMAN, Seymour. *New perspectives on narrative perspective*. New York: State University of New York Press, p. 51-66.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2012). 5. ed. *Relato en perspectiva*. México, DF: Siglo XXI, 2012.
- PRINCE, Gerald (2001). "A point of view on point of view or refocusing focalization". In: PEER, Willie Van e CHATMAN, Seymour. *New perspectives on narrative perspective*. New York: State University of New York Press, p.43-50.
- REIS, Carlos (2003). António Lobo Antunes: uma casa de onde se vê o rio. CABRAL, Eunice et al. (org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora. Lisboa: Dom Quixote, p. 19-34.
- SEIXO, Maria Alzira (2002). *Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Dom Quixote.

#### ABSTRACT

"Focalization and character" discusses the problem of narrative focalization based on recent theoretical contributions that review the established concept by Gérard Genette, expanding their bases and conceptual boundaries. Such a review allows us to rethink the perspective as one of the facets of figuration of character, and also facilitates the approach of the complex, ambiguous and heterogeneous forms, as prevalent in contemporary narrative. We use this theoretical understanding to analyze *Fado Alexandrino* (1983), by António Lobo Antunes. This narrative presents a variety of voices and point of views in a multifaceted perspective structure, but not always effectively polyphonic.

*Keywords:* Focalization, Character, *Fado Alexandrino*, Lobo Antunes.

#### RESUMO

“Focalização e personagem” discute o problema da focalização narrativa a partir de contribuições teóricas recentes que revisam a concepção consagrada por Gérard Genette, ampliando suas bases e limites conceituais. Tal revisão permite repensar a focalização como uma das facetas da figuração da personagem, além de facilitar a abordagem de formas complexas, ambíguas e heterogêneas, como as predominantes na narrativa contemporânea. Utilizamos essa compreensão teórica na análise do romance *Fado Alexandrino* (1983), de António Lobo Antunes, que inter-relaciona uma multiplicidade de vozes e visões em uma perspectiva estruturante multifacetada, mas nem sempre efetivamente polifônica.

*Palavras-chave:* Focalização, Personagem, *Fado Alexandrino*, Lobo Antunes.

