

UMA DIALÉTICA DA NARRATIVA EM **A ORDEM NATURAL DAS COISAS**, DE
ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Luís Fernando Prado Telles
Doutorando em Teoria e História Literária
Instituto de Estudos da Linguagem
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

RESUMO:

O presente artigo pretende investigar a existência de um movimento dialético em **A Ordem Natural das Coisas**, de António Lobo Antunes. Tal movimento diz respeito ao fenômeno de recriação da narrativa quando esta se representa enquanto incompleta ou interrompida. Assim, esse movimento resulta na transferência da função do narrador para a instância da leitura. O resultado disso é que a narrativa interrompida convoca uma atitude narrativa por parte da leitura, que, dessa maneira, se torna performance narrativa.

PALAVRAS – CHAVE:

Narrativa; dialética; António Lobo Antunes.

ABSTRACT:

This paper aims to investigate the existence of a dialectic movement in the **A ordem natural das coisas**, by António Lobo Antunes. That movement concerns the phenomenon of the recreation of the narrative when she represents herself as incomplete or interrupted. Thus, that movement results in the transference from the function of the narrator to the instance of the reading. That results in the fact that the interruption of the narrative claims a narrative attitude for the part of the reading. In this way, the reading becomes a narrative performance.

KEY-WORDS:

Narrative; dialectic; António Lobo Antunes

Em seu conhecido texto de 1958, sobre a "posição do narrador no romance contemporâneo" (2003), Adorno propõe uma abordagem da "forma" do romance que chama de atual, ou seja, do romance surgido até a primeira metade do século XX. Para tanto, elege uma característica formal apenas como referência para a análise do romance, o aspecto do "narrador", ou melhor, a posição deste no romance que chama de contemporâneo. Adorno considera que a grande marca do romance foi a sua fé no mundo objetivo, ou melhor, o seu interesse em apresentar, por meio da ficção, a "sugestão do real", a sugestão do mundo objetivo. Tal sugestão consistiria na crença de que o romance poderia levar o leitor a perceber a realidade sem se aperceber do próprio meio pelo qual estaria entrando em contato com tal realidade, o romance seria o fundamento do realismo.

Tal crença realista que, segundo Adorno, teria atingido o seu ponto paroxístico no século XIX, também teria começado a ser questionada ainda no próprio final do século XIX, quando a categoria do narrador passou a ser subjetivada, de modo a solapar o preceito da objetividade e a crença no realismo. Adorno atenta para o fato de que o romance do século XX, pelo menos o da primeira metade, se viu destituído de sua função primordial, herdada da épica, que era a do relato. Órfão da função realista, Adorno considera, portanto, que o romance foi conduzido a uma situação paradoxal pelo fato de se ver impedido de narrar, apesar de sua forma ainda assim o exigir. Diante disso, entende Adorno que, como o romance não poderia prescindir do relato para contrariar o princípio da crença no real, logo a categoria romanesca contrariada foi a do narrador, enquanto voz organizadora e totalizadora da narrativa. Desse modo, o que foi contestado pela narrativa do romance contemporâneo foi justamente o "processo de individuação" do mundo mimetizado pela ação organizadora da narrativa, ação entendida como sendo a do narrador, ou como constitutiva do próprio narrador se entendido mais enquanto ação organizadora e configuradora de uma totalidade narrativa. Conforme Adorno, então, a razão para a dissolução da figura do narrador e para a possibilidade de o romance não vir mais a narrar estaria no fato de ter ocorrido um fenômeno de aproximação excessiva da perspectiva narrativa da subjetividade das personagens, o que acarretaria a perda da capacidade de o narrador constituir-se como categoria organizadora e totalizante da história a ser contada. Quando Adorno chama a atenção para a possibilidade de o romance não vir a contar mais, na verdade, o que isso significa é a possibilidade de o romance não mais ancorar-se numa voz narrativa capaz de instaurar uma diegese por meio de uma narrativa de fatos que simulasse uma certa objetividade, uma narrativa de fatos definível e delimitável no sentido de criar a noção de uma totalidade diegética.

Na nona obra de António Lobo Antunes, **A ordem natural das coisas** (1996), a figura de um narrador totalizante encontra-se já totalmente dissolvida. Além de esta obra ser narrada a partir de várias vozes, estas não se constituem propriamente como partes de um todo, de uma totalidade

narrativa que possa ser reconstruída muito claramente. Assim, se, em termos macro-estruturais, a narrativa dessa obra de António Lobo Antunes se mostra fragmentária, isso talvez se deva ao caráter fragmentário, ou lacunar, das várias narrativas em termos micro-estruturais. Há, em ambos os níveis, a criação de efeitos de suspensão de sentidos que acabam por gerar uma tensão contínua para o processo configurativo de leitura.

Num primeiro nível, micro-estrutural, a tensão seria criada ainda no plano da enunciação, no próprio modo de instauração da voz que narra a sua parcela de história. Num segundo nível, o macro-estrutural, a tensão é criada quando as narrativas instauradas pelas várias vozes que se vêm encenadas mostram-se, ao mesmo tempo, prenes de sentido e muito lacunares. Curiosamente, as lacunas, as referências soltas, as informações temporais e espaciais desconexas é que geram o efeito de suspensão de sentido, mas que, por um outro lado, nos dizem que estão prenes de sentidos, os quais, por sua vez, vão sendo buscados, aos poucos, pelo cruzamento de vozes, perspectivas, tempos e espaços. Contudo, apesar desses sentidos poderem ser construídos, não são definitivamente completados, ficando sempre uma lacuna em aberto. Pela criação desse efeito de suspensão de sentidos, cria-se um outro que é o da tensão da leitura, que busca completar os sentidos lacunares de uma diegese que está sempre por se construir.

Procuraremos demonstrar, a seguir, em que medida as vozes narrativas que compõem **A ordem natural das coisas** acabam por apontar para uma saída poética quando se vêm diante da impossibilidade de narrar. Na base dessa saída, estaria o princípio de que a narrativa seria recriada no próprio momento em que se vê interrompida ou diante da impossibilidade de se completar. Quando fazemos referência, portanto, a essa saída poética para a narrativa, não estamos necessariamente nos referindo a uma transição entre gêneros, apesar de essa saída poética se evidenciar, em alguns momentos, por meio de uma estruturação narrativa mais distante da prosa e mais próxima de uma versificação livre. Trata-se, aqui, do poético enquanto criação.

A ordem natural das coisas é uma obra que traz inovações significativas para o conjunto da obra de Lobo Antunes. Principalmente no que se refere aos dois níveis em que se cria a suspensão de sentidos. Seguindo o modo narrativo que se inicia com a sua sexta obra, **Auto dos danados**, Lobo Antunes também estrutura esta nona obra a partir da multiplicação de vozes e de pontos de vistas narrativos. A principal diferença macro-estrutural em relação àquela é que não há qualquer indicação externa ao texto que permita ao leitor identificar um fio diegético único que funcione de modo a alinhar as várias narrativas. A própria divisão de **A ordem natural das coisas** é bastante significativa quanto a isso, visto que as partes constituem livros. Cada livro, apesar de constituído por narrativas que remetem a situações, personagens e tempos dos outros, não se apresenta em continuidade diegética em relação aos demais, podendo, inclusive, ser encarado como livro independente. O livro primeiro, o terceiro e o quinto são constituídos por sete capítulos cada; o

livro segundo e quarto por quatro capítulos cada. Para cada livro, há dois narradores que se alternam nos capítulos. Não há qualquer indicação extra-textual a respeito de quem narra qual capítulo; é necessário que o leitor vá descobrindo conforme avança e retorna na leitura. Ao todo são dez narradores que se distanciam no tempo e no espaço, que confirmam e contradizem suas histórias.

O livro primeiro de **A ordem natural das coisas**, intitulado **Doces odores, doces mortos**, inicia-se com a narrativa que se apresenta como uma espécie de confissão amorosa entremeada pelas lembranças de infância feita por um sujeito já de meia idade que se encontra deitado na cama ao lado da sua esposa, bem mais nova, que dorme e não o ouve, ou aparenta não ouvi-lo. Conforme ele mesmo diz, aproveita para contar a sua história enquanto o valium não faz efeito e, como indica o título do livro primeiro, a sua narrativa tem uma motivação sinestésica, já que é desencadeada pela lembrança de um cheiro de infância: “Até aos seis anos, Iolanda, não conheci a família da minha mãe nem o odor dos castanheiros que o vento de setembro trazia da Buraca...” (ANTUNES, 1996, p. 9). Pela primeira frase da narrativa, somos apresentados por esse narrador à personagem Iolanda, no entanto, o próprio narrador não se identificará, ficaremos sabendo apenas que se trata de um pacato funcionário público que, com o seu pequeno ordenado, sustenta a pobre casa em Alcântara, na qual moram também o pai e a tia de Iolanda, uma garota de dezoito anos. Aos doces odores dos castanheiros soma-se, na memória do funcionário público, a lembrança dos doces mortos de sua família, por sinal, não muito bem conhecida por ele. Intercalados aos quatro capítulos referentes à confissão que o funcionário público faz a Iolanda, estão os três capítulos narrados por um ex-Pide, um policial aposentado auto denominado Ernesto da Conceição Portas e que se dizia professor de hipnotismo. Na verdade, a narrativa desta personagem, nos três capítulos, constitui-se como uma espécie de conversa também, mas uma conversa com aquele a quem se dirige como sendo “o amigo escritor”. Esse escritor, por sua vez, paga o ex-Pide para investigar a vida do funcionário público, visto que, ao que tudo indica, escreve ou pretende escrever um livro sobre ele. A narrativa desse ex-Pide resume-se a contar a vida sem graça do funcionário público, a reclamar ao escritor que recebe pouco por isso e que esse trabalho de investigador ocupa muito o seu tempo, que poderia estar sendo gasto com as aulas de hipnotismo.

O segundo livro, intitulado **Os Argonautas**, é narrado de modo intercalado, respectivamente, pelo pai de Iolanda, Domingos (que fora mineiro na África e que agora sofre de perturbações mentais, sonha voar debaixo da terra e vive fazendo buracos pela casa), e pela tia Orquídea, que vive atormentada pelas lembranças do homem do cinema itinerante, com quem teve a sua iniciação sexual e de quem nunca mais tivera notícias. O título **Os Argonautas** faz referência ao encontro entre o velho Domingos e o ex-Pide, que vai visitar a casa em que morava o

funcionário público a fim de investigá-lo. Lá, toma algumas cervejas com Domingos e ambos passam a ter alucinações e julgam estar voando sobre Lisboa.

O livro terceiro, intitulado **A Viagem à China** desenvolve a trama das relações familiares dos parentes do funcionário público lembrados por ele no primeiro livro. Quem narra são os tios, irmãos de Julieta, que só tardiamente ficamos sabendo ser a mãe do funcionário. A narrativa é iniciada por Jorge Valadas, militar que é preso e morto na prisão em Tavira, e seguida pela narrativa do irmão Fernando, aquele que o pai chamava de estúpido, mas que, na verdade, era o único que testemunhara a traição da mãe e sabia de quem a irmã Julieta era filha.

O quarto livro, intitulado **A vida contigo**, é iniciada pela voz de Iolanda, a mulher do funcionário público, e intercalada pela voz do estudante Alfredo, seu quase namorado. O quinto e último livro, intitulado **A representação alucinatória do desejo**, é narrado, primeiramente, pela voz de Julieta, mãe do funcionário público, e é intercalada pela narrativa de uma senhora idosa, que teria sido vizinha da casa da família de Julieta. Esta senhora, por sua vez, identifica-se como sendo a escritora do livro que constitui a narrativa que narra.

Resumida dessa forma genérica, a narrativa de **A ordem natural das coisas** parece muito clara. Mas essa sumarização só é possível quando apostamos em alguns caminhos de leitura e desconsideramos as complicações narrativas que dizem respeito aos dois níveis acima apontados. Passemos, a seguir, a abordar alguns exemplos desses problemas nos dois níveis. Começemos, pois, verificando como a narrativa da personagem que inicia a obra se constrói e vejamos de que maneira a representação de sua insegurança enquanto narrador, ou em que medida a representação da sua confusão mental, quando transformada em texto da narrativa, resulta numa mudança rítmica e na configuração de um texto totalmente marcado pelo caráter simbólico. Vejamos, pois, em que medida essa mudança micro-estrutural, de primeiro nível, pode ter repercussão no plano macro estrutural, de segundo nível. Trata-se de um trecho do terceiro capítulo, que dá continuidade à confissão silenciosa que faz o funcionário público a Iolanda, durante a noite:

às vezes, Iolanda, quando a campainha da passagem de nível finalmente se cala, os cachorros da quinta do Jacinto partem em bando na direcção do rio atraídos por um odor de pescado, o motor das traineiras se suspende com a aproximação da aurora e se escuta o mudo rendilhado trabalho do caruncho no silêncio da casa,

às vezes, quando tomo consciência da manhã no primeiro âmbar dos espelhos vazios, lavrados pelas lágrimas da noite, quando o teu corpo surge do escuro, sob o lençol, como as poltronas de agosto numa casa deserta, e os teus ombros e o teu nariz nascem da sombra, semelhantes a corolas mortas na almofada,

às vezes, meu amor, quando é definitivamente dia, quando o despertador vai tocar, quando os chinelos do teu pai atravessam o soalho, estremeendo armários, para beber um copo de água no lava-louças da cozinha, e a tua tia se remexe no quarto a vestir-se em movimentos de crisálida,

às vezes, quando me calo no colchão, amaldiçoando a história que conto, segundos antes da campainha do relógio me chamar aos gritos para o emprego do Estado,

acontece-me odiar-te

perdoa
 como os vizinhos de baixo se
 odeiam, um casal de reformados a insultar-se entre dentes ... (ANTUNES, 1996, P. 31)

O trecho acima transcrito é bem exemplificativo do processo anteriormente referido de criação de um efeito de tensão, que se sustenta por meio de uma suspensão de sentido, garantindo a progressão narrativa quando, na verdade, nega-se a completar a informação que justifica a própria existência da enunciação. Trata-se, pois, do efeito gerado ainda na micro-estrutura do texto. Se levarmos em conta apenas aquilo que se pretende informar pela narrativa de falas, poderíamos considerar que a informação básica poderia ser resumida pela seguinte frase: “Às vezes, Iolanda, acontece-me odiar-te.”

Contudo, a hesitação da voz do funcionário público se faz evidente por meio da intromissão de entrecchos narrativos que situam no tempo as circunstâncias em que surge o sentimento expresso pela frase que servirá de arremate para a enunciação iniciada pela expressão adverbial “às vezes”. Essa hesitação pode ter a conotação de um narrador fraco que, de certa forma, se desculpa pela própria história que conta (inclusive amaldiçoando-a) e pelo sentimento de ódio que nutre perante a indiferença daquela que chama de “meu amor”. A enunciação, que procura representar o tom da oralidade, demora a se completar, ficando o seu sentido em suspenso, obrigando-nos a percorrer a repetição de seu início e os entrecchos que irão conduzir até o arremate, responsável por dissolver a tensão e encaminhar a narrativa novamente para um outro momento de suspensão. Curiosamente, o ritmo mais lento dos três parágrafos iniciais é substituído pelo ritmo mais ágil do quarto, que é finalizado pela frase que completa a informação. Esta frase, por sua vez, é novamente entrecortada pela palavra “perdoa”, que aparece isolada numa única linha e que, além de interromper o ritmo contínuo de leitura, concretiza num único termo o sentido de desculpas expresso ritmicamente pela hesitação da narrativa.

Esse trabalho com a oscilação rítmica entre o lento e o rápido, marcado pela abertura do parágrafo no meio da página, e que fora iniciado já em **Tratado das paixões da alma**, irá marcar todas as obras posteriores de Lobo Antunes, resultando num efeito de sentido que transcende a função fática da narrativa e ganha um contorno poético na medida em que cria sentidos a partir da relação entre os significados das palavras e as suas disposições e ordenações no próprio espaço da página. Poderíamos dizer, inclusive, que a simulação do discurso entrecortado da oralidade acaba ganhando efeitos poéticos inusitados.

Vejamos, a seguir, ainda no que se refere à narrativa operada pela voz do funcionário público, como esse trabalho de criação de efeito de suspensão e de tensão no plano micro-estrutural acaba tendo reflexos no plano macro-estrutural da narrativa, interferindo no próprio processo de instauração de uma *diegese*. Vejamos, ainda nesse terceiro capítulo, como uma situação diegética,

uma narrativa de eventos, serve de mola propulsora para o desenvolvimento do monólogo interior, que constitui a longa confissão do funcionário público, e como essa confissão não responde faticamente aos questionamentos que o próprio narrador coloca em relação ao conteúdo de sua narrativa. A certa altura, o funcionário público coloca em dúvida a sua própria consciência ou certeza sobre a história da sua vida, que conta a Iolanda: “E assim ontem à noite, por exemplo, ao falar-te das minhas tias, veio-me à idéia a sensação ingrata de te mentir, ao criar enredos sem nexos a partir do vazio de parentes e de vozes da minha vida pretérita.” (ANTUNES, 1996, p. 33) Logo em seguida, depois de declarar sentir uma certa culpa por mentir sobre o seu passado, o narrador continua a sua história motivado por uma narrativa de fatos que fora anunciada anteriormente ainda, em que declara ter tomado, no “Arco do Cego”, “um autocarro” para a sua infância. A partir daí, o funcionário público começa a narrar as suas lembranças da casa da Calçada do Tojal, da família de sua mãe, dos seus tios Fernando e Jorge e de suas tias Dona Maria Teresa e Dona Anita. Esta casa, contudo, segundo se sugere em seu relato, não existia mais, agora que a cidade estava modificada. Então, diz a Iolanda que se sentia um homem sem passado “a inventar para si mesmo a família que nunca tivera numa zona da cidade que jamais existiu.” (ANTUNES, 1996, p. 33).

Curiosamente, o “Arco do cego” funciona, aqui, como pórtico para o passado de Lisboa que já não existe mais, de uma Lisboa habitada apenas por cegos. Vejamos, pois, como a continuidade da narrativa, que se denuncia como uma invenção, como uma criação de “enredos sem nexos”, acaba não satisfazendo a uma exigência puramente informacional, no sentido de sabermos claramente sobre o passado da personagem que narra, mas acaba resultando numa narrativa simbólica que deixa em suspenso o conhecimento sobre aquilo que o próprio narrador não conhece direito, principalmente as informações relativas aos seus pais. Contudo, conforme o movimento dialético acima apresentado se faz, se as informações não são dadas por uma outra via, são sugeridas simbolicamente. O trecho curioso é o seguinte:

Lisboa, meu amor, eram missas radiofônicas, altarcinhos de Santo Antônio, mendigos e gaias de beijos de cegos nas esquinas, porque nunca encontrei tantos cegos como nessa época penosa, cegos encostados aos prédios, cegos de concertina às costas tateando passeios fora (...), cegos a beberem água no chafariz das mulas, cegos conversando entre si do seu mundo de sombras, cegos, pedintes e ciganos nas quintas do Tojal, roubando o mel das abelhas, legionários e cegos e as damas das pastelarias e polícias secretas e os brados dos guerreiros de domingo, e eu a perguntar à minha tia O que é feito dos meus pais? , e ela, sem interromper o crochê, a revirar os olhos, cegos a tocarem-nos ao portão ou a vaguearem na relva, enganados na morada, e nesse momento, querida,

cegos
 escutei pela primeira vez, fazendo vibrar os
 cálices, as folhas das plantas e o arbusto do meu sangue,
 cegos
 um ruído de passos no andar de cima.

(ANTUNES, 1996, p. 39-40)

Este trecho, que encerra o terceiro capítulo, tal como no outro caso acima citado, constitui uma estrutura rítmica que funciona de modo a manter em suspenso a conclusão do sentido do trecho narrativo. O caráter simbólico da repetição da palavra “cegos” pode ser lido como uma referência à época de uma Lisboa tomada pela repressão e pela ditadura; mas o termo cego, aplicado genericamente à cidade de Lisboa, simbolizando um determinado período histórico, é direcionado ao caso particular da própria narrativa do “funcionário público” sobre a sua família. O termo “cegos”, agora, pode ser referido ao eterno desconhecimento em relação aos seus pais, principalmente em relação à sua mãe, que ficaremos sabendo futuramente, de modo sugerido, tratar-se de Julieta, aquela que fora trancada no sótão pelo pai; sótão este que é presentificado pelo “andar de cima”, para o qual a personagem que narra era cega. O termo “cegos”, neste caso, pode ser relacionado tanto aos olhos revirados da tia, que serviam de resposta à pergunta do narrador (“O que é feito dos meus pais?”), quanto aos olhos do próprio narrador, impedido de ver a mãe, cuja presença invisível é sugerida pelos passos do andar de cima, “aonde me proibiam de subir” (ANTUNES, 1996, p. 35), conforme já dissera o funcionário público em outro momento de sua história.

Essa suspensão de sentido, que pode ser resolvida de modo simbólico no nível micro-estrutural, acarreta, contudo, a suspensão de sentido no nível macro-estrutural, visto que não oferece informações propriamente narrativas necessárias ao estabelecimento de um encadear narrativo ou de uma estrutura diegética suficientemente clara. Além disso, denuncia um certo caráter literário (lírico-poético) do texto que permite supormos a hipótese, inclusive, de a narrativa do funcionário público ser o resultado textual do próprio livro do escritor, que investiga a vida desta personagem e que dialoga com aquela responsável por realizar não só a investigação sobre o funcionário público como também a narração dos demais capítulos do livro primeiro.

A suspensão gerada no nível macro-estrutural, como dissemos, é ainda reforçada quando confrontamos a narrativa desse investigador, o ex- Pide Portas, com a do funcionário público. De certo modo, em alguns momentos, a voz dessa personagem parece traduzir o ponto de vista do leitor que se depara com a narrativa do funcionário público e que se pergunta sobre o interesse que pode ter uma história sobre a qual nem mesmo aquele que a conta sabe direito como é constituída. É assim que o ex-Pide questiona o seu amigo escritor:

A gente, os dois, amigo escritor, tu e eu, não há remédio, somos como os rafeiros da cachorra a badalarem o cu Lisboa fora, com a diferença que a mim, gaita, ainda é uma mulher, boa ou má, que me apaixona, ao passo que no teu caso viras-te do avesso para conhecer o gajo que não vale nada, que nunca valerá nada, e que noventa por cento das pessoas pagava para ignorar quem seja, um cinquentão macambúzio a morar na porcaria da Quinta do Jacinto, amancebado com uma miúda diabética, a injetar-se de insulina, que podia ser neta dele e o detesta, e a sustentar-lhe, com um ordenado que nem entendo como se agüenta até ao fim do mês, o pai e a tia que me mostrou a casa enquanto no apartamento ao lado um casal que não cheguei a ver discutia numa ventania de insultos, a casa, o

quintaleco, a presença do rio atrás do muro e os comboios do Estoril e de Lisboa cruzando-se na via férrea que separa Alcântara da muralha, eu, sem compreender, a meditar nisto, amigo escritor, a juntar fatos, a largá-los, a juntá-los outra vez, a desconfiar Há qualquer coisa que me escapa, qualquer coisa que não joga, que raio de interesse pode ter o da fotografia, e a diabética, e a Quinta do Jacinto, e de repente, esta manhã, antes de vir ter contigo, estava eu a barbear-me, compreendi e fiquei parado em frente ao espelho, quer dizer, ao pedaço de espelho que lá tenho, com metade da cara cheia de sabão, compreendi, de navalha no ar, que o teu fulano não existe como não existe a noqueira, nem o pai, nem a tia, nem a Quinta do Jacinto, nem sequer Alcântara, nem sequer o Tejo, que me puseste a trabalhar, por duas ou três notas, numa mistificação esquisita, que me inventaste este enredo para os teus capítulos, ora confessa lá, que me obrigaste a perder o meu tempo e os meus alunos com histórias da carochinha (ANTUNES, 1996, p. 49)

De certa maneira, quando a personagem do ex-Pide diz que “há qualquer coisa que me escapa, qualquer coisa que não joga”, essa frase acaba por traduzir o ponto de vista do leitor que se coloca diante das histórias contadas, até o momento, não apenas pela personagem do funcionário público, mas também pelo próprio ex- Pide. Em certo sentido, portanto, essa denúncia do ficcional realizada pela personagem dissolve a tensão gerada pela suspensão de sentidos das narrativas, uma vez que o leitor poderia, agora, aceitar tranquilamente que o que está lendo é uma ficção em que a própria personagem se reconhece enquanto criação. Esta forma de entendimento da narrativa de **A ordem natural das coisas** seria a saída mais realística possível para a dissolução da tensão gerada pela suspensão de sentidos das narrativas. Contudo, se considerarmos que as palavras dessa personagem são confiáveis, corremos o risco do reverso da ficção, de entendermos o discurso da personagem como uma ficção também e, portanto, o seu desmentido seria desmentido também. Desse modo, somos lançados novamente para uma zona de indecidibilidade, que gera novamente suspensão e tensão.

Assim, em se tratando daquele processo dialético que acima nos referimos, o primeiro nível mencionado seria, portanto, anterior àquele segundo nível e, sob esse ponto de vista, responsável por certas lacunas de sentidos nas várias narrativas que são instauradas pelas múltiplas vozes. O processo dialético, ou paradoxal, ocorre quando a voz narrativa é barrada por uma lembrança que interrompe o fluxo do trecho que estava sendo contado, ou quando a própria voz narrativa revela insegurança ou desconhecimento quanto à sua narrativa e, assim, hesita em contar ou corrige a si própria. Essa simulação de um certo desconhecimento daquele que conta em relação à narrativa que profere não apenas faz com que essa narrativa se mostre incompleta, mas gera a representação de uma outra enunciação que passa a criar outras possibilidades de sentidos e de leitura. Em geral, esse processo gera interrupções no contínuo narrativo, alterando a extensão e o ritmo do discurso que tem o seu sentido não completado, de modo a ser seguido por termos e frases adventícias passíveis de novos significados.

Em **A ordem natural das coisas**, o paradoxo assinalado por Adorno como característica do romance contemporâneo de negar a narração, apesar de sua forma ainda exigir-la, parece ser levada

ao paroxismo, uma vez que a narrativa não se completa, nem no nível micro-estrutural - o das várias vozes narrativas - nem no macro estrutural, no sentido da construção de uma totalidade delimitada. Assim, diante da dissolução do narrador totalizante e da indecidibilidade gerada pelas várias narrativas paralelas, o leitor é convocado continuamente a arbitrar sobre os sentidos e as possíveis relações das narrativas que compõem a obra. De certa maneira, portanto, o leitor é convocado a atuar no lugar daquele antigo narrador totalizador, mas, ao mesmo tempo, é levado a reconhecer a impossibilidade de reconstrução completa dessa totalização. Nesse sentido, podemos dizer que aquele paradoxo de Adorno aplicado ao romance transfere-se, nesta obra de Lobo Antunes, ao leitor: é forçado a construir uma narrativa, apesar de não conseguir realizá-la por completo. O leitor é, assim, conduzido constantemente a se constituir enquanto sujeito da narrativa de Lobo Antunes, mas um sujeito que não pode apostar numa totalização, visto que se encontra imerso num processo dialético de afirmação e negação narrativa, que não permite uma síntese única e que, portanto, está sempre em aberto.

Um diagnóstico do reconhecimento da existência dessa dialética na obra de Lobo Antunes seria o de que se, por um lado, apresenta a dissolução do narrador totalizante e o enfraquecimento dos vários narradores, o que poderia suscitar a representação de uma fragmentação ou até a dissolução do sujeito da narrativa, por outro, convoca fortemente a constituição do leitor enquanto sujeito da narrativa, com o saldo positivo de ter de assumir-se dentro de um jogo dialético em aberto, sem poder ser totalizante e muito menos totalitário. A leitura, constituída a partir da tensão desse jogo dialético, não deve ser pensada apenas como ato passivo de recepção de informações ou como exclusivamente ativo e impositivo, mas enquanto performance narrativa.

Referências bibliográficas

ANTUNES, António Lobo. **A ordem natural das coisas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2002.

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

