

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Letras

**POR RESPEITO A TEU PAI QUE ERA UMA AUTÊNTICA SENHORA:
O CONTEMPORÂNEO E SUAS IMPLICAÇÕES EM *QUE FAREI QUANDO TUDO
ARDE?*, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

Mariana Clark Peres Rabello

Belo Horizonte
2011

Mariana Clark Peres Rabello

POR RESPEITO A TEU PAI QUE ERA UMA AUTÊNTICA SENHORA:
O CONTEMPORÂNEO E SUAS IMPLICAÇÕES EM *QUE FAREI QUANDO TUDO
ARDE?*, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Márcia Marques Morais

Belo Horizonte
2011

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

R114p Rabello, Mariana Clark Peres
Por respeito a teu pai que era uma autentica senhora: o contemporâneo e suas implicações em *Que farei quando tudo arde?*, de Antônio Lobo Antunes / Mariana Clark Peres Rabello. Belo Horizonte, 2011.
80f.

Orientadora: Márcia Marques Morais
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Antunes, Antônio Lobo, 1942-. 2. Romance Português. I. Morais, Márcia Marques. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0-3

Mariana Clark Peres Rabello

Por respeito a teu pai que era uma autêntica senhora:

O contemporâneo e suas implicações em Que farei quando tudo arde? de Antônio Lobo Antunes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia Marques Morais

Prof^a. Dr^a. Yolanda Fernandes Vilela - Universidade FUMEC

Prof^a. Dr^a. Audemaro Taranto - PUC-MINAS

Belo Horizonte, 7 de abril de 2011.

A meus pais, que me mostraram o verdadeiro significado do amor incondicional e que me ensinaram, desde muito cedo, a amar e respeitar os livros e as pessoas.

A meu irmão, pelo amor infinito que sinto por ele.

A Cristiane Barreto, por ter recuperado a poesia que existia em mim.

A Ilka Ferrari, que nunca se furtou a estar ao meu lado, em palavras, gestos e amor.

AGRADECIMENTOS

A Odília e José, meus pais, por sempre me incentivarem a ser melhor. Muitas vezes, o caminho desta dissertação foi penoso, e eles estiveram por perto, naquela distância carinhosa de quem ama, me pedindo mais leveza e calma. A eles, rendo todos os meus mais profundos agradecimentos e um amor infinito.

A Marcos, meu irmão, que sempre quis fazer o papel de protetor mais velho, mesmo sendo alguns anos mais novo que eu. Pelo amor, carinho, companheirismo. Por me fazer sentir que nunca estou sozinha, nem na dor, nem na alegria, muito menos na vida.

A minha família, em especial a minha tia, Ana, que gentilmente me cedeu textos e apoio, a minha madrinha Lúcia, por ser uma dessas pessoas com quem a gente sabe que pode contar na vida, e a meus primos “rabellianos”, por me mostrarem o que é pertencer a uma família.

A Ilka Ferrari, por ter escutado, desde o início, como desejei esta dissertação. E, sobretudo, por seu incentivo para a concretização deste projeto e por todas as coisas que não é possível agradecer com palavras, mesmo que se esforce.

A Márcia Morais, minha orientadora, que soube dar-me a liberdade para criar, a ponderação necessária e a distância ideal.

A Cristiane Barreto, por saber que nem sempre o caminho foi fácil, mas por nunca ter duvidado de que ele era possível. E por ter me mostrado isso, de maneira generosa, com muitas palavras e algum silêncio.

A meus colegas da pós-graduação com quem compartilhei momentos de conversas teóricas, piadas, risadas e humor. Por me ajudarem a fazer deste meu momento de mestrado uma experiência inesquecível.

A meus amigos, por tudo, por sempre. Pelo amor, companheirismo, risadas, pelo colo e pelo sossego. Por terem me escutado reclamar e comemorar. E pela minha certeza de que vocês são os melhores.

A Fernando, por ter me segurado, me levantado e me seguido durante tantos anos.

A Dri, Felipe, Helena, Jane e Júlio. Amo todos vocês de coração inteiro e me sinto completamente correspondida. Isso não tem preço.

A Susu, que me emprestou seu ombro, que me ergueu quando quis cair, que me transmitiu apoio e amor. Soube me acalmar e estar ao meu lado há tantos anos. Rendo a você meus mais profundos, sinceros e amorosos agradecimentos.

À FAPEMIG, que generosamente me concedeu uma bolsa de estudos, que tanto me ajudou e me deu a tranquilidade necessária para escrever.

Aos funcionários do curso de pós-graduação, por estarem sempre de prontidão, naquela gentileza de sempre.

A meus professores do mestrado, que tão generosamente souberam transmitir não só teorias críticas, mas também uma nova visão de mundo. Em especial a Audemaro Taranto, Márcia Morais, Ivete Walty e Nazareth Fonseca.

... lugares aos quais não sei ir nem posso e onde, no entanto, chego.

Albis Torres

Eu sustento com palavras o silêncio do meu abandono.

Manoel de Barros

... do que me é prévio ao que me escapa.

Cristiane Barreto

RESUMO

Esta dissertação busca fazer uma análise do contemporâneo e suas implicações a partir do romance *Que farei quando tudo arde?*, do escritor português António Lobo Antunes. Publicada em 2001, a obra permite visualizar de que maneira o núcleo familiar da personagem principal, Paulo, é caracterizado por vários índices da falência paterna em nossa época, tais como o desamparo, a busca da origem, a toxicomania e a destruição dos laços afetivos. O texto menciona, primeiramente, determinados aspectos da escrita de Lobo Antunes que podem relacionar-se com a literatura moderna ou contemporânea, após uma brevíssima revisão de teorias do romance e da narrativa. A seguir, são apresentadas algumas formulações sobre modos de apreensão do fenômeno do contemporâneo, advindas da filosofia, da crítica da cultura e dos estudos literários. Uma vez que a temática pai\filho é relevante no romance de Lobo Antunes, o objetivo principal da dissertação é descrever a queda do pai enquanto função organizadora da sociedade, a partir de referenciais teóricos da psicanálise. O texto retoma o mito de Édipo, a fim de mostrar como Freud apropriou-se dele e, em seguida, salienta as contribuições de Lacan sobre os efeitos do declínio da função paterna assistidos pela contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: António Lobo Antunes. Contemporâneo. Romance familiar. Função paterna.

ABSTRACT

Having Portuguese writer António Lobo Antunes's novel *Que farei quando tudo arde* (*What Can I Do When Everything's on Fire?*) as a point of departure, this thesis purports to analyse the contemporary and its implications. Published in 2001, the novel enables one to picture how Paulo's (the main character) nuclear family abounds in evidences of modern paternal failure, such as carelessness, the quest for origins, drug addiction and destruction of emotional bonds. After a short overview of theories of the novel and the narrative, this work primarily addresses certain aspects of Lobo Antunes's writing related to modern or contemporary literature. Next, some insights on the modes of apprehension of the contemporary phenomenon (backgrounded by philosophy, cultural criticism and literary studies) are also provided. Since the father-son issue is relevant in the novel, the main aim of this work is to describe the downfall of paternal figure, whose traditional function is to organise society. For such, it draws on a psychoanalytic theoretical background by firstly readdressing Freud's appropriation of the Oedipus myth and then by laying emphasis on Lacan's contributions on the effects of the downfall of the role of the father experienced in contemporary times.

KEYWORDS: António Lobo Antunes. Contemporary. Family novel. Paternal role.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. <i>Todos os ossos a arderem</i>	15
3. <i>Nenhuma presença</i>	36
4. <i>O teu filho Carlos porque era em ti que eu pensava</i>	57
4.1. O pai freudiano	57
4.2. O pai na contemporaneidade	64
5. CONCLUSÃO	75
6. REFERÊNCIAS	79

1. INTRODUÇÃO

António Lobo Antunes é um escritor que desperta diversas opiniões controversas desde a publicação de seu primeiro livro. Nascido em Lisboa, em primeiro de setembro de 1942, o escritor é proveniente de uma família da alta burguesia lusitana. Formou-se em medicina, por insistência da família; todavia a literatura sempre esteve presente em sua vida. Antunes nos diz, em diversas entrevistas, que decidiu que iria ser escritor aos sete anos de idade, iniciando precocemente sua relação com a arte, não só por meio da escrita mas também através da leitura dos livros da biblioteca do avô.

Percebe-se que Antunes, desde muito cedo, foi marcado por interrogações sobre a natureza humana, tendo morado na África durante três anos, ao servir na guerra de Angola. Esta experiência parece tê-lo sensibilizado de maneira profunda, em especial, a experiência da miséria humana, que ele tão bem transmite em seus livros. Se o escritor é também aquilo que marca sua vida, podemos entender como as experiências trazidas da guerra foram transpostas ficcionalmente para sua literatura.

O autor conta com vinte e dois romances publicados até a presente data. Nesta obra tão extensa, podemos verificar, sem dúvida, mudanças de estilo e de condução da narrativa. Além dos romances, Lobo Antunes publicou um livro infantil e alguns livros de crônicas, além de relatos de guerra. Os romances são, em ordem cronológica: *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979), *A explicação dos Pássaros* (1981), *Conhecimento do Inferno* (1981), *Fado Alexandrino* (1983), *Auto dos Danados* (1985), *As Naus* (1988), *Tratado das Paixões da Alma* (1990), *A Ordem Natural das Coisas* (1992), *A Morte de Carlos Gardel* (1994), *Manual dos Inquisidores* (1996), *O esplendor de Portugal* (1997), *Exortação aos Crocodilos* (1999), *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2001), *Que farei quando tudo arde?* (2001), *Boa tarde às Coisas Aqui em Baixo* (2003), *Eu hei de amar uma Pedra* (2004), *Ontem não te vi em Babilónia* (2006), *O meu Nome é Legião* (2007), *O Arquipélago da Insónia* (2008), *Que Cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e *Sôbolos Rios que Vão* (2010).

Em se tratando de um escritor vivo, cuja produção artística sofreu grandes e substanciais mudanças em sua estrutura narrativa, não podemos prever que rumo irão tomar suas futuras obras. O que podemos constatar, até o momento, é que Lobo Antunes é um escritor muito ligado à questão da contemporaneidade e que produz de maneira incessante. O autor declara, em diversas entrevistas, que, para ele, escrever é uma obrigação, sem a qual não consegue ter paz. Traduzido em inúmeras línguas, Lobo Antunes coleciona diversos prêmios

ao redor do mundo, sendo o mais notável deles o Prêmio Camões, recebido em 2007. Sua fortuna crítica é extensa e não nos surpreende, ao conhecer parte de sua obra, que Antunes seja um escritor tão provocador para a crítica literária contemporânea.

Seu primeiro livro, *Memória de Elefante*, conheceu grande reconhecimento junto à crítica e ao público. É interessante perceber que, ainda nos primórdios de sua produção literária, Lobo Antunes já dava sinais claros de uma nova forma de escrita. Entretanto, foi apenas com *Os Cus de Judas* que o autor caiu nas graças do público e da crítica. Podemos notar, na fase inicial de sua obra, uma temática marcante da guerra em Angola. É certo que a obra de Lobo Antunes experimentou mudanças, livro após livro, mas foi com o *Manual dos Inquisidores* que o escritor pôde inaugurar uma nova fase de relação com seu público e com a crítica. A polêmica, por parte de alguns setores da crítica, que sempre o acompanhou pareceu, no entanto, encontrar um relativo consenso sobre a qualidade indiscutível da obra do escritor português.

Lobo Antunes, já dissemos, produz de maneira intensa. Diante de tamanha diversidade de livros, nossa escolha foi trabalhar com *Que farei quando tudo arde?*, uma vez que a consideramos sua obra principal até o momento. Apesar de este romance ser um livro aparentemente inclassificável, por abarcar tantos aspectos notáveis, seja do ponto de vista da estrutura da narrativa, seja do ponto de vista de seu conteúdo, optamos por fazer um texto abordando a questão da contemporaneidade e sua elaboração ficcional.

Decidimos fazer um recorte metodológico que levasse em conta uma questão importante, porém ainda incipiente na fortuna crítica do autor. A obra, em suas seiscentas e trinta e sete páginas, é muito extensa e, certamente, nosso trabalho não teve a pretensão de esgotá-la. Concentramo-nos no núcleo familiar de Paulo, o narrador do romance, por acreditar que esta era a temática principal do livro: a busca de Paulo por seu pai. Há diversas personagens no romance que mereceriam ser melhor discutidas. Uma análise mais acurada da identidade de Carlos/Soraia poderia ter sido empreendida. Há todo um mundo de drogas, prostituição e marginalidade que também poderia gerar análises interessantes. Deixamos de lado muitas personagens, e elas são quase infinitas, em suas vozes e histórias. Não é possível tratar de todas elas, não obstante, de uma maneira ou de outra, o tema da contemporaneidade esteja imbricado em todas as personagens.

No primeiro capítulo desta dissertação, que intitulamos “*todos os ossos a arderem*”, procuramos apontar a maneira *sui generis* de o escritor fazer o que chamou de sua “diarreia da prosa”. Procuramos salientar que Lobo Antunes apresenta-nos uma nova maneira de narrar

uma história, considerando o paradoxo enunciado por Adorno, no final dos anos de 1950, que nos foi tão valioso na construção deste capítulo, o qual aborda a própria dimensão do narrar na contemporaneidade. Embora a noção de contemporaneidade em Adorno tenha uma circunscrição histórica, se hoje podemos analisar um livro tão complexo como *Que farei quando tudo arde?*, é porque houve um caminho percorrido na própria teoria do romance, sobre a qual falaremos, quando nos remetermos aos trabalhos de Mikhail Bakhtin sobre o estatuto do romance na teoria literária. Outros estudiosos do romance aos quais fizemos rápida alusão foram Marthe Robert e Georg Lukács, de cujas obras retiramos formulações específicas sobre modos de definir o romance.

A noção norteadora deste capítulo foi oriunda de uma expressão do próprio Lobo Antunes: “mundo aos pedaços”. Tal expressão parece-nos muito significativa, pois indica algo que também foi fundamental para a elaboração do capítulo: perceber como a forma da narrativa entra em sintonia com o próprio conteúdo. Pudemos observar, desde o início da pesquisa, o aspecto fragmentado do texto antuniano, já referido por muitos especialistas em sua obra. A tópica do “mundo aos pedaços” é bastante recorrente na ficção de Antunes e aparece em vários de seus romances. No entanto, como procuramos demonstrar, em *Que farei...* esta noção está ligada, predominantemente, às formas de subjetividade contemporâneas, que também são experimentadas de forma fragmentada.

Ainda sobre este primeiro capítulo, preocupamo-nos em apresentar ao leitor um panorama geral do romance, a partir de nosso recorte. De certa forma, quisemos sugerir, de antemão, que a problemática pai/filho atravessa a obra. Além de expor as formulações teóricas a respeito da narrativa romanesca, e de relacionar tais procedimentos formais à técnica utilizada por Lobo Antunes, nosso objetivo foi selecionar determinadas passagens do livro, a fim de explicitar o jogo entre o narrador e o leitor que se evidencia na narrativa. Para tanto, recorreremos aos estudos de Umberto Eco, a respeito das distinções metodológicas entre as categorias autor modelo, autor empírico, narrador e leitor. Enfatizamos que o narrador de Lobo Antunes não é onipotente e não guarda para si o poder de saber tudo sobre a ação das personagens.

No segundo capítulo, introduzimos propriamente a discussão epistemológica sobre a contemporaneidade. O grande marco teórico que fundamentou nossa dissertação foi a ensaísta portuguesa Maria Alzira Seixo, autora de importantes livros sobre a obra de Lobo Antunes. Seixo percebe a importância da temática pai/filho na produção antuniana e a associa à habilidade do escritor em explorar questões concernentes ao mundo contemporâneo. O

filósofo italiano Giorgio Agamben, com quem iniciamos nossa discussão, formula uma pergunta norteadora: de quem e do que somos contemporâneos? E mais: o que significa ser contemporâneo? Cientes de que não temos uma distância efetiva para lidarmos com a própria noção de contemporaneidade, uma vez que nela estamos imersos, tentamos abordá-la em seus diversos aspectos conceituais.

Igualmente importante para o desenvolvimento deste capítulo foi Italo Calvino. O autor, cujas proposições sobre o novo milênio posteriormente foram relidas por críticos como o próprio Umberto Eco, tenta extrair de exemplos literários do passado alguns valores que deveriam servir de parâmetro para os autores contemporâneos. As lições de Calvino foram úteis para analisarmos em que medida a narrativa de Lobo Antunes poderia posicionar-se diante de tais valores elencados nas *Seis propostas para o novo milênio*. A mais importante dentre elas foi a ideia de multiplicidade, que parece abarcar todas as demais. Sua importância é devida ao fato de vivermos em um tempo múltiplo, em todas as suas variáveis.

Uma vez mais recorrendo a excertos do romance, procuramos mostrar, primeiramente, a confusão familiar que se instala em *Que farei...* A família de Paulo, com seus vários pais e mães, indica-nos um novo paradigma de relações afetivas que se constroem no quadro familiar contemporâneo. Há algo em comum entre todas as personagens do livro: é o desamparo, aqui reconhecido como índice inquestionável dos novos arranjos da existência contemporânea. Nosso objetivo foi expandir a noção de desamparo, utilizada como mote do capítulo, que passa de tema à forma, refletindo-se na arquitetura do próprio texto de Lobo Antunes. Assim, a questão do desamparo foi estudada de maneira bastante análoga às representações do abandono e do vazio ao longo do romance.

O terceiro capítulo teve como meta descrever e analisar a questão do pai e da transmissão paterna na obra de Antunes. Nossa pesquisa iniciou-se exatamente a partir do interesse suscitado pela maneira como Lobo Antunes aborda em *Que farei quando tudo arde?*, de maneira primorosa, a questão da queda do pai como função organizadora da sociedade. Ainda que não seja um tópico inédito em sua obra, haja vista a gama de personagens que expõem fenômenos ligados a uma suposta orfandade ou a um vazio existencial, a queda da função paterna transforma-se, neste romance, em eixo semântico para nosso trabalho.

Entendemos que o romance, apesar de não possuir uma ordem claramente linear e de conter inumeráveis digressões ao longo da narrativa, estabelece como um dos problemas principais da trama a busca identificatória de Paulo por seu pai. Quando dizemos que Paulo

busca seu pai, estamos nos referindo ao processo de construção vivido pela personagem no curso da narrativa. Este último capítulo foi dividido em duas seções. Na primeira delas, a intenção foi trazer à tona um resumo do mito do Édipo, para tentarmos esclarecer a apropriação que dele fez Freud, no desenvolvimento de sua obra. Na segunda seção, procuramos enfatizar o tratamento do pai na contemporaneidade a partir dos estudos de Lacan, os quais nos indicam como a família e, especificamente, a figura paterna, apresenta-se pulverizada. Procuramos demonstrar como, hoje, o conceito de família não se apresenta mais como era concebido na época dos estudos de Freud. O uso da teoria psicanalítica serviu apenas como plataforma inicial para analisarmos, em primeiro plano, como Lobo Antunes explorou magistralmente essas questões.

Como é conhecido por todos os interessados nos estudos acerca da obra do escritor lusitano, um tópico sempre debatido é o aspecto formal da narrativa antuniana, levando-se em conta a evidente preocupação de Lobo Antunes em constituir um estilo próprio de escrita. Em nossa dissertação, tivemos o cuidado de, ao selecionar alguns trechos do romance, apontar determinados procedimentos técnicos utilizados pelo autor, os quais dizem respeito à configuração espaço-temporal e à emergência dos discursos dos narradores aí presentes. Uma vez que tem havido uma grande contribuição dos especialistas em salientar tais procedimentos estético-formais, e que a influência de tais estudos é reconhecidamente poderosa na fortuna crítica do autor, nossa intenção foi apenas a de chamar a atenção para questões específicas relacionadas à pontuação, à progressão temporal do romance, à confusão de vozes no tecido narrativo e à concomitância de paisagens do espaço urbano da cidade de Lisboa.

A bibliografia que utilizamos tem um caráter eclético. Ela abarca diversas áreas do conhecimento, especificamente a teoria do romance, o ensaísmo, a filosofia e a psicanálise. Procuramos elaborar as formulações advindas do domínio mais restrito da psicanálise, a fim de dar ao leitor leigo um melhor entendimento da teoria freudiana e lacaniana, sem que houvesse prejuízo na densidade conceitual da análise.

Por fim, decidimos nomear os capítulos a partir de frases retiradas do próprio romance, as quais deverão, respectivamente, reaparecer em excertos empregados dentro dos capítulos. Assim o fizemos, também, com relação ao título da dissertação, por estimarmos que a frase “Por respeito a teu pai que era uma autêntica senhora” é capaz de englobar os diversos matizes de sentido trabalhados nesta dissertação.

2. *TODOS OS OSSOS A ARDEREM*

António Lobo Antunes é considerado um exímio escritor da língua portuguesa e um grande representante da literatura contemporânea. Dono de uma escrita muito peculiar, Lobo Antunes tem uma extensa obra traduzida para muitos idiomas. É interessante pensar como a maneira *sui generis* de o escritor construir sua narrativa (o que chamou de "fazer uma diarreia da prosa",¹ em algumas entrevistas) deixa viva a dimensão própria do "narrar" na contemporaneidade. Theodor Adorno, em seu ensaio "Posição do narrador no romance contemporâneo", considera que o estatuto do narrador "se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração" (ADORNO, 2006, p.55) Esse paradoxo enunciado por Adorno parece-nos muito valioso, visto que Lobo Antunes, bem como outros escritores contemporâneos, apresenta a seus leitores novas maneiras de contar uma história.

A narrativa antuniana exhibe uma arquitetura reconhecidamente dilacerada, fragmentada e marcada pela polifonia. Em seu décimo quinto romance — *Que farei quando tudo arde?* —, publicado em 2001, o escritor apresenta as consequências de uma época caracterizada pela falência paterna, tais como o desamparo, a busca da origem, a toxicomania e a destruição dos laços afetivos. Segundo a crítica portuguesa Maria Alzira Seixo, autora de *Os romances de António Lobo Antunes*, as personagens de Lobo Antunes vivem no que ela chamou de "dilaceração subjetiva" (SEIXO, 2002, p. 428) ocupando espaços marcados pela perda, pela morte e pela decadência dos corpos, das casas e até de Deus, descrito como "caquético", "viúvo", "surdo" e "sem fogão". Podemos considerar este desamparo instalado no livro, tanto no enunciado quanto na enunciação, um índice denunciador de uma existência seriamente comprometida pela desorientação dos sujeitos.

Os impasses vividos no plano da transmissão² são evidenciados na narrativa de António Lobo Antunes, assim como a apresentação da falência de vários ordenadores simbólicos. No romance, o mundo aparece em pedaços. A ideia de um tempo difuso e caótico, em que não existe passado nem futuro, é um marco na obra de Lobo Antunes. Ela se verifica de maneira intensa na construção textual de *Que farei quando tudo arde?*, uma vez que nenhum dos trinta e dois capítulos é encabeçado seja por números, seja por títulos, e tudo

¹ Disponível em: <http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/lobo_antunes>. Acesso em 30 set. 2006.

² A ideia inicial da dissertação era tratar predominantemente dos impasses da transmissão, enquanto terminologia do campo da psicanálise, em Lobo Antunes. Mesmo que este objetivo tenha sido gradualmente abandonado ao longo da pesquisa, parece-nos importante mencionar, ainda que rapidamente, tais impasses, uma vez que retomaremos o debate sobre a questão da transmissão paterna no último capítulo.

parece se passar em um contínuo presente. O aspecto fragmentado do texto, as vozes que falam umas entrelaçadas às outras, ou adiantando assuntos tratados em outros capítulos, ou mesmo as vozes não identificáveis, tudo converge para a noção central de “mundo aos pedaços” (ANTUNES, 2001, p.617). No livro, a angústia faz-se notar pela fragilidade dos laços da própria escrita de Lobo Antunes, na qual a forma entra em sintonia com o conteúdo do texto, característica da arte literária.

A narração de *Que farei quando tudo arde?* inicia-se com a voz de Paulo, personagem principal do livro, que se encontra em um hospital psiquiátrico, enquanto sofre os efeitos de uma crise de abstinência de heroína. Sua narração, muito similar a um registro onírico, é realizada em torno de um apelo ao pai, em fragmentos de memória descontínuos que se cruzam com os eventos do presente da enunciação. Nota-se que não há uma verdade a ser transmitida na narrativa, e o que verificamos é a construção feita, de maneira singular, a partir do universo íntimo de cada personagem em seus enfrentamentos com questões inerentes à contemporaneidade.

Parece não haver, em Lobo Antunes, espaço para o narrador onipotente, que detém a verdade sobre todas as personagens e sobre a narrativa, haja vista esse modelo de transmissão e narração ser colocado em xeque por parte considerável dos artistas modernos e contemporâneos. Na obra do escritor português, percebe-se uma ideia de literatura como apresentação de coisas desmoronadas. A impossibilidade de narrar orientaria sua ficção, produzindo efeitos de desacordo com a verossimilhança, no momento em que os objetos ganham vida, as versões da história pluralizam-se, e uma personagem pode, inclusive, narrar sua própria morte, como vemos em diversos livros do autor.

Se Lobo Antunes empreende uma nova maneira de narrar, típica do romance contemporâneo, é essencial destacar brevemente as origens e o percurso histórico do romance enquanto gênero literário. Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, reflete sobre esse tema, considerando a pré-história do discurso romanesco. No célebre capítulo “Epos e Romance”, Bakhtin faz uma revisão da teoria clássica dos gêneros, tal como ela é estudada nas poéticas de Aristóteles, Horácio e Boileau. A *Poética* de Aristóteles classifica a tragédia e a epopeia como gêneros nobres, ao passo que a comédia carrega um valor inferior em relação aos dois gêneros anteriores, uma vez reconhecida certa hierarquia no interior dessa classificação. Bakhtin alega que o romance é oriundo dos gêneros que compunham o sério-cômico, o domínio estilístico pelo qual mais se interessa. De acordo com o pensador russo, a supremacia do romance na era moderna é proporcional à decadência

dos gêneros nobres, ou grandes gêneros. Na época da ascensão do romance, quase todos os gêneros se romancizam. Isto é, na presença do romance como gênero dominante, as linguagens convencionais dos outros gêneros começam a adquirir uma ressonância diferente. Ocorre, então, sobretudo a partir do século XVIII, uma mistura de registros de fala ou linguagens: “O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (BAKHTIN, 1998 p.399).

Para Bakhtin, o romance é o único gênero que está em evolução, isto é, cujos cânones ainda não foram constituídos. Em seu desenvolvimento histórico, o autor detecta formas de introdução na narrativa romanesca do fenômeno que denomina de plurilinguismo, cujo exame será útil para a análise da obra de Lobo Antunes. A singularidade do romance, na concepção bakhtiniana, reside no fato de ele ser o único gênero propriamente inacabado. Enquanto a lírica e a épica são gêneros associados à oralidade e à declamação, o romance, em sua origem uma subespécie da épica, passa a ser, pelo menos a partir da emergência da sociedade burguesa, destinado à leitura e às novas formas de percepção silenciosa do texto. O romance emancipa-se em um contexto de surgimento de um público leitor e de consolidação da imprensa, fatores que propiciam a reprodução e a disseminação de livros.

Bakhtin também alerta para as dificuldades da constituição de uma teoria do romance, haja visto este último encontrar-se em devir. As grandes poéticas do passado, já mencionadas, são marcadas por uma percepção da literatura como um todo harmônico. Elas ignoram o romance, segundo Bakhtin, porque este seria um gênero que se acomoda mal com os demais, introduzindo certo elemento de discórdia dentro de uma suposta harmonia clássica. Acompanhando a escalada criativa do romance, a literatura é inundada de paródias e travestimentos de todos os gêneros elevados. Em suma, Bakhtin salienta que a *Poética* de Aristóteles serviu de modelo e organização de parâmetros no que diz respeito à classificação dos gêneros durante vários séculos. Porém, de acordo com o pensador russo, a moderna teoria da literatura revela sua total incapacidade de lidar com o romance, devido à impossibilidade de se encontrarem traços característicos da forma romance que sejam invariáveis e fixos. O gênero é mal definido, inclusive pelos romancistas, afirma Bakhtin.

No entanto, o autor elenca algumas exigências que o romance visa a satisfazer. O romance não deve ser “poético” tal como os outros gêneros literários se apresentam³. A personagem romanesca deve ser um anti-herói, dotado de características negativas e positivas ao mesmo tempo, não constituindo um herói no sentido épico. O romance deve, por natureza, apresentar personagens inacabadas, em constante mutação e educadas pela vida. Finalmente, o romance representa a era moderna, sendo uma espécie de epopeia do mundo contemporâneo, como já salientado por outros estudiosos do gênero, e ocupando, para nós, o lugar correspondente ao que a epopeia ocupara no mundo clássico.

Lobo Antunes, em *Que farei quando tudo arde?* apresenta-nos, como dissemos, um mundo em pedaços. Paulo, a personagem principal do romance, é também o narrador predominante de vinte dos trinta e dois capítulos do livro. Ele é um exemplo marcante de um tipo humano que chamamos de “anti-herói”, qualificativo que também é extensivo a todas as outras personagens encontradas no romance. Se a narrativa épica formula um mundo perfeito e acabado, igual a si mesmo e que está sob a égide de uma só concepção do mundo, o romance institui a noção de um sujeito em crise. É exatamente a ideia de um sujeito em crise que percebemos em *Que farei...*, obra cujo mote é a busca de Paulo por seu pai. Alzira Seixo refere-se, pontualmente, à importância da temática paterna na ficção de Antunes. Apesar de aludida por vários autores, a questão da função paterna, tão cara à obra de Lobo Antunes, carece de uma análise profunda e sistemática.

Podemos observar, em vários livros do escritor, que a temática pai/filho é bastante explorada, não sendo exclusiva de *Que farei...* O sujeito sempre está às voltas com a questão paterna enquanto eixo que lhe sustente a existência. A personagem de Paulo exhibe as consequências de uma orfandade da qual não é eximida, mesmo que tenha os pais vivos. Entregue ao serviço social devido ao alcoolismo da mãe, estabelece uma relação de amor e ódio com seus pais adotivos, pelos quais demonstra afeto, em alguns momentos, e repulsa, em outros. A personagem busca por seu pai, descrito ora como uma espécie de homem, ora como uma espécie de mulher.

Paulo chega a encontrar Deus para questionar onde está seu pai, uma vez não saber quem é seu pai biológico, visto que sua mãe, Judite, uma prostituta, havia se relacionado com diversos homens. Paulo passara a infância com Judite e Carlos, no Bico da Areia.

³ Deve-se salientar que Bakhtin não problematiza esta noção de poético em contraposição à prosa ou à prosaística de modo geral. As formulações bakhtinianas dizem respeito, predominantemente, ao universo do romance, sobre o qual sua teoria incide. Não atribuir o qualificativo de “poético” ao romance parece ser um limite da teoria de Bakhtin em penetrar em questões mais específicas da vanguarda literária do século XX e compreender certos procedimentos formais encontrados na literatura contemporânea.

Posteriormente foi adotado por um casal mais velho, que morava nos Anjos e nutria a esperança de que, com a presença do menino, pudesse recuperar um pouco da filha falecida ainda criança. Carlos casou-se com Judite, porém nunca a tocou fisicamente, dando-lhe uma série de desculpas até confessar, enfim, ser impossível qualquer contato físico com a mulher. Abandona definitivamente a família, quando se assume travesti. Antes disso, porém, já dava sinais de sua escolha pelo travestismo, ao “esquecer” pela casa perucas e batons que eram encontrados por Judite, a qual lhe implorava que não se fosse e repetia inúmeras vezes a mesma pergunta: “Por que, Carlos?” (ANTUNES, 2001, p.31). A mulher passa, então, a embebedar-se e a fazer favores sexuais em troca de bebida. Durante quase toda a narração de Paulo, na busca por sua origem, parece-nos que não há nada que possa eximi-lo desse desamparo em que tudo arde e em que não há nenhum “baloço” contra a dor, como a passagem endereçada ao pai:

(...) porque você não grita, não **existe**, **existe** a esperança de morrer, flores escarlates, a esposa do seu tio a despi-lo, uma única flor escarlate que soluça, os mugidos em que você se tornou, não **existe** o Alcides, não **existe** a broca, não **existe** você, **existe** a dor compreende, **existe** a dor (...) **existe** a dor não desmaiei

Dá lhe água

Existe a dor, um ouriço de fogo que você não entende, a sua mulher na almofada a repetir

E eu Carlos

Existe a dor e no centro da dor a criatura a empurrar-lhe o peito com o tacho (...) como fazer-lhe ver que **existe** a dor e nenhum baloço para fugir à dor (...) e você encostado à parede pai, você um palhaço, você uma flor escarlate que soluça (...) **existe** a dor (ANTUNES, 2001, p. 625-626)

Em duas páginas, a palavra “existe” aparece, enfaticamente, por doze vezes, ecoando no discurso, brincando em um jogo de existência e não existência, muito caro à construção textual do livro e a seu conteúdo. Por seis vezes, o narrador, Paulo, insiste, em passagem direcionada ao pai (é importante que se diga), que “existe a dor” e mais uma ao início, quando diz que “existe a esperança de morrer”. É com essa insistência textual que Lobo Antunes constrói sua realidade de romance. Tal passagem é também um exemplo claro de algo que tratamos como um bem valioso: a forma como Lobo Antunes constrói seu romance. Maria Alzira Seixo, ao falar sobre a relação entre a expressão e o conteúdo, observa como as noções de tempo, espaço e sentido são experimentadas pela consciência do sujeito:

E reparamos então na relação entre a expressão e o conteúdo (ou entre forma e substância [...]) para verificar como uma não vai sem a outra, com as frases quase metrificadas em prosódia progressivamente alargada na sua medida, e em hierarquias de sentido determinadas (a vertigem do encandeamento, a imobilidade do tempo, a agressão, a inundação), para sublinhar o ser como resto e como lixo, isolado e esquecido: “eu um detrito” (SEIXO, 2002, p. 458-459)

Lobo Antunes utiliza frases sem pontuação gramaticalmente correta, as quais possibilitam muitas suspensões de sentido, e há algo que nos chama a atenção: a ausência de ponto final. Tudo parece um presente contínuo, em que não existe um final propriamente dito, mas sim uma suspensão, uma falta, um embaralhamento de ideias e de pensamentos. Nota-se que apenas há ponto final nas últimas frases de cada capítulo e um, em especial, encontra-se após a última frase do romance, quando Paulo finalmente encontra uma saída para sua busca identificatória pelo pai.

Outra passagem narrada por Paulo merece atenção especial: “(...) todos os ossos a arderem, a tornarem-se torresmos e a arderem de novo, um grito talvez, não sei, pai, quem grita sem dar fé de que grita?” (SEIXO, 2002, p. 458-459). A ocorrência do termo ardência, que aponta para uma advertência do filho ao pai e um certo descuido deste em relação àquele, atravessa o próprio título do romance. Tal noção de ardência pode ser verificada também em um sonho que Sigmund Freud descreve em *A Interpretação dos sonhos*. Enquanto tirava um cochilo, um pai sonha que estava velando o corpo do filho. Ao cair uma vela, o filho começa a pegar fogo e adverte o pai: “Pai, não vês que estou queimando?” (ANTUNES, 2001, p.625).

Carlos incomoda-se com a presença de Paulo e nem sempre abre a porta para o menino. Quando Paulo era criança e o visitava, Carlos sentia-se constrangido por não saber o que fazer durante o tempo em que passavam juntos. Irritava-se profundamente com a insistência do menino em chamá-lo de pai, e dizia a Paulo que não era seu pai. Paulo aceitava, não sem algum incômodo, ser chamado de filho do maricas por outras crianças do bairro e não permitia que o pai interrompesse as brincadeiras de galope nem mesmo com os gritos de “o maricas é a égua do miúdo” (ANTUNES, 2001, p.381) Paulo vai escondido às apresentações na cave, assiste aos *shows* de Soraia, sabe de suas perucas loiras, conhece os batons, os perfumes e, quando Carlos permite mais contato, ajuda-o a travestir-se. Ao visitar o filho, como quando é internado no hospital, Carlos aparece ora vestido como um homem, ora travestido de mulher. As consequências causadas por essa indefinição podem ser apreendidas, por exemplo, na cena em que Paulo puxa a saia de Soraia, signo de mulher, e a chama de pai,

e é repudiado por isso: “Não me trates por pai.” (ANTUNES, 2001, p.147), Carlos refere-se a Paulo como sobrinho, primo, afilhado e, eventualmente, filho.

Pode-se verificar, no romance, aquilo que Bakhtin chamou de “complexificação da noção de sujeito”. Trata-se de um momento em que o homem passa a ser visto por si mesmo e pelos olhos dos outros. Há, no discurso romanesco, segundo este teórico, uma orientação especial, isto é, uma capacidade de contestar e de ser contestado pelo saber que o envolve. Na concepção de Bakhtin, o romance está fundamentado pelo plurilinguismo social e pela diversidade das linguagens do mundo e da sociedade. Lobo Antunes utiliza-se de diversas estratégias para construir seu texto, tais como o entrelaçamento das vozes e a polifonia. Por vezes, parágrafos em itálico podem ser tomados como devaneios em meio ao curso da narração. Usaremos um exemplo para ilustrar o que vem sendo dito:

Se zangava com o remorso que eu dava ideia de ser
 □ Sai-me da frente
*emprestem-me qualquer coisa, um bilhete de comboio, a mão da dona
 Helena, um
 cavalo do Bico da Areia para sair daqui*
 os dedos que pareciam querer tocar-me e não tocavam, a voz de súbito masculina
 □ Não te disse para me saíres da frente?
 a arrepender-se, a dobrar-se por vincos de lágrimas sem lágrimas, o perfume
 que chegava antes dele e quando o meu pai se ia embora continuava na sala,
 estagnado, denso, acusando-se a si mesmo
*um cavalo no Bico da Areia serve, não um bilhete de comboio visto que os
 cavalos do Bico da Areia não passam da mata no caso de os ciganos os não
 venderem ou acabarem a tiro enquanto os comboios desaparecem para sempre na
 noite, bem os escutas e sumirem-se para lá das casas* (ANTUNES, 2001, p.109-110)

Os parágrafos em itálico do exemplo anterior são verdadeiros cortes no discurso narrativo, constituem uma sequência, responsável por um sentido próprio e autônomo, destacado do que vinha sendo narrado no resto da página. Se, para Bakhtin, a fala do sujeito é constituída pelo discurso dos outros, Lobo Antunes parece levar isso às últimas consequências, utilizando o recurso de vozes que se repetem, mas que sempre trazem consigo algo de novo. É através da repetição, estratégia largamente utilizada em *Que farei quando tudo arde?*, que algo novo é lançado no discurso. Maria Inês Batista Campos, em seu ensaio “Questões de literatura e de estética: rotas bakhtinianas”, pontua que, com a finalidade de construir o plurilinguismo,

o romancista costura a representação literária da linguagem social do homem com a imagem da linguagem desse mesmo homem, de forma a determinar os problemas centrais da estilística do romance: a representação literária da linguagem e a imagem da linguagem, tendo o discurso como objeto do discurso, falando do sujeito que fala e daquilo que ele fala. (BATISTA CAMPOS, 2009, p.124)

Mas o que vem a ser exatamente o mundo em pedaços antes referido? O que nos interessa, neste momento, é reafirmar que a própria escrita de Antunes endossa o conteúdo do livro. Uma nova maneira de narrar deve estar conjugada a uma diferente percepção dos acontecimentos da realidade. Entende-se que, para apreender um novo mundo, é necessária também uma nova maneira de interrogá-lo. Antunes disse, em diversas entrevistas, que quer revolucionar a maneira de se escrever um romance e, como todos os grandes escritores, ele, de fato, consegue realizar tal façanha, como procuramos indicar. O exame do conteúdo do livro pode ser melhor entendido quando observamos alguns aspectos formais da obra.

Marthe Robert, em seu livro *Romance das origens, origens do romance*, salienta que o romance é um gênero supostamente recente, mas que mantém laços frouxos com a tradição da qual se originou. Entendemos, como a autora, que “o romance é livre, livre até o arbitrário e até o último grau da anarquia.” (ROBERT, 2007 p.13). Sendo assim, diferentemente dos gêneros tradicionais, Robert afirma que “o romance não tem regras nem freio, sendo aberto a todos os possíveis, de certa forma indefinido de todos os lados” (ROBERT, 2007, p.14). A autora ainda nos indica como o romance agregou, de certa forma, elementos oriundos de territórios de gêneros vizinhos. Tal é o caminho feito por Lobo Antunes, a partir de determinado momento de sua obra. O escritor desenvolveu de tal maneira uma poetização de sua escrita que, muitas vezes, é possível dizer que certas passagens de sua obra são excelentes exemplos de poesia, tamanha a condensação feita.

Conforme dissemos, Mikhail Bakhtin não problematiza a noção de poético na elaboração de sua teoria do romance. Convém salientar novamente que o crítico russo não aborda a literatura moderna e contemporânea do século XX, na qual se destacam exemplos de prosa poética, como a de Lobo Antunes. Através da quebra de sentenças longas, Antunes faz uma espécie de seleção verbal, deixando, por vezes, em poucas palavras o que poderia ser dito com tantas outras. É essa condensação de palavras, marca do estilo do escritor, que contribui para a poetização da sua obra, na qual quase tudo fica subentendido, pois o jogo com o leitor é muito caro ao escritor lusitano. Há uma série de lacunas e lugares de entrada para o leitor.

Todavia, existe um paradoxo que deve ser levado em consideração. Apesar de ser um estilo fortemente poético, tal processo de condensação torna-se viável através de uma

narrativa extremamente verborrágica, haja vista a extensão do romance. Lobo Antunes utiliza largamente essa estratégia da condensação em sua escrita, especialmente quando associada à repetição, outro procedimento já citado aqui. Há um exemplo claro do que dissemos: o comunicado da proximidade da morte do pai de Paulo é feito diversas vezes, de maneira condensada e repetida. Recortamos alguns episódios:

ouvíamos-lhe os saltos e o Rui a aproximar a banqueta para lhe roubar um cigarro abrindo a carteira às escondidas como se ele connosco, dizem que o teu velho está doente, dizem que vai morrer Paulo, dessa maneira ou com outras palavras

tanto faz

é difícil recordar-me mas dessa maneira acho eu

□ Dizem que o teu velho está doente dizem que vai morrer Paulo

(...)

de modo que sacudir o fumo com a manga, dizem que o teu velho está doente e uma canção que os amplificadores distorciam, dizem que vai morrer Paulo e a cinza no chão, a minha cara que me espreita a procurar entender se eu assustado, se eu triste, (...) (ANTUNES, 2001, p. 146).

Quatro páginas adiante, o tema é repetido quase que literalmente, entretanto, com uma diferente voz narrativa:

□ Dizem que estou doente Paulo

e pensando bem falava de outra pessoa noutra casa, noutro quarto, uma notícia que lhe não dizia respeito, uma novidade sem interesse, qual a importância de

□ Dizem que vou morrer Paulo (ANTUNES, 2001, p. 150).

Maria Alzira Seixo, ao salientar o fato de que um dos traços mais marcantes dos romances de Lobo Antunes é a qualidade poética que emerge, frequentemente, na sua prosa de ficção, declara enfaticamente:

Essa qualidade manifesta-se de várias modos: no encadeamento verbal do discurso, na capacidade imagística demonstrada, em situações de uma particular emoção nas quais a expressão se detém para **a sugerir em vez de explicitar**. Tem-se também modificado ao longo da sua obra: fortemente ligada a motivos e situações tópicos, nos romances iniciais, e envolvida num metaforismo poderoso, encaminhou-se progressivamente para uma redução expressiva, concentrada em escolhas substantivas que se reiteram de forma paralelística e exacerbada, ou prolongada em silêncios de escrita, brancos de discursos que se concretizam em interrupções de

frases, elipses, anacolutos, unidades lexicais incompletas, flagrantes do risco (em desenho mas também em perigo) que a criação literária implica. (SEIXO, 2002, p. 456. Grifo nosso)

Seixo afirma que a poesia da obra de Lobo Antunes chega a constituir uma poética, isto é, uma arte determinada e original assumida na composição do texto, cuja ressonância interior provocada pelo discurso pode ser determinada como

uma espécie de silêncio de leitura que se consagra à escuta dessa magia do encadeamento verbal e o prolonga em eco suspenso de um sentido aludido, esboçado, mantido em suspenso, que cabe ao leitor preencher (em vaga de sentido que se possa desfazer e refazer, sempre) e ainda prolongar. (SEIXO, 2002, p.456-457)

Marthe Robert, em livro já mencionado, indica-nos que a realidade romanesca é fictícia, ou melhor, é sempre uma realidade de romance, não sendo esta uma coisa mensurável. *Que farei quando tudo arde?* expõe vários aspectos da vida contemporânea. Há um tom onírico que perpassa todo o livro, como se o autor fizesse uma brincadeira insistente com a realidade, mesmo que fictícia. O livro inicia-se da seguinte maneira:

Tinha a certeza que sonhara aquele sonho na véspera ou
na antevéspera
na véspera
e por isso mesmo, sem acordar, pensava
 Não merece a pena preocupar-me já conheço isto
desinteressado de episódios que sabia falsos
 Estou a dormir
Me assustaram ontem, não me assustam mais
 Para quê ralar-me tudo mentira. (ANTUNES, 2001, p.11)

É irônico que o primeiro capítulo do livro tenha se iniciado com o relato de um sonho, posto que uma das maneiras possíveis de se entender o romance é tomá-lo como um grande devaneio da personagem principal, Paulo. Logo de saída, portanto, é lançada essa “maneira onírica” de narrar, em que os objetos ganham vida e os fatos apresentados não parecem dignos de muita confiança. Muitas vezes, ao longo da narração, vozes intercaladas

interrompem o fluxo do discurso, procedimento que parece corroborar a ideia de um devaneio. Eis um trecho do romance em que podemos observar tal estratégia. Trata-se do momento da internação de Paulo em um hospital psiquiátrico.

a secretária, a cadeira e o armário velhos, a porta sempre aberta por onde os doentes espreitavam a pedir cigarros, sujos de barba, de olhos mortos
nunca fui capaz de comer os olhos dos peixes no restaurante, o meu tio espetava o garfo e eu cego, a gritar
 não reparam em mim, nunca ninguém repara, os enfermeiros limitavam-se a empurrar-me pra fora
 Vamos lá vamos lá
 e os peixes sentados em bancos, de mão estendida, a pedir cigarros, o tio imobilizando o garfo
 Não gosta de olhos Paulo?
 a secretária, a cadeira, o armário, o médico a assinar qualquer coisa, a fitar-me, pegar no garfo depressa, aproximá-lo do goraz ou da dourada, gosto de olhos tio
 Amanhã podes ir para casa
e à medida que acordava e um pombo a pesar-se para baixo e para cima num galho do plátano a pregar o lençol a deixar de doer, o peixe que sou separado da almofada que afinal não sou, o tio a recuar divertido para o tal sonho da véspera em que congros enormes, transformados pelos comprimidos em bonecos de corda, me pediam cigarros
 Não gostas de olhos Paulo? (ANTUNES, 2001, p.12. Grifo nosso.)

Na passagem acima, muitas cenas estão displicentemente jogadas, condensadas. São identificadas, pelo menos, cinco vozes diferentes. Ao mesmo tempo em que se introduz o ambiente do hospital onde Paulo está internado, cruzam-se, também, cenas de Paulo com o tio, vozes dos enfermeiros, vozes de outros pacientes do hospital e de outro momento anterior a todos, que remete ao início do livro e parece fazer uma síntese dos enunciados anteriores, como destacado no grifo. Lobo Antunes utiliza esse tipo de construção em todo o romance e, assim, vai apresentando ao leitor aquilo que se assemelha a fragmentos de narração, invariavelmente interrompidos e entrecruzados com outros discursos. Tudo isso parece refletir o caos vivido pelas personagens.

Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, defende que o autor de *Crime e Castigo* foi um dos inovadores da forma artística, criando um tipo de pensamento a que hoje damos o nome de polifônico: “A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenevalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski.” (BAKHTIN, 1981, p.2.) A ideia de polifonia, tal como formulada por Bakhtin, não prevê a existência de um narrador protagonista ou de uma voz que se destaque em relação às demais. O teórico russo argumenta que as obras de

Dostoiévski marcam o surgimento de um herói cuja voz soa ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes das demais personagens.⁴ A respeito de Lobo Antunes, ainda que possamos tomar sua narrativa como polifônica, nossa aposta é a de que haveria sim, uma voz que se sobressai às outras no andamento da efabulação: ela seria a voz de Paulo, narrador principal dos trinta e dois capítulos da obra.

Segundo Bakhtin, a própria orientação da narração, no romance caracterizado como dialógico e polifônico, deve diferir daquela empregada em romances denominados de monológicos, pois deve ser construída a partir de um novo mundo em que os sujeitos são investidos de plenos direitos. Guardadas as devidas distâncias, Lobo Antunes, tal como Dostoiévski, dedica-se também à criação do que Bakhtin chamou de “um mundo polifônico”. Queremos, contudo, observar na arquitetura polifônica do romance antuniano marcas próprias do fenômeno da contemporaneidade. Maria Alzira Seixo argumenta que nos livros anteriores a *Que farei quando tudo arde?* já havia uma preocupação do autor com o tema da contemporaneidade, mas supomos que ele só ganhou dimensões maiores no romance aqui analisado. A equação poderia ser simples, expressa da seguinte forma: para um mundo caótico, uma escrita caótica.

A tese de Bakhtin fundamenta-se na ideia de um enfraquecimento da posição do autor em favor da autonomia das personagens. Situa-se exatamente neste ponto a grande novidade do romance de Dostoiévski para a evolução da prosa de ficção europeia. “A impressionante independência interior das personagens dostoiévskianas (...) foi alcançada através de meios artísticos determinados.”, alega Bakhtin. Trata-se, pois, “da liberdade e independência que elas assumem na própria estrutura do romance em relação ao autor, ou melhor, em relação às definições comuns exteriorizantes e finais do autor”. (BAKHTIN, 1981, p.8.) Assim, a obra do escritor russo difere do que anteriormente vinha sendo feito no campo da prosa de ficção oitocentista, sobretudo se comparada ao romance romântico que, segundo Bakhtin, conhecia a consciência e a ideologia apenas como ênfase do autor ou como objeto da sua conclusão.

A novidade trazida por Dostoiévski consistiria precisamente em colocar-se em destaque a autoconsciência das personagens, a valorização de suas ideias e a polifonia de vozes. O teórico russo lança o conceito de dialogismo para referir-se à originalidade formal e semântica da narrativa de Dostoiévski. O romance dialógico não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências, mas, de acordo com Bakhtin, “como o todo da interação entre várias consciências dentre as quais nenhuma se

⁴ Bakhtin emprega preferencialmente as categorias do autor e da personagem em seus ensaios teóricos. Raramente surge a denominação do narrador como instância discursiva distinta da voz do autor.

converteu definitivamente em objeto da outra.” (BAKHTIN, 1981, p.13.) Tais procedimentos formais e estilísticos encontram lugar também na análise que aqui fazemos da narrativa de Lobo Antunes. Entretanto, o escritor português parece ter ido mais além no fenômeno da polifonia inaugurado pelo romance dostoiévskiano, o que é natural, visto que quase um século separa os dois autores. No universo ficcional de Dostoiévski, ainda é possível ligar as vozes às personagens que as emitiram, ao passo que ocorre, em Lobo Antunes, uma verdadeira radicalização da questão das vozes e do conceito de polifonia. Podemos verificar isso no exemplo abaixo:

a oferecer-me um cestinho de pêssegos não, a oferecer-me um cigarro, o fósforo acendeu-se quando devia acender-se, apagou-se quando devia apagar-se, o cinzeiro com cinza e sendo assim onde ponho a minha cinza, pareceu-me que o marido da Dona Helena acompanhavam os bombeiros apontando a alcatifa, o soalho

□ **Enche-nos tudo de cinza**
pareceu-me que o médico

□ Vivem dentro deles mesmo nem a família conhecem
e os psicólogos ou estudos ou clientes da discoteca que troçavam do meu pai a repetirem em cadernos, obedientes, vivem dentro deles mesmos nem a família conhecem, a aliança do médico a avançar na secretária,

□ **Ora reparem**
a caneta a bater no tampo despertando-me, consciente da posição do corpo na cama, de uma prega de lençol sob a perna

□ **Paulo** (ANTUNES, 2001, p.14. Grifo nosso)

As frases em negrito não podem ser atribuídas a uma personagem determinada, que já tenha sido nomeada ou apresentada pela narração. Elas constituem enunciados soltos no tempo e no espaço, inclusive o textual. Contudo, essas frases não poderiam ser desprezadas, porque indicam caminhos para o leitor, ajudando-o na construção de um sentido em planos diversos.

De qualquer modo, a importância do romance de Dostoiévski no quadro geral da novelística europeia foi salientada não só por Bakhtin mas também por Georg Lukács, autor do clássico *A Teoria do Romance*. A noção de totalidade, que Lukács retira de Hegel, é uma categoria imprescindível na epistemologia desse autor, e se refere ao mundo épico. Segundo a célebre formulação lukacsiana, o romance “é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática.” (LUKÁCS, 2007, p.55) É notável, em suma, que no final de seu ensaio, Lukács refira-se a Dostoiévski como o Homero ou o Dante de um novo mundo, (LUKÁCS, 2007, p.160.) enquanto Bakhtin afirma que o advento do romance polifônico só

foi possível com a chegada do capitalismo, já que a essência contraditória da vida social não cabia mais nos limites da consciência monológica.

Podemos pensar ainda que uma nova maneira de narrar também se impôs com a chegada da contemporaneidade e dos novos arranjos por ela estabelecidos. Trataremos deste assunto posteriormente. Adorno, no mesmo artigo citado no início deste capítulo, tece reflexões a propósito do indivíduo problemático, que já não é capaz de encontrar qualquer sentido para sua existência:

Quarenta anos atrás, em sua *Teoria do Romance*, Lukács perguntava se os romances de Dostoiévski seriam as pedras basilares das épicas futuras, caso eles mesmos já não fossem essa épica. De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. (ADORNO, 2003, p.62.)

Para Bakhtin, o herói dostoiievskiano é um homem de ideia e nele a ideia converte-se em ideia força. A ideia leva uma vida autônoma na consciência do herói: “não é propriamente ele que vive, mas ela, a ideia, e o romancista não apresenta uma biografia do herói, mas uma biografia da ideia neste”. (BAKHTIN, 1981, p. 17.) Essa questão é valiosa para entendermos, adiante, a descrição das personagens feita por Lobo Antunes. Assim como o Dostoiévski apresentado por Bakhtin, também o escritor português procura captar vários tempos em um só plano. *Que farei...* compõe-se de trinta e dois capítulos que poderiam, tranquilamente, ser lidos de forma aleatória. Não há uma cronologia obrigatória para o entendimento do livro. Passado e futuro misturam-se em um presente contínuo, como já foi dito. O teórico russo pontua ainda que a personagem não interessa a Dostoiévski como um fenômeno da realidade, dotado de traços físicos definidos e rígidos. “O mais importante para Dostoiévski não é o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma”. (BAKHTIN, 1981, p. 39.) Todas as qualidades objetivas estáveis da personagem que serviriam a uma imagem rígida tornam-se objeto de reflexão da autoconsciência da personagem.

Maria Alzira Seixo, no segundo volume do *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, observa que, a partir de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, livro anterior

ao romance aqui analisado, as personagens de Lobo Antunes começam a desaparecer enquanto corpo, para se tornarem quase apenas nomes ou nem isso. (SEIXO, 2008, p. 464.) Retrato físico e caracterização psicológica correspondem a um tipo de descrição de personagens que passa a não ter lugar na ficção de Antunes. Não se sabe mais se a personagem é bonita, feia, alta ou gorda e, no caso específico de *Que farei...*, nem mesmo a noção de gênero é claramente especificada. Há, em contrapartida, uma multiplicidade de personagens secundárias, que nem sequer são nomeadas. Logo no início do livro, uma raríssima descrição física da personagem principal, Paulo, indica-nos o abuso do consumo de heroína:

arranjar mais furos no cinto porque as calças largas e a dona Helena sopa, vinho quinado, xaropes

□ Toma o reconstituente Paulo

Coloque-me o dedo na testa senhor Couceiro, enquanto o mantiver na testa as cólicas abrandam, tantas marcas de agulha nos braços, as veias duras, negras, não são braços, são ramos, sou um arbusto Dona Helena, as gengivas dissolvem-se, escondo com o lábio os dentes que faltam (ANTUNES, 2001, p. 37.)

Em *Que farei...*, há poucos exemplos de descrições físicas das personagens ou algum tipo de biografismo nos moldes tradicionais, o que nos parece impossível, haja vista a própria condição de contínuo presente. Certa vez, em entrevista à jornalista Maria Luisa Blanco, Lobo Antunes relata que o “importante era a maneira de escrever e não a história que se contava”. (BLANCO, 2002, p.30.) Nessa entrevista, Antunes fala de um dado importante de seu trabalho, que é a noção de tempo apreendida em grande parte na África, especificamente em Angola, onde trabalhou como médico de guerra. Segundo ele, na África não existe passado nem futuro, só o imenso presente que engloba tudo.

Em diversas entrevistas, Lobo Antunes refere-se à importância que teve sua experiência em Angola para a formação de seu trabalho como escritor. Em um primeiro momento de sua obra, Antunes dedicou-se à temática da guerra de maneira incisiva. É interessante pensar na questão da autoria na obra do romancista. Seguramente tal discussão pode ser um pouco polêmica, porém nos parece essencial que ela seja feita. Umberto Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, apresenta formulações sobre a questão do pacto ficcional e da maneira pela qual as instâncias do autor, do narrador e do leitor participam do agenciamento dos sentidos em uma obra literária. Partindo do raciocínio de Eco, que traça

uma diferença entre história e enredo, vamos considerar algumas características narrativas do romance de Lobo Antunes para enfim chegar à questão autoral.

Voltemos, no entanto, para a afirmação de que a maneira que se conta uma história ser mais importante do que a história em si mesma. A história de *Que farei...*, ou seguindo Eco, o curso de eventos ordenados temporalmente, é relativamente curta e poderia ser resumida de maneira pragmática. Façamos este exercício: Paulo, filho de Judite, uma prostituta, busca por seu pai, Carlos, orientado por uma escolha sexual de sua mãe. Durante sua procura, tem contato com as drogas, com os hospitais e, principalmente, com o ambiente da cave onde seu pai, travestido de Soraia, trabalha. Por fim, identificado com a escolha de seu pai, Paulo passa também a travestir-se. Fim.

Mas o acontecimento da narração da história, tal como de fato ela se dá, é muito diferente disso. O enredo de *Que farei...* é recheado de digressões, deslocamentos temporais, saltos para frente e para trás, reflexões etc. Se a história do livro é relativamente curta, a despeito das seiscentas e trinta e sete páginas da segunda edição, podemos inferir que a economia não é um valor para Lobo Antunes, pelo menos neste momento de sua obra. Umberto Eco assinala que existe uma relação entre enredo e história que comanda até as escolhas léxicas do discurso. Eis o que ele diz:

Se colocarem a rede transparente história/enredo sobre a superfície discursiva do texto, verão que é exatamente nesses nós, quando o enredo dá um salto atrás no tempo ou retoma o fluxo principal da narração, que ocorrem todas as mudanças nos tempos verbais. (...) Com certeza [elas] são inesperadas e muitas vezes imperceptíveis, porém nunca imotivadas. (ECO, 2009, p.49.)

Há que se lembrar que Lobo Antunes “brinca” com os tempos verbais até mesmo no título de seu romance, que aponta, desde a capa, para a maneira peculiar com que constrói a temporalidade no romance. O verbo “farei”, no futuro, refere-se ao verbo “arder”, que se encontra no presente. Também suas extensas digressões estão certamente a serviço de um jogo muito caro ao escritor em sua relação com o leitor. Eco interessa-se bastante pelas categorias do autor e do leitor. Ele sustenta que o leitor é um ingrediente fundamental na ficção, sendo requisitado pelo texto, mesmo que não consiga esgotar totalmente as possibilidades do mesmo.

Umberto Eco dialoga com uma série de conferências de Italo Calvino, também publicadas em livro, as *Seis propostas para o próximo milênio*. Um dos pontos em comum

entre os dois autores é justamente a importância dada ao leitor. Ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, o autor não pode dizer tudo sobre esse mundo, segundo Eco: “Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal, (...) todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho.” (ECO, 2009, p.9.)

Se, para Eco, o bosque é uma metáfora que designa o texto narrativo, o leitor deve entrar neste local, por vezes um emaranhado denso e complexo, com uma série de conhecimentos prévios. Às vezes, o narrador se cala para deixar agir a imaginação do leitor, em um trabalho conjunto denominado de trindade, formado pelo autor, leitor e narrador. Como já vem sendo dito, Lobo Antunes trabalha de forma categórica com o excesso e as digressões, com o propósito de convocar o leitor. Usando conceitos por ele formulados, Umberto Eco explica a distinção entre autor empírico e autor modelo, e seus leitores correspondentes. O autor empírico, como o próprio nome indica, estaria relacionado com a figura do escritor e sua história. Esse conceito associa-se a uma corrente crítica muito em voga no século XIX, e hoje enfraquecida, o biografismo, que levava em conta a biografia do escritor na análise de sua obra. O autor modelo, por sua vez, seria um tipo de encenação, de voz de comando ao leitor. Há, também, “casos em que, com maior desfaçatez, porém mais sutilmente, apresentam-se autor modelo, autor empírico, narrador e entidades ainda mais vagas, colocadas no texto narrativo com o propósito explícito de confundir o leitor”. (ECO, 2009, p.24.)

Mesmo que Eco não problematize, nomeando explicitamente, a noção de voz, poderíamos tomá-la dentro do domínio que ele chamou de “entidades ainda mais vagas” da construção narrativa. É certo que há textos em que tais entidades vagas não estariam presentes. Não se trata, definitivamente, do caso dos romances de Lobo Antunes e de tantos outros escritores contemporâneos. Eco parece dispensar a noção de autor empírico, tratando o autor como uma entidade do discurso. Se, para cada categoria de autor, existe um leitor, temos também o leitor empírico e o leitor modelo: “O leitor empírico é você, eu, todos nós quando lemos um texto. (...) Não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões (...)” (ECO, 2009, p.14.) O leitor modelo, por sua vez, seria um tipo ideal que o texto prevê como colaborador e que também seria incumbido de criar. O autor, então, seria “uma entidade empírica que escreve a história e decide que leitor modelo lhe compete construir”. (ECO, 2009, p.17.)

Michel Foucault, em seu texto *O que é um autor?*, afirma que a noção de autor constitui um momento forte da individualização em várias epistemologias, dentre elas a literatura. Poderíamos questionar a respeito da relação da obra *Que farei quando tudo arde?* com seu autor, ou nas palavras de Foucault, “como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência.” (FOUCAULT, 2006, p.34.) Apesar de Foucault dizer que o nome de autor é um nome próprio, não se trata de um nome próprio como os outros. O nome de autor não é simplesmente um elemento do discurso, mas exerce certo papel, indicando um modo de ser do discurso. A relação entre o nome de autor e a obra não é uma relação de transitividade cômoda e parelha entre estes dois pólos, como pondera Foucault:

Chegaríamos finalmente à idéia de que o nome de autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modelo, bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho. (FOUCAULT, 2006, p.45-46.)

Parece-nos valiosa esta indicação de um nome de autor que bordeja os textos para pensarmos a relação que o próprio autor mantém com o texto de *Que farei quando tudo arde?*. Em algumas ocasiões, Lobo Antunes parece deixar pegadas em seu texto. Eis uma passagem:

Entrega esta paisagem ao melhor pai do mundo a filha muito amiga Noémia Couceiro Marques
 Procurar os guaches numa gaveta, bisnagas torcidas de dedos, o pincel depenado, tentei nas facturas do gás, comecei pela dedicatória
 Entrega esta paisagem ao melhor padrinho do mundo o afilhado muito amigo Paulo **Antunes** Lima (ANTUNES, 2001, p.73. Grifo nosso)

A indiferença quanto ao agente dos enunciados, segundo Foucault, pode ser um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea. Esta indiferença passa a constituir uma espécie de regra imanente do discurso, primeiro porque a escrita, hoje, teria se libertado do tema da expressão. A escrita “só se refere a si própria, mas não se deixa, porém,

aprisionar na forma da interioridade, identifica-se com a sua própria exterioridade”. (FOUCAULT, 2006, p.35.) Foucault a vê como um jogo ordenado de signos, cujas regras podem ser ultrapassadas em um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer. Que o protagonista, Paulo, apresente-se com o mesmo sobrenome do autor do livro não nos parece ser apenas o mais importante. Esse desaparecimento, evocado por Foucault, pode ser muito bem ilustrado com a continuidade da citação acima: “**mas o Lima cobria o Antunes, uma nuvem apagou o melhor padrinho do mundo** e o sol torto, oval, de raios ultrapassando a factura e a prolongarem-se na toalha, rasgar as nuvens e o sol” (ANTUNES, 2001, p.74. Grifo nosso.)

Alzira Seixo pontua que a questão autobiográfica só tem sentido se o traço que remete para a figura do escritor criar uma interpelação do texto em relação àquele que o lê. A autora lembra que muitos escritores colocam seu nome próprio em personagens de seus livros, sem que o fato constitua, por si só, um fator relevante do ponto de vista da questão autobiográfica. No caso que examinamos, porém, “entre o nome da ficção Paulo, e o nome do ficcionista, António, se cria uma hesitação de identificação (sobretudo num romance que tematiza a identidade)”. (SEIXO, 2002, p.476.) A crítica portuguesa ainda seleciona um excerto do livro, em que se torna visível essa deliberada confusão da (auto)nomeação da personagem:

basta (...) que me sinta sozinho à tua beira rodeado pelos pedaços numerados do puzzle de uma existência que dispersaram na mesa e apesar de fáceis me recuso a juntar, para compreender que de novo é necessário erguer-me, atravessar o que sabes que sou para o que sou também e cuja existência ignoras, aquilo que escondo, não confesso, não falo, os meus pais, a empregada do refeitório, Chelas, o casal de velhos que julgou criar-me num andar dos Anjos cuja igreja se afigurava construída de pardais dado que a cada badalada emagrecia num reboiço de asas, eu que te disse chamar-me António e me chamo Paulo. (ANTUNES, 2001, p.418.)

Lobo Antunes, em entrevista à revista *Visão*,⁵ afirma ter sido sua vontade, ao escrever *Que farei quando tudo arde?*, abordar a questão da identidade, tecendo várias interrogações que se colocam de modo especial em um travesti. Tais interrogações perseguem a personagem de Paulo na busca por sua origem e por suas identificações, busca que implica uma pergunta sobre o pai e sobre a filiação.

⁵ Entrevista concedida por António Lobo Antunes à revista *Visão*, n.450, 18 out. 2001.

Alzira Seixo considera *Que farei...* o livro mais erotizado de Lobo Antunes, na medida em que “todas as personagens, ambientes e pormenores são tocados de uma maneira geral por essa ligação a uma interioridade dominante do desejo ao interdito”. (SEIXO, 2002, p.429.) A personagem de Judite caracteriza-se pela manifestação de um erotismo intenso, trazendo em si a falta que o marido lhe fez enquanto mulher. Depois de abandonada, entrega-se a vários homens, fantasiando estar com Carlos, buscando por ele, já que era o único amado e desejado por ela, entre tantos outros. Para Paulo, seu pai, quando travestido de Soraia, estava em um lugar de completa indefinição. Entretanto, insiste em construí-lo: “o pai que conheci ou um homem que não conheço a emergir da mulher que o escondia”. (ANTUNES, 2001, p.147.) Marcado pela busca de sua mãe, Paulo apropria-se do discurso dela para fazer também uma busca por seu pai:

(...) julgando que meu pai a desprezava por me ter tido de um homem que talvez não soubesse qual homem, homens com quem dormia para dormir consigo pai, fechar os olhos e ter a certeza que era você, chamar-lhes o seu nome, imaginá-lo com ela, escutar os seus passos no quintal, os seus dedos nos malmequeres, a sua palma a amarrotar-lhe e alisar-lhe as coxas, porque mais nenhum nome fazia sentido, era você entende, você aqueles assopros, aqueles beijos, aquelas palavras sem destino e por conseqüências você o meu pai, não o dono da esplanada, o electricista, um dos ciganos se uma égua demorar-se ao redor do quintal e ser meu pai assustava-o por não ter direito a ser pai. (ANTUNES, 2001, p.485.)

Que farei... atesta que a subjetividade contemporânea está convencida da fragilidade da fronteira entre os sexos, a qual pode ser ultrapassada de acordo com um uso, o mais democrático possível, dos corpos. O romance nos faz pensar sobre as ambiguidades sexuais, uma vez que as diferenças que marcavam a fronteira entre os pólos sexuais não parecem aqui dotadas de grande importância. A psicanalista Marina Caldas Teixeira afirma que existe uma espécie de ideologia erótica a que o mundo contemporâneo aspira e que teria relação não mais com a liberdade sexual, mas com uma liberação do sexual: “Nesse sonho de liberação do sexual, o visual indeterminado dos transgêneros (transexuais e transvestidos) aparece como o estado ideal.” (TEIXEIRA, 2003, p. 30.)

O visual de Carlos/Soraia atravessa as regras do gênero; porém, diante da ameaça da morte e da doença, Carlos assume-se como homem. Diante desse real, não há máscara possível. Reprime seu companheiro por ter dito ao médico que ele se chamava Soraia, alegando não haver razão para dizer aquilo naquele momento. Pede a seus colegas que o enterrem como homem. Em frente ao caixão do pai, Paulo fica perturbado e parece não

concordar com a maneira como ele fora vestido. No último capítulo do livro, Paulo volta à casa em que o pai trabalhava, para travestir-se. Único a perceber um resto de *eyeliner* nos olhos do defunto, na ocasião do velório, Paulo parece ter escolhido para si o travestismo, traço paterno:

□ Apresento-lhe o Paulo
e então aconteceu o que eu esperava, tudo a ligar-se,
tudo claro por fim
porque não me inteirei logo, porque não me dei conta?
os anéis que eu sabia, os brincos que eu sabia, a pirueta
alegre de que tinha saudades, as pulseiras que se estenderam até ao
queixo do Alcides num beliscãozinho terno, o baton vermelho a
aumentar o afecto, e então
como é que não descobri, sou tão burro, estavas certa mãezinha,
e então
o que esperavas?
□ Chamo-me Soraia
Disse ela. (ANTUNES, 2001, p .637.)

Todo o texto de *Que farei quando tudo arde?* é atravessado pelos impasses causados por uma época permeada pela falência de ordenadores simbólicos, sobretudo, a queda do pai como uma função organizadora da família e da sociedade. O pai parece servir como bússola para o sujeito, como algo que o faça sair de um desamparo, tão bem ilustrado por Lobo Antunes, e encontrar um modo de orientar-se na existência. A função paterna é, portanto, da ordem de uma ficção, de uma construção. Paulo, ao eleger o pai em um travesti, indica claramente que o pai é uma função.

3. *NENHUMA PRESENÇA*

Procuramos demonstrar, no primeiro capítulo desta dissertação, como a forma do texto de Lobo Antunes reitera o conteúdo do livro. O início do décimo primeiro capítulo do livro é um exemplo claro disso:

A gente põe-se a pensar e a vida tão esquisita, ainda há dias
 Ou seja há bocadinho
 Estava internado no hospital, o psicólogo se não desenhas uma casa e uma
 família e uma árvore digo ao médico e não tens alta nunca e de repente
Sem transição nenhuma
 Eis-me na marquise dos Anjos a empurrar o êmbolo da seringa para o interior
 da pele, à medida que o êmbolo se aproxima da agulha transformo-me num balão de
 gás encostado ao tecto com o seu cordelzinho pendurado. (ANTUNES, 2001, p.203.
 Grifo nosso.)

O leitor pode ter a impressão (e não podemos dizer que estaria equivocada) de que, partindo da pergunta título – *Que farei quando tudo arde?* – Lobo Antunes apresenta-nos um romance que questiona profundamente o sentido e o modo de viver contemporâneo. E isso se passa, parafraseando o texto, “sem transição nenhuma”. Se estamos dizendo até agora que, de certa maneira, a forma está em sintonia com o conteúdo, sabemos que aquela é fragmentada, caótica, mixada e polifônica, bem como o material apresentado pelo escritor.

Maria Alzira Seixo indica que o autor já havia contemplado muitos aspectos do viver contemporâneo em livros anteriores a este, mas é em *Que farei...* que temos uma demonstração incisiva dos reflexos e implicações da contemporaneidade em sua prosa. Se podemos chamar o escritor de um homem de nosso tempo e atento a suas principais questões e demandas, deveremos também nos indagar a respeito do que é a contemporaneidade e avaliar suas consequências.

Giorgio Agamben inicia seu ensaio *O que é o contemporâneo?* fornecendo-nos um importante norteador. Eis o que ele diz: “A pergunta que gostaria de escrever no limiar desse seminário é: ‘De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?’” (AGAMBEN, 2009, p.55.) É certo que não contamos hoje, em nossa análise, com uma distância histórica que nos permitiria avaliar a noção de contemporaneidade

com maior clareza. Esta parece ser uma primeira grande dificuldade que perpassa todas as diversas áreas do conhecimento que se propõem a estudar o tema do contemporâneo. O que significaria, então, pensando junto com Agamben, viver neste caos em que se encontra o mundo? Quais as implicações disso? Como Lobo Antunes conseguiu construir um mundo caótico em seu livro, que deixa essas questões tão explícitas? Não temos a pretensão de responder a perguntas tão complexas como se elas pudessem ter uma resposta única. Nosso objetivo, no contexto deste capítulo, é propor reflexões acerca do tema da contemporaneidade a partir do livro de Lobo Antunes. Podemos mesmo adiantar que a literatura do escritor português elucida numerosos aspectos dos tempos atuais.

Ao nos propormos examinar o romance como estamos fazendo, devemos ficar atentos àquilo que Agamben afirma no artigo citado: “O tempo do nosso seminário é a contemporaneidade, e isso exige ser contemporâneo dos textos e dos autores que se examinam”. (AGAMBEN, 2009, p.57.) Cabe, portanto, ao crítico que se apossa desses textos e autores notar que tanto “o seu grau quanto o seu êxito será medido pela sua □ pela nossa □ capacidade de estar à altura dessa exigência”. (AGAMBEN, 2009, p.57.) Agamben esboça algumas indicações do que, para ele, significaria ser contemporâneo. Elas parecem importantes para orientar nosso trabalho. Valendo-se de uma anotação de Roland Barthes sobre Nietzsche, o autor sugere que o contemporâneo é o intempestivo. Nietzsche, por sua vez, concebera sua noção de contemporaneidade com os atributos da desconexão e da dissociação. Eis o que ele declara:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (NIETZSCHE apud AGAMBEN, 2009, p.58-59.)

Esse anacronismo dentro de seu próprio tempo, explica-nos Agamben, não significa sentir-se mais confortável no passado do que no presente. Um homem pode odiar seu tempo, diz o filósofo italiano, mas sabe que pertence a ele. Sendo assim, todos aqueles que coincidem plenamente com a época em que vivem não poderiam ser chamados de contemporâneos, por não saberem manter um olhar fixo sobre sua própria época. E, nessa linha de raciocínio,

Agamben chega à tarefa do escritor, a qual se relaciona com uma apreensão peculiar de distintas temporalidades:

Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém um olhar fixo no seu tempo, para nele perceber não as luzes mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta a contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 62-63.)

É certo que as coisas hoje não são mais como outrora e isso causa, muitas vezes, espanto e desespero. Há uma nova ordem no mundo, tal como hoje ele se apresenta, que nos faz questionar alguns valores antigos. O que significaria, por exemplo, afirmar, como fizemos anteriormente, que Lobo Antunes é um grande romancista da literatura contemporânea? Ou, dizendo de outra maneira, o que significa ser um escritor contemporâneo?

Ao aproximarmos os termos “contemporaneidade” e “literatura”, não podemos deixar de nos remeter a Italo Calvino, mais precisamente a seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*. O autor estabelece cinco características que, em sua opinião, devem constar dos livros publicados no milênio de 2000: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade. Calvino observa que pudemos ver, no milênio passado, o surgimento e a expansão das línguas ocidentais modernas e a expansão do livro. Na data da publicação de seu texto, havia uma preocupação a respeito dos rumos da literatura, preocupação que coincide com o nosso questionamento a respeito do que é ser um escritor da contemporaneidade. Vamos nos deter um pouco sobre uma dessas características: a multiplicidade.

Para Calvino, o que toma forma nos grandes romances do século XX é a ideia de uma enciclopédia aberta: “hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice.” (CALVINO, 1999, p.131.) A propósito dessa impossibilidade de totalidade que a literatura moderna faz o leitor experimentar, Calvino aponta a “força centrífuga” que se liberta do romance e “a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial.” (CALVINO, 1999, p.131.) Em *Que farei...* é muito clara a ideia do que Calvino chamou de multiplicidade, tendo em vista, sobretudo, que um texto múltiplice deve ser aquele que “substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo, segundo aquele modelo que Mikhail Bakhtin chamou de ‘dialógico’, ‘polifônico’ ou ‘carnavalesco’”. (CALVINO, 1999, p.132.)

É certo que a literatura produzida por Lobo Antunes revela um modo de ser contemporâneo e, enquanto tal, é marcada por essa multiplicidade. Vivemos um tempo múltiplo em todas as suas variáveis. O sociólogo e pensador Zygmunt Bauman, em seu livro *Modernidade líquida*, afirma que a fluidez é a marca do nosso tempo. A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à ideia de leveza. Associamos leveza à mobilidade e à inconstância; assim são “essas razões para considerar ‘fluidez’ ou ‘liquidez’ como metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, nova de muitas maneiras, na história da modernidade.” (BAUMAN, 2001, p.9.)

Que farei quando tudo arde? retrata exemplarmente essa fluidez tanto na forma quanto no conteúdo da escrita. De maneira por vezes ininteligível, Lobo Antunes apresenta a seu leitor um mundo caótico, marcado pelo profundo desamparo de todas as personagens, mais especificamente a personagem Paulo. Se hoje observamos a decadência de vários fatores que antes davam certa ordem ao mundo, é o conceito de família, colocado em xeque ao longo da narrativa, que mais traz a marca dessa grande decadência. Julgamos relevante voltar a certas passagens do livro de Antunes por considerar que, um mesmo trecho, presta-se para ilustrar várias dimensões da obra do autor. Vejamos, então, como a família é descrita em sua fragmentação. Judite, mãe de Paulo, casara-se com Carlos, porém eles nunca tiveram uma relação sexual. Por conta do alcoolismo, a mãe perde a guarda do filho, que é entregue pelo serviço social ao casal, mais velho, Senhor Couceiro e Dona Helena. A mulher é sempre muito complacente com Paulo, mesmo nos seus momentos de vício de heroína.

A confusão familiar é evidenciada logo no primeiro capítulo, em que o leitor depara com a personagem principal internada em um hospital. Na passagem em questão, os psicólogos pedem que Paulo desenhe sua família e diga o nome de seus pais. Paulo dá múltiplas respostas às perguntas dos médicos, e não consegue desenhar uma família. Ao ser interpelado sobre questões familiares, a personagem parece não achar uma resposta única: o que vemos é uma multiplicidade de respostas que nos indicam, mais do que uma confusão, um arranjo muito próprio ao caos da contemporaneidade. Primeiro uma voz – que podemos concluir, com certa segurança, tratar-se da voz de Paulo – que responde: “*a minha mãe Judite, o meu pai Carlos*” (ANTUNES, 2001, p.12.), diante da insistência da pergunta do médico: “– *Como se chama tua mãe?*”. (ANTUNES, 2001, p.13.) Essa insistência é tão notável que Paulo apropria-se dela: “□ *Como se chama a minha mãe diz você como se chama a minha mãe diz você?*” (ANTUNES, 2001, p.15.) Paulo parece não respeitar nem mesmo a autoridade dos médicos, que repetem uns para os outros: “□ Vivem dentro deles mesmos nem

a família conhecem”. (ANTUNES, 2001, p.14.) O rapaz hospitalizado repete, então, em tom de zombaria: “e os psicólogos ou estudantes os clientes da discoteca que troçavam do meu pai a repetirem em cadernos, obedientes, vivem dentro deles mesmos nem a família conhecem, a aliança do médico a avançar na secretária”. (ANTUNES, 2001, p.14.)

Mediante uma fórmula de repetição que lhe é muito cara, o autor faz a personagem dizer: “*a minha mãe Judite o meu pai Carlos não sentem quase nada tão difícil ajudá-los a sentir de novo*”. (ANTUNES, 2001, p.22.) Que Lobo Antunes empreenda uma mistura entre as vozes, é esperado, pois faz parte de sua estratégia como escritor. O interessante é pensar no efeito que essa frase traz, uma vez que todas as personagens, Paulo e seus vários pais e mães, encontram-se em um estado de dilaceração muito grande. Tão grande que essa colocação soe pertinente. Mesmo que pareça um estado de “não sentir” (como se isso fosse possível), Paulo chega a perceber, o que fica claro durante todo o livro, que não é só ele que busca responder à pergunta título: “*Que farei quando tudo arde?*”.

Por vezes, Paulo medita: “lembro das notas todas, dou por mim a repeti-las se me enervo, não tenho duas mães, a minha mãe chama-se Dona Helena (...) sentou-se no sofá junto da máquina de costura, exilou o senhor Couceiro para os longos do rádio”. (ANTUNES, 2001, p.24.) Em outros momentos, considera: “o meu pai chama-se senhor Couceiro, a minha mãe Dona Helena”. (ANTUNES, 2001, p.25.) Trataremos agora das consequências dessa confusão familiar, instalada logo no início do livro e que não é resolvida em seu decorrer.

A liquefação da configuração familiar, uma das marcas da contemporaneidade, tão bem descrita por Lobo Antunes, vai ao encontro de certas teses psicanalíticas. Nesse sentido, ao lermos *Que farei...*, constatamos que inúmeras interrogações perseguem a personagem de Paulo na busca por sua origem e por suas identificações, busca que implica uma pergunta sobre o pai e sobre a filiação. Como indica a psicanalista Margareth Couto, o romance familiar é produzido a partir do encontro com a falha no saber do Outro. Em outras palavras, o romance familiar, tal como Freud o apresentou em 1909, é uma construção subjetiva, uma resposta pela via da fantasia que toda criança elabora quando se dá conta de que as figuras materna e paterna são marcadas por uma falta, por um “menos”, isto é, quando percebe que o par parental não tem todo o saber sobre si mesmo e, conseqüentemente, sobre seu filho(a). O romance familiar constitui-se, portanto, “como uma estratégia para lidar com essa falha e tem como principal função organizar uma resposta sobre o enigma do sexo e da existência”. (COUTO, 2006, p.91.)

Segundo a autora, o sujeito é capaz de construir uma resposta para sua origem e localizar-se em relação ao desejo dos pais. No entanto, é preciso lembrar que, se o Complexo de Édipo e o romance familiar freudiano foram referências importantes no que diz respeito à estruturação do mundo subjetivo dos sujeitos, o que se observa em nossa contemporaneidade é a perda gradativa dessas funções organizadoras da subjetividade. O que vemos hoje é, antes, um pai pulverizado e uma família fragmentada. Nesse sentido, os desdobramentos sucessivos do par parental aparecem de forma exemplar nas indagações da personagem principal do romance. Voltaremos a esse tema mais adiante.

Se *Que farei...* expõe os problemas da contemporaneidade, também o faz com a própria forma, como estamos insistindo. Há um caráter metalinguístico no texto que não pode ser ignorado. Isolemos uma passagem do livro de Antunes em que a própria escrita, de certa forma, perde sua consistência. Além disso, o próprio conteúdo da narrativa pode esvaír-se, por não interessar a ninguém. Um repórter insiste em acompanhar a vida de Carlos/Soraia, até mesmo em seu enterro. Esse homem caracteriza-se como um símbolo de decadência e humilhação, não é compreendido sequer por seu próprio chefe, o qual afirma não ser do interesse de ninguém que se conte a história de um travesti. Eis a passagem:

o médico a coçar o nariz severo
 Você tem princípio de glaucoma
 como se o glaucoma fosse uma infantilidade minha ou o tivesse apanhado em
 voo na intimidade de uma relação culpada
**sessenta e dois anos e a perspectiva de um cão cego, por muito competente que
 o cão seja, parecendo que não pesam**
 a poltrona
 dizia eu
 que por momentos sugeriu que me instalasse na companhia dos caixotes onde
 o mendigo (decantara?) o milagre da mão, a mulher abandonou o esposo e a criança
 a avaliar o tecido, um dos choferes (preveniui-a?) **há minutos dei com uma rata a
 fazer o ninho na almofada** e a mulher desviou-se da cadeira vamos embora Júlio
 o chefe **anulou** esta parte com a caneta vermelha
 Ias tão bem na descrição e espalhas-te. (ANTUNES, 2001, p.257. Grifos
 nossos)

E mais ainda:

que os mulatos em torno do rés-do-chão da Soraia da qual um ano mais tarde
 descreveria o enterro e o chefe a apagar-me o trabalho de uma tarde inteira não com
 um simples risco
 Se teimas nesta bodega deslambida não vamos lá rapaz

Com uma série paralela de borrões, achas que alguém se interessa pelo funeral de um travesti, ninguém se interessa pelo funeral de um travesti e portanto na esperança de conservar o emprego e evitar que me depositassem numa espreguiçadeira a aproveitar o solzinho de março na varanda. (ANTUNES, 2001, p. 258.)

Paradoxalmente, por um lado a escrita é apresentada em sua fugacidade; por outro, ela constitui uma solução, uma saída. É esse repórter decadente e desacreditado que insiste em contar a história de Soraia que, por sua vez, traz no corpo as marcas dos batons borrados e das perucas desbotadas. Paulo, no vigésimo terceiro capítulo, também parece usar a escrita como forma de buscar alguma resposta: “Não se trata da vontade de escrever, já basta o que me obrigam a escrever no emprego para ter paciência de gastar os serões a matar a cabeça com uma caneta e um caderno, **mas é a única forma que tenho de tentar encontrar-vos**”. (ANTUNES, 2001, p. 457. Grifo nosso.) A personagem mostra a esperança de que “vibrando a cauda de uma consoante alegre, vos descubra vivos.” (ANTUNES, 2001, p. 457.) O pronome “vos” refere-se aqui aos pais de Paulo. Mas essa não parece ser uma tarefa fácil para a personagem, haja vista que as letras fogem e as histórias confundem-se:

farejada pelo frenesi das palavras que me obrigam a correr atrás delas puxando-me o braço, um rastro de frases apressadas pelo caderno adiante, eu desequilibrado a trotar contra vontade a fim de que se não escapem de vez, dúzias de focinhos de ditongos e de vogais de olhos apontando-me o que cuidava desejar e agora me assusta, a vozita mais chegada

□ Paulo

A acompanhar a vozita o que dá ares de um rosto que percebi melhor na página seguinte, se conseguir alcançar a caneta que me foge a ladrar adjectivos na direcção de uma sombra, uma silhueta, um homem que entra em casa qual casa?

Numa rua que parágrafo a parágrafo se vai tornando mais nítida, ou seja uma esquina de azulejos, o quiosque onde o meu pai (ANTUNES, 2001, p. 458.)

E o que se vê é um esforço que atribui à escrita a tarefa de resgatar algo. O método como tudo isso é feito é também um sintoma da dificuldade de encontrar-se uma maneira de explicitar uma história de vida que está longe de ser simples:

não se trata da vontade de escrever, a canseira de assobiar, gritando-lhes o nome e batendo a mão na coxa, **as sílabas que não me obedecem, trazem à tona episódios e pessoas que sepultam de novo, enganam-se ao oferecerem-me recordações que não são minhas.** (ANTUNES, 2001, p.459. Grifo nosso.)

Faz-se notável observar como Soraia, o pai, não é encontrada nesse momento de escrita: “a Soraia que as palavras **buscavam sem a achar** saltando linhas, substituindo pronomes”. (ANTUNES, 2001, p.462. Grifo nosso.) Podemos verificar que o ato de escrever, embora não só ele, é uma tentativa de resposta à pergunta título do livro.

A definição agambeniana de contemporaneidade apresenta muitas ressonâncias com o texto de Lobo Antunes. Sem dúvida, o autor de *Que farei...* expõe, pela via literária, o que Agamben chamou de íntima obscuridade da contemporaneidade. Vale lembrar que Maria Alzira Seixo sublinha que Lobo Antunes já questionara antes vários aspectos do viver contemporâneo. Ela afirma que Lobo Antunes também retrata “a singularização do indivíduo massificado, o que é importante num mundo em processo de globalização, onde a problemática do centro e das margens se revela política e culturalmente decisiva.” (SEIXO, 2002, p. 428.)

Experimentamos um tempo que proporciona uma individualização absoluta, e o que percebemos, muitas vezes, no texto de Lobo Antunes, é um agudo aspecto de desolação, como na passagem abaixo, narrada pelo protagonista Paulo:

No fundo é a certeza das pessoas deixarem de existir, cruzam-se comigo sem me notarem, as caras indiferentes, a cabeça noutro lado, nenhuma voz, nenhuma presença, nada, eu igualmente longe, vejo-me sair de casa, entrar em casa e não pergunto

- Que tal isso Paulo?
- Como anda a tua vida Paulo?
- E amanhã o quê Paulo?

Fico a observar-me da porta, demoro um bocadinho, vou-me embora e o apartamento deserto, os móveis e aumentarem de tamanho **como sempre que não existe ninguém**

Chega-se e compreendemos que o sítio onde a gente mora nos detesta, nos empurra para o capacho, se quer livrar de nós

As maçanetas gigantescas, os defeitos da madeira enormes, a janela estranguladas por dobradiças e gavetas

E eu ali minúsculo entre eles até que a cristaleira ou o baú me ocultem por inteiro e ao ocultarem-me ocultem também estes palhaços, estes velhos, esta idéia das ondas, **não das ondas autênticas, as que fabrico pra mim** enquanto a cristaleira e o baú mo permitem, combinando o reflexo do sol numa garrafa e o tremer da cortina ou seja o rio, e o que falta

A ponte etc, os ciganos etc. (ANTUNES, 2001, p.591. Grifos nossos.)

Paulo traz em si a marca desse abandono, ainda que tal abandono não seja exclusivo dele, e sim de todas as personagens. De uma maneira incisiva, a personagem principal traz, como que em sua própria pele, a orfandade, o desespero, os sítios onde não há ninguém, já que as pessoas podem cruzar com ele na rua sem sequer o notarem. Paulo se situa de modo insignificante e minúsculo, frente a uma realidade da qual não consegue obter um entendimento mínimo. É a individualidade alçada a um estatuto central.

A contemporaneidade, ou o que Bauman chamou de “modernidade líquida”, trouxe-nos um predomínio do ter em detrimento do ser. A subjetividade de nossa época respondeu, de maneira muito forte, à queda dos ideais e das figuras centralizadoras de outrora. O que se vê são indivíduos marcados pelo consumo desenfreado, que vivem em um momento de predomínio maçante do imaginário. Os indivíduos perdem-se em um mundo dominado pelos apelos da imagem, estampada na televisão e nas ruas. O que é ser um escritor contemporâneo? □ foi a pergunta feita acima. Que lugar a escrita, que tem como motor a fantasia, ocuparia em um mundo em que prevalece a imagem, o virtual, em detrimento do simbólico?

Italo Calvino, em sua conferência sobre a visibilidade, diz que a fantasia e a imaginação são um lugar dentro do qual chove. Poderíamos, então, limitarmo-nos a dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem, e um outro, que faz o caminho inverso. Com o advento da contemporaneidade, chega-se a um impasse, bem situado por Calvino:

Voltemos à problemática literária e perguntemo-nos como se forma o imaginário de uma época em que a literatura, já não mais se referindo a uma autoridade ou tradição que seria sua origem ou seu fim, visa antes à novidade, à originalidade, à invenção. Parece-me que nessa situação o problema da prioridade da imagem visual ou da expressão verbal (que é um pouco assim como o problema do ovo e da galinha) se inclina decididamente para a imagem visual. (CALVINO, 1999, p.102.)

É interessante pensar que a ficção de Lobo Antunes encontra-se vinculada ao problema acima exposto. Ora, ele é um escritor de seu tempo. Vemos em sua obra uma forte insistência com a linguagem, retratando muito bem o caos imagético em que vivemos. Mesmo sabendo que esses eventos perpassam todo o livro, retiramos um excerto de *Que farei...* para retratar uma situação em que várias imagens se misturam, tal como um caleidoscópio:

essas trepadeiras que filam a gente e nos puxam
o tentaram levar, pedia-me metade da minha dose a fim de esquecê-la, ambos
a suarmos de frio semelhantes à minha mãe quando se acabava o vinho e os gestos
lhe escapavam embatendo nas coisas

□ Vai pedir fiado na esplanada Paulo

Os cachorros das pinhas na esquina do bairro vigiando o portão, as garças em
fila nos barrotes da ponte a anunciarem chuva, nuvens na Cova do Vapor, claridades
de enxofre no Alto do Galo, uma égua perdida que trotava ao acaso no beco, os
olhos dela iguais aos do meu pai

□ O Rui?

O mesmo desespero como se alguém o pudesse levar dali e salvá-lo, ninguém
o salva pai, acabou-se, a égua rasgava o lombo nos troncos dos abetos, uma veio no
pescoço que se eu as tivesse assim não necessitava da guita, a da garganta do meu
pai aparecia e desaparecia consoante respirava, as gengivas descobertas quase
esponjosas, pálidas

□ Que é dos seus dentes pai?

A égua rodopiou entre vasos e a minha mãe alheada da chuva, das ondas de
nordeste pegadas aos quintais, dos soluços das garças incapazes de protegeram os
ovos

□ Vai pedir fiado na esplanada Paulo. (ANTUNES, 2001, p.81.)

A fantasia, conforme explicita Calvino, é uma espécie de máquina eletrônica que leva em conta as combinações possíveis e escolhe as que obedecem a um fim. O autor assegura que antigamente a memória visual de um indivíduo estava limitada a seu patrimônio direto e algumas imagens refletidas pela cultura: “A possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam em abordagens inesperadas e sugestivas”. (CALVINO, 1999, p.107.) Hoje em dia somos bombardeados imageticamente com tanta intensidade que se forma o que Calvino chamou de mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo. Eis um dos grandes problemas enfrentados pela literatura contemporânea.

Lobo Antunes escreve justamente sobre esse período que sofre com as questões decorrentes daquilo que poderíamos caracterizar como uma “crise da imagem”. Entretanto, Calvino afirma que o escritor, aquele de ambições infinitas, “realiza operações que envolvem o infinito de sua imaginação ou o infinito da contingência experimentável, ou de ambos, com o infinito das possibilidades linguísticas da escrita”. (CALVINO, 1999, p.113.) Acreditamos que o texto de Lobo Antunes reflita semelhante pacto linguístico.

Ao evocar as características que a escrita deve ter nesse novo milênio, Italo Calvino ajuda-nos a circunscrever um pouco mais a pergunta que fizemos sobre o que é ser um

escritor contemporâneo. Ao falar sobre a leveza, ele nos dá o exemplo de Dante, que parece querer assinalar o peso exato dessa leveza. Há duas vocações opostas que se confrontam há séculos no campo da literatura: uma que tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, e outra que tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações. Segundo Calvino,

devemos recordar que se a ideia de um mundo constituído de átomos sem peso nos impressiona é porque temos experiência do peso das coisas; assim como não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso. (CALVINO, 1999, p.27.)

Comunicar peso à linguagem não é, definitivamente, o caso de Lobo Antunes, cuja escrita e também o conteúdo da narrativa parecem não ter densidade, a despeito de seu alto poder de eloquência e de seu brilho barroco. Quando dizemos que seu estilo de ficção não tem densidade, referimo-nos à ausência de sentido ou vacuidade existencial levada a cabo pelo processo narrativo como um todo. Já falamos, no primeiro capítulo, que as personagens de Lobo Antunes desaparecem enquanto corpo, as descrições físicas são raras. O que se vê, na obra antuniana, é um intenso trabalho com a linguagem, que posterga indefinidamente o sentido, tornando-o fugidio, leve e fluido. Podemos verificar isso na passagem abaixo:

Não gostas de olhos Paulo?

O crocodilo fugiu-me e enrolou-se-lhe nas pernas

Mãe

Comigo a pensar oxalá os psicólogos ou os estudantes ou os clientes da discoteca não notem, onde estarão as figuritas do bolo, onde estará o colar, um dos ciganos surgiu com uma varinha e tangeu os cavalos no sentido do pinhal, encolher-me sob os móveis como o cachorro pingando cerdas e urina, tu usas isto Carlos e o meu pai calado a jogar-lhe pedras até o obrigar a desaparecer numa esquina à medida que o crocodilo

Mãe

Não permitam que fique sozinho ao trancarem a persiana e o homem do guardanapo.

Judite

Não homem, fatias de homem nos intervalos do estore, tanjam-me com os cavalos no sentido do pinhal, o crocodilo a teimar no portão

Deixem-me ficar com vocês. (ANTUNES, 2001, p.17.)

Há, de fato, múltiplas ressonâncias entre a literatura de Lobo Antunes e o que Calvino chamou de “narração de um raciocínio”, ao citar um trecho do autor americano Henry James, no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, contendo alto grau de abstração. (CALVINO, 1999, p.29.) Mais adiante, ao falar sobre o valor da rapidez, Calvino convoca outro dado importante, a noção de economia narrativa: “o segredo está na economia da narrativa em que os acontecimentos, independente de sua duração, se tornam punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em ziguezagues que corresponde a um movimento ininterrupto.” (CALVINO, 1999, p.48.) Vejamos o exemplo abaixo:

□ Mal agradecido eu a fazer-lhe um favor
 A seguir às caixas do correio de entrada não Sevilha nem Elvas. Lisboa que
 sorte, amparei-me à misturadora de cimento de uma obra
 Elvas Elvas
 Na certeza que enquanto existissem terrinas
 E graças a Deus não faltavam terrinas
 Continuar a correr
*Um colchão dobrado, uma penumbra de trates, a tigela da sopa da véspera
 ou da antevéspera*
 Continuar a correr
O sujeito do hotel a espreitar a tigela
Elvas Elvas numa indignação desadequada para com Deus mesmo se Deus
caquético e surdo, rodeado de anjos que não voavam já, aninhados ao acaso num
desânimo de lástima (ANTUNES, 2001, p.336.)

Nessa análise, sustentamos que as personagens de Lobo Antunes são contemporâneas. Agamben pontua que o poeta deve manter o olhar fixo no seu tempo, para depois lançar a pergunta: “o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século?” (AGAMBEN, 2009, p.57.) Paulo, o protagonista de *Que farei...* parece ver na contemporaneidade apenas a desolação, como mostra a passagem que segue:

Alguma coisa há- de acontecer até amanhã de manhã, não acredito que tudo
 Estas pessoas, estes anos, a minha vida
 Acabe assim, sem sequer um final, não mais que uma suspensão, uma pausa,
 um desentendimento absurdo, eu à minha procura nos sítios onde deveria estar
 □ Paulo
 E nada, a casa, as outras casas, o cafezito do qual a mãe e os dois filhos
 saíram agora depois dos cadeados e das luzinhas que alternam
 A branca e a vermelha
 Do alarme a que a polícia não dava importância por disparar aos gritos com o
 vento, a mãe à frente a guardar as chaves na bolsa, a rapariga com o Leandro
 adormecido ao colo queixando-se do peso, o chefe índio que se lhe abraça ao
 pescoço e rodeia a cintura com as pernas, suponho que não moram muito longe visto
 que caminham no sentido contrário ao da paragem do autocarro, a mãe mais grossa,

mais pequena embora o mesmo nariz, a mesma verruga, o mesmo queixo, a voltar-se para trás (ANTUNES, 2001, p.573.)

Tal sentimento de desolação persegue todas as personagens do livro, e é aqui apreendido como marca do contemporâneo e de suas implicações. Judite, mãe de Paulo, é uma prostituta, como já dissemos, e tem graves problemas com a bebida. Traz no corpo a marca da rejeição do marido e repete ao longo de todo o livro a mesma pergunta “Por quê, Carlos?” e também “Tu usas isto, Carlos?”. É interessante notar que os vocativos, em Lobo Antunes, são marcados ora pela presença, ora pela falta de vírgulas. Certamente, essa alternância não é irrelevante, e o leitor cuidadoso é capaz de perceber pequenos matizes de sentido no emprego (ou não) de vírgulas que separem o vocativo do resto do sintagma. Por sua vez, Paulo também expõe suas memórias afetivas, ao dar-se conta do vício contraído pela mãe: “sou capaz de lhe descrever o cheiro quando me pegava ao colo, a minha mãe a olhar as ondas verdes de manhã quase castanhas à tarde e foi a primeira vez que notei a garrafa, uma segunda garrafa atrás do fogão, uma terceira vazia no tanque”. (ANTUNES, 2001, p.57.) E nos mostra o quanto, para ele, é complicado ter uma mãe prostituta:

□ Mãe

Não na traineira, no quintal perto do alguidar de baquelite ou do guarda chuva em farrapos, vagazinhas quase nem ondas, escamas, ao apanhar um caniço a minha mãe nua em assobios dos cachorros, endireitava-se a conversar com o dono da esplanada e vestida outra vez e os cachorros calados, seguiam-na até casa ameaçando-se e mordendo-se num trotezinho urgente, o electricista com uma chaga no lombo investigava ervas, parecia-me que um uivo e um arrepio de matilha no acampamento dos ciganos, magros, escuros, latindo no pinhal, a minha mãe comprava-lhes camisolas e demorava-se que tempos na tenda, tudo silencioso salvo a moita dos giestas, o antigo armazém de pólvora, o Alto do Galo, a moita das giestas

□ A tua mãe uma

Eu a tapar as orelhas

□ Não me interessa

A minha mãe dona Helena o meu pai Senhor Couceiro, não Judite e Carlos, não um palhaço e uma

Tapar as orelhas

□ Não me interessa. (ANTUNES, 2001, p.58-59.)

Judite também não foge à solidão e a um certo sentimento de alheamento, como a passagem abaixo nos demonstra. Trata-se do início do único capítulo narrado por ela:

À tarde sentava-me no quintal da casa **sem pensar em nada, sem sentir nada, sem olhar para nada**, o tempo graças a Deus imóvel, apenas eu livre para sempre do que me limitava e prendia, livre de mim, as nuvens amarelas do lado da água e azuis ao lado dos pinheiros, neutras, quietas, a noite que não chegava e a manhã que não viria, se me chamavam

□ **Judite**

Se me chamavam

□ **Dona Judite**

Detestava-os por me obrigarem a **existir** como eles dando-me conta que a solidão acabara a partir do momento em que podiam ofender-me com as suas mãos, as suas vozes, as palavras que algo em mim entendia sem que eu as entendesse e às quais algo em mim respondia permanecendo eu calada, **apercebia-me da ausência do meu marido e do meu filho e nenhum desejo de voltar a vê-los**, via as garças e bastava-me, as ondas chegarem e voltar a vê-los, via as garças e bastava-me, as ondas chegarem e partirem e o meu passado chegar e partir com elas num vai-vem desprovido de significado e importância, eu pequena quando o meu pai subia do templo a dissertar sobre Jeová e o sangue do Cordeiro era no meu que corria, eu adolescente, aqui no Bico da Areia, escutando no escuro as plantas que só nas trevas nos falam e não falavam de religião nem da Bíblia, falavam de si mesmas consoante os que me chamam

□ **Dona Judite**

é de si mesmos que falam, do seu egoísmo, do seu medo (...) de forma que se me chamavam

□ **Judite**

(...) o Purgatório que nas suas palavras eram apenas gravuras que me recusava a observar e onde vivia a **arder** em segredo (...) olhos, gestos, os cheiros pegajosos ocultos sob a roupa com que se aproximavam de mim sentada no quintal sem pensar em nada, sem sentir nada, sem olhar para nada, sem me aborrecer quando

□ **Dona Judite**

□ Tenho aqui o dinheiro **dona** Judite

□ Não sou como os outros **dona** Judite não fujo a seguir eu pago

a praia tão alheada quanto eu a cidade ao longe. (ANTUNES, 2001, p. 89-90. Grifos nossos.)

É interessante como Judite assemelha-se ao nada, à falta. “Sem pensar em nada, sem sentir nada, sem olhar para nada”, ela mergulha em uma situação de total alheamento da realidade. Seu nome é chamado diversas vezes, e bem marcado, quando se trata dos homens a quem ela oferecia seu trabalho de prostituta. Se observarmos atentamente, veremos que, em um vocativo, ela é chamada de Dona, com a letra maiúscula e, logo em seguida, no momento do pagamento da prostituição, é usado o vocativo dona em letra minúscula, que pode nos indicar certa posição de rebaixamento. Judite também arde, segundo suas próprias palavras. Adiante, ela fala a respeito do abandono do marido:

não, o meu filho desde há vinte anos que não, não tenho ninguém a quem abrir a porta

O saco do pão na maçaneta da cozinha e finalmente a noite, acabaram-se os telhados, a luz, os pinheiros, pensei que me espreitassem do muro e não me espreitam do muro, que às vezes o meu marido

e o meu marido nunca

com vontade de entrar, fazer-lhe a mala de novo

Vai-te embora Carlos

Não lhe fazer a mala

Fica comigo Carlos

Descansa que não te peço seja o que for a não ser fica comigo Carlos, o promontório de arbustos sumiu-se com a maré, o sangue do Cordeiro acabou na garrafa, as mãos falham-me tanto, tenho quarenta e quatro anos, não acredito, que estranho, deita-te aqui, não peço que me faças festas, não nos fazíamos festas lembrás-te, se tentava abraçar-te na pensão, se as amendoeiras no pátio da escola ao comprido dos nervos o meu joelho surpreendido pela ausência do teu, não entendendo a que lugar foste se permaneces comigo, quer dizer talvez não tu, um soluço a imitar-te, uma respiração de lebre

O que foi Carlos?

O terror dos frangos quando a minha mãe lhes pegava nas patas e os suspendia no ar antes da face, queria tanto salvá-los conforme quero salvar-te apesar do teu pescoço a diminuir-me na mão

O que foi Carlos?

Indefeso, pequeno, eu enorme, pelos arrepiados, ossinhos uma fuga de criança que me enternecia mais, explicar não trago nenhuma face vês e a garganta tão depressa, o peito tão depressa o meu nome

Judite

numa recusa ou num pedido

uma recusa

um pedido (ANTUNES, 2001, p. 91-92. Grifos nossos.)

Algumas frases são notáveis nesse excerto. Já dissemos que a pergunta de Judite, “Por que Carlos?”, é feita incontáveis vezes durante o livro. Aqui o vocativo é expresso sem o uso da vírgula, o que poderia nos indicar uma dificuldade de nomeação do ser ou até mesmo um apagamento do sujeito. A pergunta de Judite tem agora uma espécie de complemento, com duas sentenças seguidas e contraditórias: “Vai-te embora Carlos” e “Fica comigo Carlos”, as quais mostram a situação ambígua de recusa e pedido do homem em relação à mulher, ou da mulher em relação ao homem. É interessante pensar que a própria ausência de pontuação no vocativo “Carlos” suscitaria uma falta, um impedimento para a identidade plena ou estável da personagem. Além disso, há uma mistura entre a cena da mãe matando o frango e Judite querendo salvá-lo com a ideia sugerida de Judite querendo estrangular Carlos. É tão abrupto este encadeamento de imagens que, ao final, o frango e Carlos equivalem-se em uma cena repleta de tensão que culmina em um chamado: uma voz que diz “Judite”.

Algumas páginas adiante, fica claramente exposto o abandono de Paulo pela mãe e a recusa dela em atender o filho. Vejamos:

- Preencha o formulário senhora o formulário acerca do filho que não sei quem seja, telefonaram-me do hospital
- O seu filho** e a voz dele
- É minha mãe é minha mãe** Sob a voz que anunciava
- O seu filho** eu muito depressa antes que o estranho
- Quero falar com a minha mãe senhor enfermeiro deixe-me falar com a minha mãe**
- Enganaram-se no número já expliquei mais de mil vezes que se enganaram no número com licença
desengachar o fio para que não pudessem ligar-me, eu para a assistente social mais o da bengala no degrau da entrada
- Levem essa criança que não me pertence** a bater as mãos no guarda fato e a destruir um automóvel de rodas de madeira. (ANTUNES, 2001, p. 98-99. Grifos nossos.)

Observemos a repetição do sintagma “O seu filho”. A voz insiste, por duas vezes: “O seu filho”. Paulo também diz “É minha mãe é minha mãe”. Sua voz ecoa. Judite o renega e, logo em seguida, retoma-se a passagem que remete ao momento do abandono de Paulo, ainda pequeno, ao ser levado pela assistente social. Os dois momentos, o da infância de Paulo e ele na fase adulta, internado no hospital, não nos parecem estar “colados” por um mero acaso. Há uma retomada, no excerto acima, de um abandono que denuncia a orfandade de Paulo.

Maria Alzira Seixo nota que a personagem Judite “entrega-se à contemplação do vazio (nessa notação paisagística específica que, em Lobo Antunes, caracteriza lateralmente os sentimentos das personagens que o narrador raramente especifica)”. (SEIXO, 2002, p. 430.) Seixo considera ainda que, nessa solidão frustrada de Judite, desenvolve-se a manifestação da negatividade. A autora portuguesa indica, no romance, as notações de anulação da própria existência humana, como procuramos demonstrar em exemplos acima. Para concluir, Alzira Seixo chama a atenção para a “interlocução optativa de uma **localizada busca dos outros e de si mesmo**, encarados a partir de um passado que os radica e não de um presente que os efemerizou e diluiu: a invenção, a simulação e a questionação ética de uma escrita que não busque a verdade”. (SEIXO, 2002, p. 436. Grifo nosso.)

Essa busca dos outros e de si mesmo à qual Seixo se refere pode ser vista também na malha textual do romance, em que uns narradores apropriam-se das frases dos outros, sempre indicando a solidão inerente à contemporaneidade. Vejamos um exemplo. Na página 19, no primeiro capítulo, Paulo afirma “o peixe que sou separado da almofada que afinal não sou”.

(ANTUNES, 2001, p.19.) Verificamos aí certa confusão de lugares causada pela falta de pontuação, estratégia recorrente do escritor. Podemos entender essa frase como bem quisermos. O interessante é que a figura da almofada é retomada por Carlos, na página 510, ou seja, vinte e cinco capítulos depois, quando diz: “com que te procuro, um joelho que tropeça na ausência do teu, a cabeça que desliza da minha almofada para a tua e na almofada ninguém, ainda que na almofada ninguém”. (ANTUNES, 2001, p. 510.) Judite também se refere, na página 91, a um “joelho surpreendido pela ausência do teu”. (ANTUNES, 2001, p. 91.) Trata-se de exemplos flagrantes de como as personagens apropriam-se umas das falas das outras. Tal movimento perpassa todo o livro e, a nosso ver, ele indicaria o caminho da solidão: uma almofada que não é Paulo, em que não há ninguém, um joelho que não encontra o seu par. É o despedaçamento em seu sentido máximo.

O filósofo francês Gilles Lipovetsky busca compreender, em seu livro *A era do vazio*, a desolação do mundo contemporâneo, questionando-se, de saída, como denominar uma onda básica, característica de nossa época. Essa onda, em suas palavras, visa a substituir, em todos os lugares por que passa, “a coerção pela comunicação, o proibido pelo prazer, o anônimo pelo sob medida, a reificação pela responsabilização e que tende a instituir um ambiente de proximidade, de ritmo e de solicitude liberado do registro da Lei”. (LIPOVETSKY, 2005, p.1.) Ora, é justamente fora dessa lei que vivem as personagens desoladas de Lobo Antunes. Se o vício de Paulo pela heroína o torna irresponsável, é o pai que paga pela droga em uma total subversão de valores.

A agulha deslocava-se no mostrador e línguas estrangeiras silvos estalos, imobilizou-se onde o padre rezava o terço das seis, ecos gelados de capela, metade das orações ele e metade as mulheres, faziam uma pausa e começavam as mulheres e o padre acabava, após a heroína as vozes confundiam-se, a máquina de costura

Para trás e para a frente a passear-me, tentei chamar e a garganta cerrou-se, a lamparina de aquecer a colher deslizou esteira fora, a agulha sem que lograsse arrancá-la, uma gotinha de sangue que assomava e descia, o senhor Couceiro preocupado

□ O que tem ele?

A minha mãe dona Helena o meu pai senhor Couceiro desatou a chorar por tua culpa quem é que o cala agora experimenta entretê-lo com os japoneses os teus búfalos os meses que passaste até ao pescoço num pântano de arroz amanhã quando ele voltar do hospital não o atormentes larga-o fala-lhe das árvores põe-lhe o terço no rádio

Nas traseiras da casa uma varanda para a igreja dos Anjos, dois palmos de rio e quase nunca barcos, **sentava-se num vaso com o limão e a seringa, apertava o braço numa gaita como o Rui me ensinou para escolher a veia, chegava com um anelzito ou uma pulseira ou o dinheiro do espectáculo da véspera destinado à letra da máquina de lavar ou ao concerto do fogão**

□ Não te incomodes é o teu pai que paga (ANTUNES, 2001, p.25. Grifo nosso.)

Dona Helena, mãe adotiva de Paulo, também era conivente com o vício do filho, mesmo que ele dificilmente a colocasse no lugar de mãe, em um eterno conflito familiar, explicitado pela longa passagem abaixo, que ilustra muito bem o desamparo de Paulo:

É porque não sou capaz de fazer as coisas de maneira diferente: rir quando não há nada que rir, troçar de quem me olha desiludido

Paulo

Magoá-los por me preocupar com eles, enfurecer-me por os magoar e castigar-me magoando-os mais, querer parar sem conseguir parar, tentar dizer

Ralo-me com vocês portanto esse não sou eu

E dizê-lo não dessa forma, não com palavras, mostrar-lhes que me preocupo fazendo-os sofrer como sofro

Não sofro

Está bem não sofres mas acalma-te Paulo

Empurrar a Dona Helena que

Filho

Detestando-a por se interessar por mim e desejando que se interesse por mim, empurrá-la significa

Interesse-se por mim

E significa tanto mais

Interesse-se por mim

Quanto mais ela não se lamentava

Lamente-se ouviu, faça-me acabar com isto, lamente-se porque motivo não me impede de viver consigo como a minha mãe, o meu pai, o irmão do meu pai, os outros, desculpavam-se

Não tenho tempo

Evitavam-me

Não me maces agora

Despediam-me

Não te quero aqui ouviste não compreendes que não te quero aqui

E eu a descer as escadas

Perdoe

Ao passo que a dona Helena não se desculpava, não me evitava, não me despedia, deixava-me adormecer de luz acesa, queria pegar-me ao colo para me deitar no quarto, eu

Deixe-me

O senhor Couceiro

A tua artrite Helena

Entregava-me dinheiro às escondidas, mentia por minha causa no banco

Chegou esta ordem de pagamento senhora

E ela

A letra pode estar diferente mas fui eu que assinei o cheque

Tão aflita por mim que o empregado se apiedava, pedia emprestado a fim de cobrir a conta, o gerente na minha direcção, baixinho

Sacana

Leve o gerente para casa no meu lugar dona Helena, ofereça-lhe as minhas canjas, os meus bifos, os meus vinhos quinados, o gerente cada vez mais baixo a aleijar-me o braço

Se não fosse pela senhora estavas preso há que tempos. (ANTUNES, 2001, p.71-72. Grifos nossos.)

Lipovetsky afirma que o fenômeno por ele denominado de “self service” pulveriza inteiramente a antiga disposição disciplinar. O autor observa que toda a vida das sociedades contemporâneas passou a ser comandada por uma nova estratégia que destronou a primazia das relações de produção em favor de uma apoteose das relações de sedução. Estamos na época do múltiplo, em que as escolhas são muitas, e há cada vez mais opções. É curioso, mas até certo ponto compreensível, que seja neste mundo que as pessoas se sintam cada vez mais perdidas. De acordo com Lipovetsky,

o self service e o atendimento *à la carte* designam o modelo geral da vida nas sociedades contemporâneas que veem proliferar de modo vertiginoso as fontes de informação, abrindo-se cada vez mais o leque de produtos expostos nos centros comerciais e nos hipermercados tentaculares, nas lojas ou restaurantes especializados. Assim, a sociedade pós-moderna se caracteriza por uma tendência global a reduzir as atitudes autoritárias e dirigistas e, ao mesmo tempo, aumentar a oportunidade das escolhas particulares. (LIPOVETSKY, 2005, p.3.)

Há, em curso, diz Lipovetsky, um processo sistemático de personalização, cuja finalidade consiste essencialmente em multiplicar e diversificar a oferta. Oferecer mais para que se possa escolher melhor seria o estado ideal, não fosse a grande dificuldade e os impasses vividos pelos indivíduos. As personagens de Lobo Antunes retratam, de maneira primorosa, tais características atribuídas à subjetividade contemporânea. Há sempre um despedaçamento e um resto que fica e insiste em ser problematizado:

vai ter de desenhar tudo outra vez mão
 A minha avó despia o peru na mesa de amassar o pão, retirar igualmente as penas do meu pai, os enchumaços, as rendas
 Foi a avó que o procurou na capoeira com a faca e você a soluçar a papada, deram-lhe trigo para o engordarem pai e o meu pai pelo bico quebrado onde não tem baton, outra coisa que me custava a reconhecer, o mesmo que na saia da minha mãe, na blusa, no guarda pó com que se protegia agora
 O que é que a avó está a fazer ao pai mãe?
 Porquê as tripas num balde porque motivo o mataram?
 Arrastá-lo escada acima e salvá-lo da avó e de si, um dos sapatos perdidos, **o que restava sujo de batom**
Não se trata de baton trata-se de
O que restava sujo de baton na rua onde papéis e desperdícios, arrastá-lo até à manta que serve de tapete na sala, esvaziá-lo de vísceras, retirar o elástico da cinta, e a pele arrepiada, branca, que a minha avó, a minha mãe e eu

friccionamos com álcool, a minha avó para a gente. (ANTUNES, 2001, p.245. Grifos nossos.)

Uma vez mais, insistimos sobre a ambiguidade no emprego dos vocativos na técnica de Lobo Antunes. Na passagem “O que é que a avó está a fazer ao pai mãe?”, vemos que o leitor pode optar por interpretações diferentes, conforme tome as duas palavras finais como uma hibridização conflituosa de gêneros e papéis familiares vacilantes. É interessante observar ainda que, para Lipovetsky, apesar de o “self service” e o atendimento *à la carte* designarem o modelo geral de vida nas sociedades ocidentais contemporâneas, paradoxalmente, nunca fomos tão fascinados pelo nada, pelo impulso de suprimir tudo que existe e chegar à exterminação total. Eis o que o autor nos diz sobre essas formas de aniquilação do sujeito e do deserto a que chegamos:

a presença de um outro deserto, este de um tipo inédito, que escapa das categorias niilistas ou apocalípticas. O mais estranho é que ele ocupa em silêncio a existência cotidiana, a sua e a minha, no coração das metrópoles contemporâneas. Um deserto paradoxal, sem catástrofe, sem tragédia ou vertigem, induz à contemplação de crepúsculos mórbidos. Consideremos essa imensa onda de ausência de investimento por meio da qual todas as instituições, todas as finalidades e todos os grandes valores que organizaram as épocas anteriores são aos poucos esvaziados da sua substância □ o que é isso senão uma deserção em massa que transforma o corpo social em algo exangue, em um organismo desativado? (LIPOVETSKY, 2005, p.18.)

O vazio dos sentimentos e o desmoronamento dos ideais trouxeram consequências danosas para o homem contemporâneo: eis o que procuramos demonstrar no presente capítulo. Lobo Antunes é um escritor de seu tempo, e suas personagens estão às voltas com os impasses de nossa contemporaneidade. Paulo fala de “um comboio que partia sem mim para a Espanha”, (ANTUNES, 2001, p. 123.) como que ressaltando sua sensação de dilaceramento interno. Essa parece ser uma imagem justa do retrato da vida das personagens antunianas, personagens que vivem na desolação, no caos e no desamparo.

4. O TEU FILHO CARLOS PORQUE ERA EM TI QUE EU PENSAVA

4.1. O pai freudiano

A figura paterna em *Que farei quando tudo arde?* é o que move este terceiro capítulo. Entretanto, há todo um caminho a ser percorrido para chegarmos até o pensamento central que aqui se pretende apresentar, caminho que remonta à própria ideia do mito de Édipo, tão cara à nossa discussão. Embora seja absolutamente conhecida a história de Édipo, gostaríamos de fazer, inicialmente, uma recapitulação do mito, em suas origens gregas, uma vez que será necessário estabelecer a ligação entre a narrativa mítica e o aproveitamento que dela fez Freud.

Qual seria a função do mito?⁶ É certo que se trata de uma narrativa antiga, que tinha como função principal explicar coisas fundamentais sobre as relações entre os homens, tais como o valor da prudência, o lugar da autoridade etc. De maneira incisiva, essa narrativa promovia a organização de questões propriamente humanas. O mito de Édipo é notoriamente difundido e pensamos não ser necessário retomá-lo de forma exaustiva. Entretanto, consideramos importante enfatizar que Freud vai lançar mão dele para construir uma parte de sua teoria, justa aquela que nos interessa particularmente. Passemos, então, a um resumo do mito.

Filho de Laio e de Jocasta, herdeiro da maldição que assolava os Labdácias, Édipo foi abandonado ao nascer no Monte Citerão. Apolo havia predito a seu pai, anteriormente, que, se ele gerasse um filho, este o mataria. Laio então delegou a tarefa de matar o filho a um criado, o qual lhe perfurou os pés com um gancho, de forma a poder suspender o menino numa árvore. Isso explica o motivo pelo qual, ao ser encontrado por alguns pastores, foi chamado Édipo, que em grego significa “pés inchados”. Foi levado ao rei de Corinto, Pólipo, que era casado com a rainha Peribéia, a qual, por não ter filhos, adotou o menino.

⁶ “Mito” vem do grego *mythos*, que significa fábula. “É uma narrativa dos tempos fabulosos e heróicos, objeto da mitologia. A reflexão sobre os mitos e a mitologia empenha-se em descobrir o nascimento das religiões, pois o mito constitui uma primeira forma de explicação das coisas e do universo, uma explicação que é da ordem do sentimento, não da razão. A reflexão sobre os mitos como um método de conhecimento aprofundado do homem e das religiões foi preconizada e praticada por Schelling, J. Bachofen, E. Cassirer, K. Jaspers e P. Ricoeur”. Cf. *Dicionário da Filosofia*. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1969, p. 205.

Em certa ocasião, o jovem participava de um banquete quando um coríntio referiu-se indiscretamente a ele como “filho postiço”. Intrigado, Édipo resolveu consultar o oráculo de Delfos para saber sua real origem. Além de não obter uma resposta precisa, o jovem defrontou-se com uma revelação aterrorizante.

A resposta que Édipo recebeu do oráculo foi que ele não somente mataria seu pai, mas desposaria sua própria mãe, gerando uma raça maldita. No intuito de evitar uma tragédia, desesperado, resolveu fugir de Corinto, deixando para trás Pólibo e Peribéia, os quais ele acreditava que fossem seus pais verdadeiros. Dirigindo-se à Fócida, onde os caminhos de Cáulis e Tebas se bifurcam, o pobre rapaz cruzou com Laio e sua escolta, composta por quatro pessoas além do rei: o arauto, um cocheiro e mais dois escravos. Um deles, cheio de empáfia, ordenou-lhe que desse passagem ao rei de Tebas. Como Édipo se recusasse sequer a alterar o passo, teve um de seus cavalos executados pelo rei. Ignorando a verdadeira identidade do rei, Édipo, com o auxílio de sua arma (a bengala que o amparava ao caminhar), com grande violência, matou a golpes Laio.

Chegando a Tebas, deparou com a Esfinge, monstro que vinha assolando a cidade há tempos. Ela havia sido enviada por Hera à cidade, para punir o rei Laio, responsável pelo suicídio de Crísipo, filho de Pélops. Misto de vários animais, a Esfinge tinha a cabeça e o busto de mulher, as patas de leão, o corpo de cão, cauda de dragão e asas como as das Harpias.

Instalada à entrada da cidade, mais precisamente no Monte Ficeu, propunha aos forasteiros que ali chegavam um enigma de grande complexidade e de difícil resolução. Os que não fossem capazes de decifrá-lo eram sumariamente eliminados, pois a criatura, além de matar, devorava aqueles que fracassavam. O monstro já havia feito muitas vítimas e os habitantes estavam alarmados, quando Édipo, buscando exílio, chegou a Tebas. Ao enfrentar a esfinge, foi recebido com a seguinte pergunta: “Qual é o animal que pela manhã tem quatro pés, ao meio dia dois e à tarde três?” Édipo, sem dificuldade, respondeu que esse animal era o homem, que na infância engatinha, depois passa a caminhar com os dois pés e, na velhice, com o peso dos anos, necessita de uma bengala, ou seja, de uma terceira perna para se sustentar.

Como já estava previsto pelo destino que, no dia em que alguém lograsse decifrar seu enigma, a Esfinge morreria, a criatura atirou-se do alto de um precipício e morreu espatifada contra os rochedos. Aclamado pela população agradecida, Édipo tornou-se rei e, por conseguinte, recebeu também a mão da rainha Jocasta em casamento. Em outras palavras,

Édipo cumpriu a segunda e última parte da profecia, pois, ao casar-se com a rainha, desposava, na verdade, sua própria mãe. Quatro filhos foram gerados dessa união: Etéocles, Polinice, Antígona e Ismena.

O rei de Tebas reinou durante anos tranquilamente até o dia em que a população local começou a ser assolada por uma peste. O oráculo, novamente consultado, declarou que, para cessar a epidemia, era necessário encontrar o assassino de Laio e bani-lo definitivamente de Tebas. Tirésias, o grande vidente cego, trazido até a corte, revelou a verdade sobre o crime e esclareceu a identidade e a história de Édipo. Jocasta, humilhada e sem poder suportar a vergonha, suicidou-se. Édipo, ao lado do corpo de sua mãe, vazou seus próprios olhos. Expulso da cidade por Etéocles e Polinice, partiu para o exílio acompanhado por Antígona, que o guiou até a Ática, onde foi acolhido por Teseu.

Tempos depois, seus filhos e Creonte, irmão de Jocasta, tentaram convencê-lo a regressar a Tebas, pois um oráculo havia predito que onde estivesse localizada sua tumba, os deuses dedicariam especial proteção. A tentativa dos filhos foi vã, visto que Édipo recusou-se terminantemente a realizar-lhes o desejo e viveu seus últimos dias em Colona, localidade situada próximo a Atenas. Foi por esse motivo que a cidade sempre logrou sair vitoriosa nas disputas contra Tebas.

Podemos afirmar que Freud instituiu uma fundamentação em sua teoria ao recorrer ao mito de Édipo. Sabe-se que, nos primórdios de suas elaborações, precisamente entre os anos 1895-1897, ele chegou a defender uma “teoria da sedução”, que foi posteriormente abandonada. Tal teoria atribuiu à lembrança de cenas reais de sedução o papel determinante na etiologia das neuroses. Nesse sentido, a criança sofreria passivamente as investidas de ordem sexual dos adultos. As histéricas que vinham consultar Freud queixavam-se, todas elas, de abusos reais que haviam sofrido na infância. No entanto, Freud será levado a questionar, a duvidar da veracidade das cenas de sedução e a abandonar a sua teoria. A “carta a Fliess” de 21-09-1897 apresenta os motivos desse abandono: “Tenho de te confiar imediatamente o grande segredo que lentamente em mim se iluminou no decorrer dos últimos meses. Já não acredito na minha *neurótica*”. (FREUD (d), 1996, p. 309.) Freud descobre que as cenas de sedução são, muitas vezes, reconstruções fantasmáticas. Essa sua descoberta coincide com a descoberta da sexualidade infantil.

O abandono da “teoria da sedução” e a descoberta do papel preponderante desempenhado pelas fantasias inconscientes fizeram que Freud, a partir de então, considerasse a força do desejo inconsciente e o papel do mecanismo de recalçamento. Assim, ao lançar

mão do mito edípico, Freud tentava, entre outras coisas, trazer para o primeiro plano a importância do amor (e do ódio) no plano das relações familiares. Sobre o amor que envolve os laços familiares pairam vários interditos: o tabu do incesto aparece como o principal deles. Assim, ao recorrer ao mito de Édipo, Freud estabelece uma relação entre o tabu do incesto e o mito de Édipo. Afinal, na tragédia de Sófocles, Édipo não foi aquele que infringiu a mais importante das proibições? Vale lembrar que, em carta endereçada a Fliess, em 15-10-1897, Freud afirma o seguinte: “[...] o poder de dominação de Édipo-Rei torna-se inteligível [...]. O mito grego salienta uma compulsão que todos reconhecem por terem percebido em si mesmos vestígios de sua existência”. (FREUD (e), 1996, p. 314.)

Muitas questões podem ser extraídas do mito de Édipo, e múltiplas são as consequências que Freud depreende da tragédia grega. Podemos nos perguntar, então: qual seria exatamente a “mensagem” do mito de Édipo, quando nos interessamos pelas leis que regem uma família? De certa forma, Freud recorre ao mito de Édipo para expor que, dentro de uma família, há leis fundamentais, as quais, no momento em que são abaladas, podem ocasionar sérias consequências. Como dissemos, Freud tomou o mito para mostrar que há um desejo inconsciente que circula entre os membros de uma família, desejo esse que necessita ser regulado pelo recalçamento. Há de haver, portanto, uma lei capaz de organizar as relações familiares.

Ainda que a problemática edípica já estivesse presente nas elaborações de Freud, a expressão “Complexo de Édipo” aparece formulada, enquanto tal, apenas em 1910.⁷ O Complexo de Édipo propriamente dito vai tomar toda a sua dimensão conceitual ao ser associado ao que Freud, um pouco mais tarde, chamará de “Complexo de castração”. Este complexo é, na verdade, baseado na “fantasia de castração”. Em outras palavras, ao se dar conta da diferença anatômica entre os sexos (presença ou ausência de pênis), a criança elabora a fantasia segundo a qual houve um corte de pênis na menina. Se a menina “não tem” ou “já perdeu”, o menino “pode perder”. É dessa forma que o complexo de castração surge em uma estreita relação com o complexo de Édipo, mais especificamente, com sua função interditória e normativa.

Interessante notar que, nesse contexto, a figura paterna é responsável pela interdição e por fazer valer a lei que incide sobre o desejo. O pai, no Édipo freudiano, seria o responsável, o garantidor da organização familiar, na medida em que ele metaforiza o desejo da mãe, isto

⁷ Ver, a propósito, FREUD, Sigmund. (f) O Tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 167-180. (vol. XI)

é, interpõe-se entre a mãe e a criança. No entanto, o pai é igualmente preocupado pelo “Édipo” e pela “castração”, o que significa que a transmissão da castração não pode, por um efeito de estrutura, ser assegurada, garantida totalmente pelo pai. Como dissemos, há leis que organizam as relações familiares, mas a essas leis não se obedeceriam estritamente; se assim o fosse, teríamos apenas famílias plenamente ajustadas e equilibradas. Revisitaremos o texto de Freud e vejamos o que ele afirma a propósito das questões aqui brevemente expostas.

Em “A dissolução do complexo de Édipo”, Freud diz que tal complexo é o fenômeno central do período sexual da primeira infância. Depois disso, haveria uma dissolução do complexo de Édipo. O autor nos leva a crer que tal dissolução parece ser causada por desapontamentos penosos: chega um momento em que a menina recebe do pai uma dura punição, o mesmo acontece com o menino, que antes achava que a mãe era sua “propriedade”. Podemos pensar que, de certa maneira, a criança “deseja o incesto” e é a intervenção dos adultos que a “castra” (estamos falando de uma castração que se dá, evidentemente, nos planos imaginário e simbólico). Freud sustenta que o Complexo de Édipo encaminha-se para a sua destruição, devido à sua falta de sucesso, algo da ordem de uma impossibilidade interna.

A fase fálica, diz ele, é contemporânea do Complexo de Édipo. Nessa fase, é muito comum que os meninos manipulem seus órgãos genitais, o que faz que, de certa forma, sejam reprimidos por isso. De alguma maneira, Freud declara que os adultos pronunciam a ameaça de que o pênis lhes será tirado. A ameaça de castração parece ser o que ocasiona a destruição da organização genital fálica da criança. Entretanto, o menino não acredita tanto assim nessa ameaça ou mesmo não a teme absolutamente até ver os órgãos genitais femininos e, portanto, a ausência do pênis nas meninas. Freud:

A observação que finalmente rompe sua descrença [a do menino] é a visão dos órgãos genitais femininos. Mais cedo ou mais tarde a criança, que tanto orgulho tem da posse de um pênis, tem uma visão da região genital de uma menina e não pode deixar de convencer-se da ausência de um pênis numa criatura assim semelhante a ela própria. Com isso, a perda de seu próprio pênis fica imaginável e a ameaça da castração ganha seu efeito adiado. (FREUD (b), 1996, p. 195.)

O processo descrito refere-se □ e Freud é muito explícito ao dizer isso □ somente a crianças do sexo masculino. Como isso aconteceria com as meninas, já que elas, nesse sentido, já estão

castradas? Quanto às meninas, Freud esclarece que esse território é mais obscuro e cheio de lacunas. Ele afirma:

Também o sexo feminino desenvolve um complexo de Édipo, um superego e um período de latência. Será que também podemos atribuir-lhes uma organização fálica e um complexo de castração? A resposta é afirmativa, mas as coisas não se dão como no caso dos meninos. Aqui, a exigência feminista de direitos iguais para os sexos não nos leva muito longe, pois a distinção morfológica está fadada a encontrar expressão em diferença de desenvolvimento psíquico. (FREUD (b), 1996, p. 197.)

Segundo Freud, o clitóris comporta-se inicialmente como um pênis; porém, quando a menina compara seu corpo ao corpo dos meninos, sente como que uma injustiça feita a ela. Dá-se assim, de acordo o autor, a diferença essencial segundo a qual a menina aceitaria a castração como um fato consumado, enquanto o menino teme a possibilidade de sua ocorrência. Ainda que nosso objetivo não seja o de aprofundar tais questões, podemos dizer que as saídas possíveis relacionadas ao Édipo masculino e feminino são as mais variadas. Sabe-se que, diante da ameaça de castração, o menino pode identificar-se com a mãe e tomar o pai como objeto de amor; da mesma forma, a menina pode identificar-se com o pai e fixar a mãe no lugar de objeto de um amor incondicional etc.

Em seu texto “Romances familiares”, Freud afirma que, ao crescer, o indivíduo liberta-se da autoridade dos pais, o que constitui um dos mais necessários resultados do seu desenvolvimento. Ele pontua, porém, que há uma classe de neuróticos cuja condição é determinada por terem falhado nessa tarefa:

Os pais constituem para a criança pequena a autoridade única e a fonte de todos os conhecimentos. O desejo mais intenso e mais importante da criança nesses primeiros anos é igualar-se aos pais (isto é, ao progenitor do mesmo sexo) e ser grande como seu pai e sua mãe. Contudo, ao desenvolver-se intelectualmente, a criança acaba por descobrir gradualmente a categoria a que seus pais pertencem. Vem a conhecer outros pais e os compara com os seus, adquirindo assim o direito de pôr em dúvida as qualidades extraordinárias e incomparáveis que lhes atribuíra. Os pequenos fatos da vida da criança que a tornam descontente fornecem-lhe um pretexto para começar a criticar os pais; para manter essa atitude crítica, utiliza seu novo conhecimento de que existem outros pais que em certos aspectos são preferíveis aos seus. (FREUD (c), 1996, p. 219.)

Nesse período, então, a criança dedica-se à tarefa de imaginar outros pais para si (geralmente de uma posição social mais elevada), para substituir aqueles que se encontram em tão baixa estima. Entretanto, diz Freud, essa intenção infantil que poderia nos parecer “má” apenas revela a primitiva afeição da criança por seus pais. Segundo Freud, essa infidelidade e ingratidão são apenas aparentes: dessa forma, a criança não está se descartando do pai, mas enaltecendo-o. Ele diz:

Na verdade, todo esse esforço para substituir o pai verdadeiro por um que lhe é superior nada mais é do que a expressão da saudade que a criança tem dos dias felizes do passado, quando o pai lhe parecia o mais nobre e o mais forte dos homens e a mãe a mais linda e amável das mulheres. (FREUD (c), 1996, p. 222.)

Tentamos fazer até aqui um resumo da teoria de Freud relativa à problemática edipiana, o que nos dá igualmente indícios da estruturação da família segundo o modelo freudiano. Para isso, recorreremos ao mito de Édipo, tal como fez o inventor da psicanálise.

Jacyntho Lins Brandão, em seu texto “Por que Édipo?”, reflete sobre a importância do mito e, conforme explica:

O mito de Édipo toca justamente a base de todo esse emaranhado de sentimentos ambíguos relativos à condição humana. Enquanto estabelece o horror do incesto e do parricídio reitera a necessidade de se perpetuar a separação; enquanto rompe os mesmos preceitos estabelecidos, desvenda o desejo de re-união. Este desejo, contudo, supõe o próprio aniquilamento do humano que adquiriu sua identidade através de sucessivos atos de separação. De um certo modo não há pois *solução* nos limites do humano, entendido nos planos do individual e do coletivo. Não por acaso a história de Édipo inclui a história de sua **família** e de sua cidade. Não há no mito elementos vazios de sentido, tudo é intencional. Assim, a ruína de Édipo implica na destruição das estruturas familiares e políticas e, ao mesmo tempo, em sua confirmação: ambas se assentam na separação, como mundos humanos dentro do mundo, que necessitam manter a distância deste como condição de sua própria identidade, mas buscam uma espécie de unidade impossível e interdita em seu próprio seio. (BRANDÃO, 1985, p. 14. Grifo nosso.)

Considerando o que foi exposto até o momento, é plausível dizer que não foi por acaso que Freud lançou mão do mito de Édipo a fim de sustentar, de dar consistência teórica ao que ele constatava em sua clínica nascente. Assim, questões de importância crucial foram por ele circunscritas: “Para que serve um pai?”; “Quais os alcances e os limites de sua função?” O pai

freudiano é a “bússola” que guia o filho. Ele oferece segurança e garante a integridade física e subjetiva do seu filho, ainda que possa titubear e falhar no exercício de sua função. Além disso, segundo uma vertente já próxima das elaborações de Lacan, sobretudo conforme suas primeiras elaborações sobre a função paterna, o pai é também aquele que se interpõe entre a mãe e a criança, a fim de instituir uma separação necessária. Nesse sentido, o pai, ou melhor, a verdadeira função do pai revela-se somente na medida em que a criança consente com a lei da proibição do incesto, na medida em que aceita as leis transmitidas pelo pai. Dessa forma, o pai que funciona, o pai que “opera”, é o pai cujas transmissões a criança conseguiu, ainda que parcialmente, assimilar.

É importante ressaltar que, apesar do vasto estudo sobre a questão do pai na psicanálise, interessa-nos, nesta dissertação, a função simbólica do pai, ou seja, o lugar ocupado pelo pai na transmissão de um traço que oriente o filho em sua existência. Para a psicanálise, essa versão do pai deve ser estabelecida para que o sujeito faça uso dela. Além disso, o fato de essa função não se apresentar mais tão consistente no mundo contemporâneo traz consequências significativas, conforme veremos a seguir.

4.2. O pai na contemporaneidade

Se falamos de contemporaneidade, falamos também dos desafios que essa época nos traz. A questão do pai é, sem dúvida alguma, um dos aspectos mais marcantes desses novos tempos, pois, como a psicanálise gosta de lembrar, estamos às voltas com a falência paterna. O que isso significa? Jacques Lacan, em seu texto “Os complexos familiares na formação do indivíduo”, esclarece o que seria esse “declínio da imago paterna”:

Um grande número de efeitos psicológicos parece-nos decorrer de um declínio social da imago paterna. Um declínio condicionado por se voltarem contra o indivíduo alguns efeitos extremos do progresso social: um declínio que se marca, sobretudo, em nossos dias, nas coletividades mais desgastadas por esses efeitos: a concentração econômica, as catástrofes políticas. (LACAN, 2003, p. 66-67.)

Retomemos o texto literário de *Que farei quando tudo arde?*. No capítulo anterior, expusemos a confusão familiar da personagem Paulo, que nos parece um exemplo cabal do arranjo contemporâneo decorrente da queda do pai ou da função paterna. O fato de termos passado de uma sociedade verticalizada, em que a questão do pai encontrava-se ancorada em certa hierarquia, para uma sociedade alicerçada sobre a falência dessa função implicou certas consequências. Como vimos, o modelo familiar edipiano contava com lugares bem demarcados: as figuras do pai, da mãe e do filho situavam-se no famoso triângulo edípico conhecido pela psicanálise. Não que a família estruturada segundo tal modelo tenha deixado de existir, mas queremos chamar a atenção para o fato de que, com o advento da modernidade, com a influência do modelo capitalista cada vez mais crescente, a figura paterna foi relegada a um grande anonimato. Consequentemente, o modelo familiar que passou a prevalecer coincide com certa “pulverização” da função paterna. Em outras palavras, o pai na contemporaneidade pode ser “tudo aquilo” ou “qualquer coisa” que seja susceptível de orientar um filho; o pai na contemporaneidade não coincide mais necessariamente com o homem protetor do modelo edipiano.

Assim, é preciso reavaliar a função do pai hoje. É certo que as transformações trazidas pela contemporaneidade afetaram a relação das chamadas “insígnias paternas”. Sérgio Campos, no texto “A utilidade do pai”, diz que as evidentes mudanças que emergiram a partir da decadência desses ideais provocaram alterações de paradigma, acarretaram perdas de referência e de identidade da imago paterna e, conseqüentemente, modificaram as relações de filiação. (CAMPOS, 2006, p. 72.) Há uma quebra daquele modelo tradicional em que a mãe cuida da prole enquanto o pai sustenta a família.

Retomemos a família de Paulo. Consideremos a busca da personagem por seu pai, eleito, com base em um arranjo interessante, na figura de um travesti. Em *Que farei quando tudo arde?*, uma certeza existe, e ela não parece ter tanta relevância: Carlos/Soraia não é o pai biológico de Paulo; no entanto, a personagem insistiu em atribuir-lhe a função paterna. Lacan indica, em seu já referido texto, que as instâncias culturais dominam as naturais a tal ponto que não podemos considerar paradoxais os casos □ como na adoção, por exemplo □ em que as primeiras substituem as segundas. No atual ponto em que estamos, essa certeza biológica nos parece de pouca importância.

Vale lembrar que, para Lacan, em uma vertente diferente da freudiana, a função do pai está diretamente articulada à posição que o pai ocupa em sua relação com a mãe. Esta última divide-se, como formula Lacan, entre a mãe e a mulher. Conforme Lacan, portanto, o pai só

poderá ser merecedor do respeito de seu filho se ele, pai, fizer da mãe seu objeto de desejo. Somente assim ele se revelará um pai/homem desejante e não apenas um pai provedor das necessidades familiares. Lacan aposta em uma definição do pai que “tem direito ao respeito, senão ao amor”, não a partir da lei, do poder, do *patria potestas*, mas a partir do desejo do pai, cuja causa é uma mulher. (LACAN, 1975, p. 107-108.) A narrativa de Lobo Antunes traz à baila essa questão, que se inscreve de modo particularmente interessante na contemporaneidade.

Feitas essas considerações, gostaríamos de dizer que, a nosso ver, a família da qual a personagem Paulo é fruto não está adequada ao modelo freudiano-edipiano e, embora sua configuração familiar esteja mais próxima das conceitualizações lacanianas, tampouco seguiria o modelo familiar laciano, estritamente falando. Há algumas ressonâncias entre certos desenvolvimentos lacanianos e a narrativa antuniana, no que diz respeito à figura paterna e à configuração familiar.

É certo que a personagem Judite escolhe um travesti para ser o “seu homem”; podemos supor (na condição de leitor e não na qualidade de psicanalista, pois não é nosso objetivo fazer aqui uma “psicanálise da obra”) que Judite gostaria de ter sido amada e desejada por Carlos/Soraia. De qualquer forma, ela faz uma escolha por ele. A partir da escolha feita pela mãe, Paulo escolhe seu pai. Ainda que Carlos/Soraia não tenha feito de Judite o objeto de seu desejo (o que o tornaria, segundo as concepções de Lacan, um pai merecedor do respeito do filho), alguma coisa determina que Paulo o eleja como pai. Poderíamos lançar algumas hipóteses sobre a complexa trama de Lobo Antunes (Paulo escolhe Carlos/Soraia como pai porque Judite o escolheu como homem? Paulo elege Carlos/Soraia como pai porque está identificado com a solidão e a orfandade de Judite, que também estaria à procura de um pai? etc.). No entanto, nosso intuito é trazer para o primeiro plano a narrativa de Lobo Antunes que, de maneira magistral, mostra como esse tema se inscreve na contemporaneidade.

Voltemos, então, a *Que farei quando tudo arde?*. Afirmamos que a escolha de Paulo por seu pai é determinada, talvez, por uma escolha de sua mãe. Judite questiona Carlos diversas vezes, e essa é a pergunta que insiste ao longo do livro, desde o título. Paulo apropria-se do questionamento materno, das indagações maternas, como podemos constatar na passagem abaixo:

o rio amanhã ao despedir-me do médico, hoje o pátio e a cerca, um cigarrinho amiga, uma moeda para um café amigo, não sou doente amigo encarveraram-me aqui, o cestinho de pêssegos abandonado no plátano, o senhor

Couceiro ajudou-me com a mala, roupa, chinelos, um cartaz do meu pai em vestido de noite que nem me recordava de haver trazido comigo

Por quê Carlos?

Não

Por quê pai?

E o senhor Couceiro dobrou muito depressa e sumiu nas camisas, se eu

Por quê pai?

O meu pai mudo, parecia-me ir falar e mudo

Fale comigo diga-me

Acordava no Bico da Areia e as molas da cama a moverem-se através do tabique, com as molas a perna da minha mãe

Devagarinho

Sobre uma perna adormecida, uma pausa sem fim em que os cavalos

O mar

Em silêncio, a perna adormecida escapou-se numa guinada de tábuas a voz do meu pai

Não

Por quê pai? (ANTUNES, 2001, p. 33-34. Grifo nosso.)

A questão familiar, muitas vezes, confunde Paulo, o que é evidenciado em todo o livro. O vocativo é a forma dessa confusão, porque evidencia a problematização do chamamento entre os indivíduos, ou seja, da atribuição de nomes aos outros e a si mesmo. O nome é a grande categoria posta em xeque, quando se trata de identidades em crise. Vejamos outra passagem:

o meu pai chama-se Senhor Couceiro, a minha mãe dona Helena, o palhaço que o Rui cuidava ser meu pai juro que não é meu pai, não sei dele, não o conheço, o meu pai foi-se embora ou então não o tive ou então desvaneceu-se no ar e materializou-se anos depois para que me encostasse ao seu caixão a rir. (ANTUNES, 2001, p. 25.)

Judite, mãe de Paulo, parece ter um papel fundamental na eleição do filho pelo pai. Mesmo tendo perdido a guarda do filho por conta do alcoolismo, mesmo tendo se prostituído, era em Carlos que ela pensava quando se relacionava com outros homens. A passagem seguinte pode ser esclarecedora:

Não sou capaz Judite

O vento e o sangue do Cordeiro a gritarem em mim, tenho quarenta e quatro anos e tudo morto, acabado, o meu filho ao portão, maior que eu, e como não o conheço não o deixo entrar, **o teu filho Carlos porque era em ti que eu pensava**

quando o empregado em São João da Caparica a recusar-me o dinheiro.
(ANTUNES, 2001, p. 95. Grifo nosso.)

E, mais ainda:

Não consigo Judite
Antes do dono da esplanada com um quartilho de vinho e eu imaginar que és tu, eu fingir que és tu, eu era a certeza és tu e dizer
 Sim
Concordar
 Sim
Fechar os olhos sob o teu peso e sentir-me feliz. (ANTUNES, 2001, p. 108.)

Judite, a mãe, fazia fantasias com Carlos e sugere-nos o motivo. Para ela, é Carlos o pai de Paulo. Mas, afinal de contas, o que é ser um pai? Sérgio Campos, em texto já citado, diz que as coisas mais simples são, às vezes, as mais difíceis de explicar, indicando-nos o quanto essa pergunta é enigmática até mesmo para a psicanálise. Campos afirma que o pai é a figura de proa da família e da sociedade civil e domina a história da vida privada. Diz ainda que:

É por isso que a morte do pai constitui a cena grandiosa, carregada de tensões e significados. Grande fratura econômica e afetiva na vida doméstica, é o evento que dissolve a família, mas permite a libertação dos filhos e a existência de outras famílias. Foi sobre a morte do pai que Freud edificou a psicanálise. (CAMPOS, 2006, p. 72.)

Para Paulo, seu pai ocupava um lugar de completa indefinição, inclusive de gênero, demonstrando que o pai é, de fato, uma função. É interessante como, no texto de Lobo Antunes, esses papéis são apresentados de maneira “invertida”, na medida em que indicam claramente os novos arranjos feitos a partir da queda do pai. Vamos ao exemplo abaixo:

Agora que o meu pai morreu acho que comecei a procurá-lo mas não sei. Não sei. Dou voltas e voltas e a resposta é não sei. Tudo me parece tão difícil, tão complicado, tão esquisito: um palhaço que ao mesmo tempo era homem e mulher ou

umas vezes homem e outras mulher ou umas vezes uma espécie de homem e outras uma espécie de mulher comigo a pensar

□ Como é que o chamo?

Nas alturas em que era mulher ou uma espécie de mulher e não sei não sei

Viro a cabeça do avesso e não sei, aqueles com quem o meu pai morava não sabiam também, ora o tratavam como um homem que não fosse homem ora como uma mulher que não fosse mulher apesar de lhes pagar a roupa, os sustentar, cozinhar para eles na humildade de quem pede perdão

(...) os dedos que pareciam querer tocar-me e não tocavam, a voz de súbito masculina. (ANTUNES, 2001, p. 109-110.)

O pai de Paulo é um pai frágil, como muitos pais da nossa contemporaneidade. “O pai que conheci ou um homem que não conheço a emergir da mulher que o escondia”, observa a personagem a certa altura. (ANTUNES, 2001, p. 147.) Mas, para que serve um pai?, Campos interroga novamente. É certo que, para o senso comum, o pai serviria de guia moral para o filho ou, como quer Freud, como fonte identificatória da criança. Entretanto, Campos acentua:

No mundo contemporâneo, em decorrência do crepúsculo paterno, os fenômenos de contração familiar têm se radicalizado. As fragmentações e as recomposições familiares ocorrem ao mesmo tempo que cresce o número de pessoas que vivem sós, de casais sem filhos, de homens com recursos insuficientes para manter a si mesmos, e principalmente constituir uma família, de casais homossexuais que desejam ou não ter filhos, de mães solteiras, **e de famílias multiparentais** provocadas pelo divórcio. (CAMPOS, 2006, p. 75. Grifo nosso.)

Carlos não parecia confortável com as “investidas” de Paulo, mas também não era indiferente a elas, como vemos na passagem abaixo:

Não o meu filho porque não sou homem, não me interessa ser homem, nunca me senti homem, sempre que a Judite me beijava eu

O meu filho com quatro ou cinco anos, quatro anos, na semana antes de fazer cinco anos a mãe dele

Gostava da mãe dele

Judite

Queria tanto ser capaz

O meu filho

Disse meu filho

Que não se lamentava, não chorava, não pedia ajuda, lembro-me

□ O Paulo vai morrer senhor farmacêutico?

Dos pés numa única meia de lã minha, do pescoço que emagrecia e engordava

(...)

Paulo

Espere pai não se canse, as palavras tão penosas não é, não fique na cama a conversar com o credo. (ANTUNES, 2001, p. 214.)

E, por vezes, Carlos o reconhece como filho, como nesta instigante passagem:

e eu incapaz de abraçar-te por amor de ti, tão penoso abraçar-te por amor de ti, não repugnância, não o que a tua família segredava, amor, eu na pontinha dos lençóis a desejar-te, a pedir-te, e à força de desejar a não desejar nem pedir, há ocasiões em que penso se o Paulo

Desculpa

É óbvio que o Paulo, é evidente que o Paulo, há surpresas não há, há mistérios não há, é óbvio que o Paulo as minhas mãos, é evidente que o Paulo a minha forma de andar, esta marca no pulso, a minha mãe Judite o meu pai Carlos e pronto, o Paulo para o médico no hospital o meu pai Carlos percebe, tão difícil abraçar-te e ele o meu pai Carlos percebe, as crianças não mentem, descobrem, sabem, conhecem, pegava-lhes ao colo se chamava de fome, introduzia o polegar no açucareiro e toma lá o polegar, estes passos sou eu, este atrito no corredor sou eu, este

□ Judite

Sou eu, não o dono da esplanada, não o electricista, não os cachorros com os bolsos deformados de pinha. (ANTUNES, 2001, p. 68-69. Grifos nossos.)

É possível observar, na obra de Lobo Antunes aqui examinada, a presença de várias figuras paternas, assim como a “multifamília”; em outras palavras, tanto a figura paterna quanto a família são apresentadas pelo autor como pulverizadas. Entretanto, é interessante pensar que as personagens Carlos/Soraia, Senhor Couceiro e até mesmo a figura de Deus, muito mais do que figuras múltiplas, são figuras caquéticas e falhas. Paulo vai até Deus para questionar o paradeiro de seu pai □ e o Deus de *Que farei quando tudo arde?* não é um Deus poderoso, mas um “viúvo e sem fogão em casa, de pijama e capa de borracha.” (ANTUNES, 2001, p. 330.) Vale ressaltar que o que a personagem ouve de Deus é o que espera ouvir do pai. Seria essa uma indicação de que tudo o que se relaciona com o pai permanece em suspense, sem uma resposta conclusiva, sem função definitiva? Vejamos o apelo da personagem:

o sujeito do hotel convocou-me juntando o ar com a palma

□ *Chega aqui*

E Deus abraçado à chaminé a arrancar crostas de pombos, perguntei-Lhe pelo meu pai e ele

□ *O que?*

Elucidei-o que morou no Bico da Areia, gosta de malmequeres, uma tarde foi-se embora de casa na camioneta da carreira caprichava em mascarar-se está a ver trabalhava de palhaço numa cave não sei se compreende

Elvas Elvas, para não ir mais longe ainda ontem à noite acordei a meio de um sonho, a Micaela ou a empregada do refeitório beijavam-me

Ou eu a julgar que me beijavam e de imediato a terrina com três ganchos de arame

Trabalhava de palhaço numa cave a fingir que cantava, acompanhava o senhor da mesa nove a seguir ao espectáculo, ordenavam-lhe a mesa nove Soraia e a mesa nove

□ *À minha esquerda menina*

Há-de lembrar-se dele quando voltava ao Príncipe Real troçado pelos assobios dos empregados da Câmara que lavavam a praça, a guardar os anéis, a aliviar o elástico da cabeleleira postiça, a embaraçar-se nos tacões, era impossível não reparar nele, esperei que Deus descolasse as crostas dos pombos, largasse a chaminé, se dignasse fitar-me enquanto o sujeito do hotel vou telefonar aos bombeiros senhor Lemos e Deus a escutar-me pensativo

□ *Vocês são tantos garoto* (ANTUNES, 2001, p. 336-337.)

Lobo Antunes apresenta-nos um Deus que deixou de ser onipotente. Paulo insiste para que Ele encontre seu pai, Ele se esforça para dizer onde Carlos/Soraia está e, ao fazê-lo, conta-nos, assim, um pouco da história de abandono e desamparo em que vive. Fala com Deus sobre um pai que trabalhava de “palhaço”, que é como muitas vezes Paulo refere-se ao travestismo do pai. E Deus, colado em crostas de pombos, frustra-o com a última frase da citação. Observamos aqui a figura paterna em sua pulverização máxima. Entretanto, Paulo é persistente e sua obstinação perpassa todo o livro.

Seria plausível afirmar que Paulo nunca desistiu de *construir a figura de seu pai*. Nesse sentido, atribuindo praticamente o mesmo estatuto a Deus e a Carlos/Soraia, mesmo que se trate de um Deus caquético, o narrador refere-se a ele com a letra maiúscula, designando um certo respeito e despertando certa curiosidade no leitor. Podemos, portanto, inferir que, apesar da indefinição do pai (homem ou mulher?), apesar da fragilidade de Deus, há algo do pai que parece funcionar para Paulo o qual, na qualidade de filho, não deixa de acreditar no pai, não deixa de endereçar-se a Deus e... esperar alguma coisa. A personagem continua dando detalhes a Deus:

ocupe o telhado a sentir o cheiro das penas mortas dos pássaros, das fezes dos pássaros, das ervas que cresciam na ferrugem do algeroz, o Senhor para mim na Sua infinita bondade, na misericórdia do Seu coração e nos Seus fedores celestes de urina seca e bolor

□ *À minha esquerda garoto*

Deixai vir a mim os” (ANTUNES, 2001, p. 337.)

Consideremos mais detidamente essa frase interrompida. Há um vácuo, um vazio de sentido que não é preenchido na continuação textual. Apesar de aludir ao Evangelho de Lucas,⁸ cabe somente ao leitor preencher as lacunas do texto, de acordo com seu conhecimento prévio da história sagrada. Deus convida Paulo para que fique à sua esquerda, porém a frase é suspensa e inconclusiva. A falta se faz presente: tanto a falta do pai quanto a falta de sentido: *comigo a ginasticiar-lhe a memória é possível que conheça o Bico da Areia a seguir à Caparica, perto da Trafaria e do Alto do Galo, não um sítio de ricos descanse, um lugar de gente como Vossa majestade e eu.* (ANTUNES, 2001, p. 337.)

Na passagem acima, Paulo iguala-se a Deus, embora o chame de “Vossa Majestade”. Lobo Antunes mostra a seu leitor que os lugares, em *Que farei quando tudo arde?*, são revirados, mexidos e remexidos, equiparados, de certa forma. Deus é uma majestade que vive entre crostas de pombos. Paulo o tranquiliza, dizendo que o lugar a que pertencem, Deus e ele, não é um sítio de ricos. Podemos pensar que a figura do pai encarnada por Deus é ainda digna de respeito. Deus é viúvo e sem fogão, vive em um sítio junto aos pombos. O pai, pulverizado e decadente, não perde, completamente, sua “majestade”. E mais:

sempre que o Tejo avançava recuávamos os quintais na direcção da mata, podia mencionar-lhe os ciganos, o pinhal, a esposa do dono da esplanada a olhar a minha mãe sem se dar conta que esfregava as mesas, é possível que não conheça a minha mãe nem a distinga das colegas ao saírem da escola mas de certeza se lembra do jardim de reformados parecidos consigo, de trunfo no ar à espera da primeira manilha, no cedro do inverno e de um miúdo

Eu

A aguardar o sinal, a cortina que se afastava e um palhaço, não uma mulher, um palhaço

O meu pai

□ Paulo (ANTUNES, 2001, p. 337-338.)

É interessante notar que, para Paulo, a mãe pode ser confundida com as colegas, mas não o pai. E a personagem faz uma ressalva: seu pai não é uma mulher, mas sim um palhaço. No final da citação aparece um vocativo, muito recorrente ao longo do livro, chamando o nome “Paulo”. Em que medida poderíamos ler esse vocativo como um chamado do pai, já que o termo perde sua essência de chamar pelo nome, pela identidade, sem a demarcação de vírgulas? Não é certamente sem propósito que esse mesmo vocativo “Paulo”, que mais parece uma ordem, seja tão recorrente. E mais:

⁸ Trouxeram-lhe também criancinhas, para que ele as tocasse. Vendo isto, os discípulos as repreendiam. Jesus, porém, chamou-as e disse: “Deixai vir a mim as criancinhas e não as impeçais, porque o Reino de Deus é daqueles que se parecem com elas. Em verdade vos declaro: quem não receber o Reino de Deus como uma criancinha, nele não entrará”. (Lucas, 18, 15-17).

e Deus na Sua infinita condescendência a atender-me finalmente, a examinar um sapato que se lhe escapava, a amparar-se à chaminé

Espera

A Micaela mudando de novo os brincos, agora umas pérolas imensas

Continuo a não te agradar Paulinho?

Um homem, repara que é um homem, entrar na terrina e escapar-me pelo viaduto até não restar seja o que for de mim na loiça vidrada

Elvas

À medida que Deus mais sossegado na Sua desmedida condescendência graças ao sapato que lograra calçar

Espera

A aperceber-se do meu pai

Abençoado sejas

Que se Lhe notava na cara, a estender a manga do pijama designando do telhado um ponto qualquer entre dúzias de pontos quaisquer, uma esquina de rua, um portal

Ora viva

O sujeito do hotel atrás de mim cuidando que existia e não existia de facto, existíamos nós no telhado descolando as crostas dos pombos, o Senhor na Sua Prudência a aconselhar-me

Espera (ANTUNES, 2001, p. 338.)

Nesse trecho, o imperativo “espera” aparece três vezes, de maneira muito incisiva, tornando-se uma marca textual da espera de Paulo pelo pai. De súbito, um Deus poderoso e, ao mesmo tempo, decadente nota algo:

e Deus indiferente, criador de Abraão, Isaac e Jacob, Exterminador de primogênitos, Carrasco de Nínive, Algoz dos sodomitas, estendendo-me dedinhos curvos enodoados do sangue dos ímpios ou das manchas da idade a tentar abotoar a gola e a falhar o botão

Não tens por aí uma revista ou assim para me embrulhar que está frio?

Deus com a cintura do pijama atada com uma corda a colocar os óculos a que faltava uma lente

Noto acolá uma pessoa (...)

Deus a ajustar os óculos que lhe escorregavam da Face derivado à dobradiça da haste, lamentando-se sem atender ao sujeito do hotel desta gaita de frio que me entorna água nos ossos, se sacudir o braço ouves a água blop blop, não tens por aí uma revista ou assim, enquanto podia a Minha esposa ia-Nos apanhando uns jornaizitos no quiosque, o do quiosque fazia-lhe sinal ao fim do dia

Tiazinha

A estender as notícias que sobravam depois de arrumar a papelada

Um édredon pra si dona Berta tome

Deus todo poderoso e fonte da salvação que reconforta as almas no júbilo da Sua presença apesar das castanholas das gengivas arrepiadas de frio

De gelar os guizos garoto

A amparar-se à chaminé para evitar as traições da nortada e a humidade nas untas que mal consigo andar, tenho por aí uma muleta mas falta o enchumaço e aleijar-me o sovaco

Não acolá uma pessoa pode ser o teu pai (ANTUNES, 2001, p. 340.)

E diz mais a Paulo, um pouco adiante:

□ Deixa me espreitar melhor que pode ser o teu pai

Um maricas Senhor, um travesti, um palhaço que o Filho perdoou em Vosso santo nome, quem for limpo de coração mande a primeira pedra recorda-se, e Deus alheado de mim, um simples grão de pó na vastidão da galáxia, a soprar nos dedos e a voltar ao jornais de gengivas cansadas de ditar mandamentos (ANTUNES, 2001, p. 341-342.)

Até que, finalmente, revela a Paulo:

uma hora inteira e Deus a desistir de mim, a aconchegar-se nas telhas, a fitar o sujeito do hotel

□ Uma hora dizem vocês?

A retirar os óculos e a data do chafariz

A MDCCXXXIV

Invisível, os fetos do Jardim Botânico pzgslm

□ Afinal olha enganei-me não é o teu pai garoto é um marco do correio

E eu esquecido que o chão que pisava era sagrado e que a ninguém, nem sequer a Moisés, se consente fixar os olhos nos olhos de Deus, não pode ser um marco do correio senhor Lemos, com um bocadinho de atenção há-de descobrir um maricas, um travesti, um palhaço, no Príncipe Real às cinco da manhã, oriente-se pelo cedro, pelo café, pelo lago e Ele a avançar nas telhas

□ O que não falta nesta terra são cafés garoto (ANTUNES, 2001, p. 345.)

É interessante pensar que, de certa forma, Paulo “achou” seu pai, mesmo sem a ajuda de Deus. A epígrafe do livro – *“Eu sou tu e tu és eu; onde estás eu estou e em todas as coisas me acho disperso. Seja o que for que encontras: e, ao encontrares-me, encontras-te a ti mesmo”* – mostra-nos um pouco da solução encontrada por Paulo, ou seja, a identificação com o travesti Carlos/Soraia. Tal identificação, já evocada no primeiro capítulo desta dissertação, culmina no fato de Paulo assumir-se também como travesti, usando o nome de seu pai (Carlos/Soraia) e fazendo um certo uso da função do Nome-do-Pai.

Que o livro se revela uma busca de Paulo por seu pai, isso já foi dito. Em *Que farei quando tudo arde?*, a figura do pai encontra-se pulverizada e ecoa a família edipiana a que nos referimos. As questões que dizem respeito aos lugares, às identificações e às hierarquias encontram-se completamente reviradas: *“Por respeito a teu pai que era uma autêntica senhora Paulo”* (ANTUNES, 2001, p. 460.) é um exemplo claro dessa pulverização da figura paterna que permeia toda a narrativa de Lobo Antunes.

5. CONCLUSÃO

Trabalhar com *Que farei quando tudo arde?* não foi uma experiência fácil, apesar de absolutamente prazerosa. O aspecto polifônico do romance, tão enfatizado nesta dissertação, exigiu diversas e atentas leituras de suas seiscentas e trinta e sete páginas. Muitas vezes, elas foram feitas de maneira aleatória, como uma brincadeira que o romance permite, ao se correrem as páginas e os capítulos, sem necessidade de buscar rigorosamente uma progressão que indique o sentido da narrativa. Este exercício ajudou-nos a entender o contínuo presente em que vivem as personagens de Lobo Antunes, aspecto marcante desta obra.

Apesar de já habituados à escrita de Antunes, através de outros romances anteriores a *Que farei...*, acreditamos que nenhum deles absorveu tão intensamente nossa curiosidade e exigiu tanto trabalho mental e físico. A famosa “diarreia da prosa” pretendida pelo escritor resultou em um livro extremamente extenso e verborrágico. É como se todo o romance se passasse em uma ardência da palavra, condição para sua própria existência.

É certo que alguns impasses não conseguiram ser resolvidos nesta dissertação. Como anunciamos na introdução, muitas personagens foram deixadas de lado, e nosso temor era de que isso causasse um prejuízo ao trabalho de interpretação da obra. Entretanto, como enfatizamos, é absolutamente necessário, em uma dissertação de mestrado, que se faça um recorte e o que salta à vista, nesse romance, é justamente a busca de Paulo por seu pai.

Ler uma narrativa de ficção contemporânea não é uma experiência fácil. Recorremos a alguns teóricos do romance para entendermos o caminho feito até aqui. Entretanto, algumas lacunas ficaram abertas e nos causaram certa insegurança. Seria possível, por exemplo, fazer uma comparação entre o romance polifônico de outrora e o de hoje? Esta comparação estaria correta, mesmo salientando que Lobo Antunes leva a polifonia à sua radicalidade máxima? Nossa aposta, nesta dissertação, é a de que é possível usarmos a experiência passada, por acreditar que ela nos aponta o que hoje é usual. Mas estaria isso correto?

Outra dificuldade encontrada, no decorrer de nossa pesquisa, foi escolher os marcos teóricos que orientariam o trabalho. A bibliografia utilizada nesta dissertação, conforme dissemos, é bastante eclética, haja vista a exigência de uma certa mobilidade na análise de um romance tão complexo. Nossa maior preocupação foi com o instrumental teórico de psicanálise, uma vez que empreendemos um trabalho de estudos literários. Entendemos que esse instrumental teórico deveria ser usado com extremo cuidado, pois não se trata de uma

“psicanálise das personagens”, mas sim, de valer-se da teoria para o que diz respeito ao significante literário. Para isso, buscamos, atentamente, escrever de forma que possibilitasse um bom entendimento ao leitor que não está familiarizado com a teoria psicanalítica, sem usarmos jargões ou termos muito específicos. É certo que essa escolha traz em si o risco de fazermos uma análise superficial, embora nos esforçássemos para que isso não ocorresse.

Nossa proposta consistiu em estudar o contemporâneo na obra e assim o fizemos. Porém, para algumas perguntas não temos respostas, o que, enfim, caracteriza o próprio gênero romance. O que é ser um escritor contemporâneo? Acreditamos que abarcamos a questão ao demonstrarmos a maneira como o contemporâneo atinge, de diversas maneiras, a sociedade e de que maneira Antunes nos mostra isso. Entretanto, não possuímos a distância histórica que nos permitiria estudar o tema com maior clareza; afinal somos todos também contemporâneos dessa época. Assim sendo, conseguiríamos, de fato, examinar como Antunes nos demonstra os índices dessa época em que vivemos? Qual seria a função, então, da literatura em uma época marcada pela inflação da imagem, como indicamos em nosso segundo capítulo? Esta é uma pergunta antiga e muito conhecida e não seria nossa pretensão responder a ela, mas sim dialogar com ela.

Como escrever em uma época em que o consumo, ao qual brevemente nos referimos, domina, privilegiando o ter em detrimento do ser? Tarefa difícil para qualquer escritor, uma vez que a literatura exige uma certa implicação subjetiva, tão em desuso nos dias de hoje. Usamos as formulações de Italo Calvino, que nos indica características que os livros deveriam ter no milênio de 2000. Procuramos evidenciar como a ficção de Antunes abarca essas características, mas a pergunta persiste para além disso: como sustentar uma forma de escrita em uma época em que a literatura está tão desvalorizada?

Acreditamos que Lobo Antunes, magistralmente, mostra-nos esse mundo pulverizado em que vivemos. O que nos chamou a atenção, de maneira incisiva, foi a temática pai/filho, tão recorrente na obra antuniana. Enfatizamos a queda do pai enquanto função organizadora da sociedade e, conseqüentemente, da própria subjetividade. Entretanto, fica a pergunta: as personagens de Lobo Antunes refletiriam uma desorientação ou um novo arranjo? Estaríamos sendo muito saudosistas e judicativos ao caracterizarmos esse fenômeno como uma desorientação? Não seria o caso de pensarmos que, à medida que as coisas evoluem, novos arranjos são feitos?

O mais fascinante, no romance, é justamente a maneira como Paulo busca seu pai. Tal busca revela, claramente, como o pai é da ordem de uma função. E o que seria uma função?

Podemos pensar que é justamente o que a palavra indica: é aquilo que funciona para o sujeito. O narrador-personagem tem a certeza de que Carlos não é seu pai biológico. E o que o moveria, então, a procurá-lo desenfreadamente? Uma resposta possível é que Paulo apropriou-se de um desejo de sua mãe. Seria muita audácia pensarmos que também Judite procura em Carlos uma figura paterna?

Há uma ambiguidade interessantíssima na figura de Carlos, que é também Soraia. Essa confusão de gênero que perpassa todo o livro fundamenta a nossa aposta de novos arranjos que emergem na contemporaneidade. Há um pai que é um travesti. Ora, nada menos convencional e mais fascinante. É nessa figura mista e decadente que Paulo constrói sua busca, em momentos de raiva e de amor. Por vezes, chama-o de palhaço, em outras implora pelo seu amor. A ambiguidade atravessa todo o livro; ela constitui um índice marcante do romance, seja na questão do gênero dos diversos travestis que trabalham na cave junto com Soraia, seja na maneira como Carlos trata Paulo. Por vezes, Carlos o visita; quando está internado, brinca com ele; quando criança, até o reconhece como filho, ao mesmo tempo em que o rejeita. Também Paulo faz o mesmo com sua família adotiva, em uma eterna relação de amor e ódio por Dona Helena e o Senhor Couceiro. A ambiguidade torna-se um instrumento da escrita, em um jogo muito interessante com o leitor. Devemos lembrar que também a subjetividade contemporânea está imbuída de ambiguidade, como um valor acima de outras coisas, e é incisiva a maneira como isso aparece no livro.

É interessante observar como todas as figuras paternas do livro apresentam-se em decadência, indicando claramente a queda do pai. Não há mais uma função organizadora mas sim, um novo arranjo. De certa forma, Paulo, mesmo que pareça desorientado e angustiado em grande parte do romance, sabe muito bem o que quer: encontrar seu pai. E não se trata de um encontro físico. Ora, estes são relatados diversas vezes ao longo da narrativa. Não se trata de um pai que fugiu, mesmo tendo abandonado a família. A busca de Paulo é de outra ordem, é de caráter subjetivo.

É claro que o título do romance, retirado de um poema de Sá de Miranda, sinaliza claramente a ardência em que vivem as personagens. Podemos pensar na escrita como saída para esta ardência? Paulo, em certo trecho que recortamos em nosso segundo capítulo, refere-se à escrita como forma de tentar encontrar algo. Podemos pensar que a orfandade em que ele vive traz em si a própria dimensão do arder? Seria possível afirmar que a ardência dá-se também pela destruição dos laços entre os sujeitos? Algo nos indica que a devastação em que

vivem as personagens de Lobo Antunes, inerente à contemporaneidade, aponta, de maneira provocadora, para essa ardência anunciada no título da obra.

No último capítulo de *Que farei...*, o narrador revela que Paulo apresenta-se na cave em que seu pai fazia suas performances, com os mesmos trejeitos, pulseiras e até a mesma cabeleira de Carlos. De certa forma, ele incorporou um traço do pai: o travestismo. E também seu nome: Soraia. É curioso pensarmos neste nome de travestismo, pois é dito que o próprio dono da cave sugere a Carlos o apelido, Soraia, para que se aproveitem os cartazes já feitos de um antigo travesti que lá trabalhara e já havia morrido. O nome, Soraia, portanto, teria um caráter metonímico, indicando um certo assujeitamento, muito comum à contemporaneidade?

De qualquer maneira, Paulo, que percebeu o traço do *eyeliner* nos olhos do pai no caixão, mesmo que o corpo de Carlos tenha sido velado vestido como homem, em respeito a seu próprio pedido, incorporou, finalmente um traço do pai. E, como procuramos demonstrar, a função do pai é justamente esta: transmitir um traço que oriente o filho em sua existência. Paulo parece tê-lo encontrado, enfim.

6. REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos 2009. p. 55-73.

ANTUNES, António Lobo. **Que farei quando tudo arde?** 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

ANTUNES, António Lobo. **Literatura: Lobo Antunes pronuncia-se sobre estilo próprio**. In: < http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/lobo_antunes/>. Acesso em: 30 set. 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: A Teoria do Romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BATISTA CAMPOS, Maria Inês. Questões de literatura e de estética: rotas bakhtinianas. In: Brait, Beth. (Org.) **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009, p. 113-149.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.

BLANCO, María Luisa. **Conversas com António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Por que Édipo? In: **O enigma em Édipo Rei e outros estudos do teatro antigo**. UFMG/CNPQ: Belo Horizonte, 1985. p. 11-16.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPOS, Sérgio. A utilidade do pai. **Revista Curinga da Escola Brasileira de Psicanálise**, n. 23, p. 71-79, nov. 2006.

COUTO, Margareth. O que transmite um pai? In: JORNADA DA ESCOLA BRASILEIRA DE PSICANÁLISE SEÇÃO MINAS, 12. **Caderno de textos: Ser pai hoje**. Belo Horizonte, 2006. p. 89-94.

DICIONÁRIO da Filosofia. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1969.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. 10ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **O que é um autor**. Lisboa: Nova Veja, 2006. p. 29-87.

FREUD, Sigmund. (a) A interpretação dos sonhos (I). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.541-547. (vol. IV)

FREUD, Sigmund. (b) A dissolução do complexo de Édipo. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.189-201. (vol. XIX)

FREUD, Sigmund. (c) Romances familiares. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 219-225. (vol. IX)

FREUD, Sigmund. (d) Carta 69. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 309-310. (vol. VI)

FREUD, Sigmund. (e) Carta 75. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 318-322. (vol. VI)

FREUD, Sigmund. (f) O Tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 167-180. (vol. XI)

LACAN, Jacques. Os complexos familiares na formação do indivíduo. In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. (Campo freudiano). p. 29-90.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri, SP. Manole, 2005.

LUCAS. Português. In: **A BÍBLIA: edição ecumênica**. Tradução de Padre Antonio de Figueiredo. 1987.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

SEIXO, Maria Alzira. **Dicionário da obra de António Lobo Antunes**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2008. 2º vol.

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

TEIXEIRA, Marina Caldas. **A mudança de sexo em close: Um estudo sobre o fenômeno contemporâneo do transexualismo, a partir da abordagem lacaniana das psicoses**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

VISÃO, n.450, 18 out. 2001.