

Alexandre Montauray*

⇒ Os incêndios da razão, as cinzas do amor: Uma leitura de *Que farei quando tudo arde?* de António Lobo Antunes

Resumo: O presente artigo propõe uma reflexão acerca dos processos narrativos de António Lobo Antunes, especificamente no que concerne ao seu décimo quinto romance, *Que farei quando tudo arde?*, publicado em 2002. A proposta central é mapear, neste texto, o mecanismo de cruzamento de vozes dos personagens, estratégia utilizada pelo autor para encenar o problema da alteridade na vida contemporânea.

Palavras-chave: António Lobo Antunes; Alteridade; Literatura portuguesa; Século XX-XXI.

Abstract: The present article aims at reflecting on the narrative processes of António Lobo Antunes, particularly his fifteenth novel, *Que farei quando tudo arde?*, published in 2002. The proposal is to map the mechanism of crossing the characters's voices, strategy used by the author to stage the problem of alterity in contemporary life.

Keywords: António Lobo Antunes; Otherness; Literature; Portugal; 20th-21st Century.

1. Introdução

O décimo quinto romance de António Lobo Antunes, *Que farei quando tudo arde?*, estabelece, desde o título, o jogo que constitui uma das bases de sua estratégia narrativa. Começamos por verificar, logo no título do romance, a presença de duas formas verbais que vêm abalar – no âmbito de uma interrogação – uma previsibilidade temporal. Este abalo se concentra na idéia de um *quando* impossível, um *lugar* onde *ardem* o futuro e o presente, impondo, assim, um tom desesperado à sentença, revelador da perda de uma idéia de *tudo* que inclui o tempo e, principalmente, o sujeito. Não seria, de todo, absurdo afirmar que o título antecipa, de certo modo, a história do romance *Que farei quando tudo arde?*, mas ainda será demasiado cedo para formular entendimentos.

A ruptura com a linearidade do tempo é um procedimento permanente na obra de Lobo Antunes. A sua funcionalidade está associada a um projeto, expresso em “Receita para me lerem” (Antunes 2002b: 109), que visa, a partir do ataque a toda afirmação que pretenda estabilizar uma verdade, a deflagrar uma espécie de desqualificação das instâncias subjetivas e discursivas. Na obra de Lobo Antunes, a “verdade” é sempre um dado

* Alexandre Montauray é professor do programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e pesquisador da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses. Correio eletrônico: montauray@yahoo.fr.

sintomático e impreciso, construído nos repetitivos discursos dos seus personagens. Através dos seus silêncios, as “provas do real” são convertidas em fragmentos de tempo, objetos discursivos que, em repetição constante, não se deixam apagar nem esquecer.

O romance que aqui analisaremos trata dessa desqualificação que inclui a possibilidade, como veremos, de uma transmutação de si mesmo em outro, uma configuração temática que já se anunciava em romances anteriores. *Que farei quando tudo arde?* possibilita ainda algumas aproximações ao trabalho de Michel Foucault, nomeadamente aos “princípios da escrita contemporânea” (Foucault 2002: 34), que giram sempre em torno da função-autor em tensão com a formulação de Beckett, trazida aqui em epígrafe. Será a partir destas perspectivas que encaminharemos uma leitura de *Que farei quando tudo arde?*. Não nos poderemos, entretanto, instalar analiticamente na circunstância representada no romance sem antes percorrer, com certa cautela, alguns jogos de relatos subjacentes, que antecedem o começo da narrativa.

O uso do verso final de um poema de Sá de Miranda como título e uma epígrafe extraída de um texto de Epifânio são elementos significantes que vêm propor dois filtros inaugurais. Quanto ao título, é curioso notar que é ainda antes do começo propriamente dito da narrativa que a autoria da frase é restituída ao seu autor original, como escreve Lobo Antunes, na terceira dedicatória do romance, “[...] ao poeta Francisco Sá de Miranda, muito cá de casa, vindo do século XVI para oferecer o título deste livro”. A partir deste crédito – que é uma “restituição” – se estabelece um curioso jogo de posições: o romance, no lugar do título, passa a conter uma outra voz. Mais do que uma citação, trata-se de uma espécie de ventriloquismo, processo que faz lembrar a narração dos seus romances, criando, já na instância do título, a sensação de uma autoria postiça que vem embaralhar o nome próprio de dois autores. Títulos de romances anteriores já haviam sido adotados dentro de uma proposta semelhante, como, por exemplo, *Não entres tão depressa nessa noite escura*, em diálogo com um poema de Dylan Thomas, e *O esplendor de Portugal*, expressão emblemática, sacada integralmente do hino nacional português. Estas escolhas revelam uma certa tendência da obra de Lobo Antunes e da literatura contemporânea, tendência esta identificada na década de 60 por Foucault. Na opinião do pensador francês, tal tendência caracteriza-se por criar filtros de leitura que antecedem a narrativa e que servem de base para um esvaziamento da autoridade do autor. Tal como vimos, em *Que farei quando tudo arde?* esta autoridade é, desde o primeiro momento, atingida com a aproximação, no âmbito das dedicatórias, do título do próprio romance a um segundo autor. Isto seria, para citar o pensamento de Foucault, “mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em certa medida, é o equivalente a uma descrição” (Foucault 2002: 42) que, no caso que queremos analisar, aponta para um poema de Sá de Miranda que descreve o deslumbrante embate que tem lugar no peito do sujeito lírico: um embate entre o amor e a razão que, em suas múltiplas combinações, fazem e desfazem este *tudo* que ambos constituem e que permanece a *arder*. O verso final do poema é uma pergunta desesperada: “Que farei quando tudo arde?” Ao longo da leitura do romance de Lobo Antunes, os versos do poeta seiscentista vão efetivamente ampliando a luz sobre a trama, indo do incêndio da razão às cinzas do amor, numa narrativa conduzida por vozes diversas, mas predominantemente através do personagem Paulo. Estas vozes diversas incluem, claro, a de Sá de Miranda e a de Epifânio. O jogo de vozes é um recurso de que Lobo Antunes se vale para conferir aos seus romances um tom inesperado, pois ao longo da narrativa é sempre necessário detectar o

sujeito da frase e certificar-se constantemente de que a palavra permanece com ele até o fim do relato, pois não há um narrador que venha distribuir as falas e conduzir a uma interpretação. Não há um narrador que descreva física e emocionalmente os personagens, analisando o seu comportamento, as suas experiências e os seus pontos de vista. O leitor dispõe apenas daquilo que se depreende de suas “falas”. É como se a experiência desses seres afinal não pudesse ser resgatada senão pela fala. Em *Que farei quando tudo arde?*, os personagens não se encontram senão nas suas representações mnemônicas, mas dividem as palavras do texto num processo inesperado, como explica o autor:

As palavras não são um rebanho. Há um capítulo deste livro no qual o personagem solta as palavras como cães que vão buscar os personagens: abre-se o canil e saem. Soltam-se as palavras e elas vão em busca dos personagens que estão debaixo das ruínas das frases, das metáforas inúteis e idiotas (em: Blanco 2002: 226).

Este complexo processo narrativo parece vir ao encontro da proposição inaugural de Beckett: afinal, “que importa quem fala”, se quem fala é o texto? De certo modo, todos os personagens imbricados na narrativa relatam a mesma desintegração familiar a partir de sua própria história de degradação íntima: Paulo, sempre sob efeito de droga, Carlos na sua transmutação em Soraia, Judite na sua entrega de si a qualquer um e assim por diante. Mas, antes de partirmos para uma análise mais próxima do romance, é importante notar que estas formas de deserção apresentadas em *Que farei quando tudo arde?*, pelo fato de porem em contraste as idéias de um *eu* e de um *outro*, vão fazer realçar a epígrafe ao longo da leitura do livro. Retirada de um texto de Epifânio, estas palavras funcionam como uma recarga ao projeto de desmontagem do sujeito individual: “Eu sou tu e tu és eu [...] ao encontrares-me, encontras-te a ti mesmo”.

Não é necessário citar a epígrafe completa, é mais relevante pensar no fato de que Epifânio terá sido, no século IV, um dos leitores dos evangelhos de Santiago, considerados apócrifos pela Igreja. A autenticidade duvidosa ou suspeita destes textos (e, até onde pude compreender, contra a vontade de Epifânio) foi a origem de sua exclusão das categorias canônicas. A ausência de um autor que conferisse credibilidade àqueles textos antigos não seria, para Epifânio, razão para que não fossem considerados sagrados. Evidentemente, com esta escolha, Lobo Antunes remete outra vez para a questão da autenticidade e da autoria, aproximando sua escrita dos estudos de Foucault acerca da função-autor:

A função-autor desempenha hoje um papel preponderante nas obras literárias. [...] ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar (Foucault 2002: 56).

Este “papel preponderante” desempenhado pela função-autor é, em *Que farei quando tudo arde?*, o ato de organizar relatos e testemunhos ficcionais, recolhendo estilhaços de experiências imbricadas, voltadas para um centro discursivo. São, como afirma Foucault, simulações de “posições-sujeitos” que assumem a voz na narrativa. Este ato inclui

ainda a camuflagem externa do romance: o nome próprio do autor na capa, um título sacado a um poema alheio, em tensão com a epígrafe que remete a um autor que dispensava, no século IV, os “verdadeiros autores” que garantissem credibilidade à obra. Enfim, todas estas vozes, incluindo as ficcionais, se articulam antes mesmo do início da narrativa, tecendo já um emaranhado de vozes em um emaranhado de tempos.

2. Nós e os outros na história

Se formos capazes de considerar, como Eduardo Lourenço, que “nós, homens, a humanidade, somos fundamentalmente tempo” (Lourenço 2004: 348) e que estamos em um constante processo de autofagia e de transformação, poderemos compreender o romance de António Lobo Antunes como uma observação do indivíduo, visto como uma construção em constante estado de escombros, com a linguagem a representar sempre precariamente o que era e já não é, um *quando* – na acepção do título – de localização indecidível.

No romance que agora analisamos, o passado e o presente se confundem com os delírios e com os traumas. As narrativas surgem de vozes entrelaçadas, criando uma rede de sensações onde o leitor terá de se acomodar para acompanhar as derivas, as dissonâncias e o furor, inseridos nos pormenores da vida de seres à margem de tudo. Neste sentido, é importante lembrar que o escritor, em consonância com uma das funções do intelectual trabalhadas por Ricardo Piglia, dá voz aos pequenos relatos inventados e invertebrados que, retirados do silêncio, possam vir a fazer frente às verdades estabelecidas. Com este processo, nas palavras de Nuno Júdice,

Lobo Antunes traça da História recente portuguesa um imenso retrato onde cabem não só os grandes protagonistas, mas sobretudo os que vivem, sofrem, e são esmagados pelo peso das transformações de que, muitas vezes, só apercebemos os grandes momentos (Júdice 2004: 314).

Esta vertente vem ainda ao encontro do estudo de Foucault sobre “A vida dos homens infames”, onde o autor propõe elaborar uma pequena “antologia de existências. Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desditas e aventuras sem número, recolhidas numa mão-cheia de palavras”. Aquelas “vidas singulares, não sei por que acasos tornadas estranhos poemas, [...] que pretendi recolher numa espécie de herbário” (Foucault 2002: 89-90), parecem ser também o interesse de Lobo Antunes. Se observarmos os seus personagens detidamente, verificamos que constituem geralmente seres sem fama, enquadrados nas baixas camadas da população das grandes cidades, excluídos do processo histórico, ressentidos e interiorizados diante do não-cumprimento das promessas da modernidade. A sua decepção com a desmontagem dos modelos familiares e a dissolução das “narrativas tranquilizantes”¹ são o elemento deflagrador de um movimento de fuga, gesto que é, por definição, a busca de espaços outros, atingindo muitas vezes neste processo o campo da memória pessoal, representada como um falso abrigo onde são forjadas todas as definições de existência. Os seus traumas do passado mantêm-se arquivados. É

¹ Na acepção de J. F. Lyotard.

como se o escritor os guardasse em “estufas”, em pequenas amostras de indivíduos comuns, engaiolados no próprio discurso. Ao longo de toda a sua obra, veremos que o embate central destes personagens se encontra geralmente no âmbito da individualidade, no “pesado fardo interior” de que fala Richard Sennett (1993). Seus sintomas e desequilíbrios, entretanto, ainda que tenham uma natureza estritamente humana, mantêm uma raiz nos acontecimentos históricos e nas práticas do esquecimento, promovidas pelas políticas pós-ditatoriais portuguesas. Estes aspectos são mais aprofundados em romances como *Exortação aos crocodilos* e *O manual dos inquisidores*, embora em *Que farei quando tudo arde?*, os personagens permaneçam inteiramente esquecidos, marginais, sem direito a voz, excluídos, vitimizados e exilados em um tempo e espaço sem solução. A frase *Que farei quando tudo arde?* é, antes de tudo, uma pergunta desesperada diante do impossível, condição recorrente em que se vêem muitos dos seus personagens.

Nos romances de Lobo Antunes, normalmente, não há diálogos nem existem partilhas. O discurso pertence sempre ao sujeito, personagem que se fala em perspectiva com uma alteridade discursiva, dentro de uma circunstância ficcional que servirá como mapa para a distribuição dos valores em jogo. O escritor opera esta máquina como um manipulador de bonecos, o ventríloquo, criando para cada personagem um aparelho simbólico próprio - psíquico, afetivo e mental – com o qual o personagem se posicionará na trama.

Não há possibilidade de troca entre eles porque a figura do Outro não existe senão em terceira pessoa, em uma conjugação maledicente ou idealizada, sempre engessada num emaranhado de interpretações. Podemos dizer, assim, que a “função” do outro é, na sua obra, ilustrar um artefato discursivo dotado de expectativas do sujeito, este também, por sua vez, de impossível autenticidade.

Este recurso está presente em vários níveis de sua obra, mas, se pensarmos na situação específica de *Que farei quando tudo arde?*, poderemos notar que, por exemplo, mesmo após a transmutação de Carlos em Soraia, Soraia continua a ser Carlos, como uma alteridade instalada no mesmo, uma desassociação total entre o discurso e o sujeito. Esta desassociação está muito presente nos relatos do narrador principal do romance, Paulo, que fala a partir de estados alterados ora se encontra sob efeito de medicamentos, ora sob efeito da heroína, dos sonhos ou da consciência. Continua a ser Paulo, mas sempre um Paulo aditivado, uma espécie de mutação do mesmo, num processo semelhante ao do personagem Carlos.

A ficção de Lobo Antunes atua no sentido de restaurar os pequenos relatos soterrados pelo falhanço das experiências que representa, simulando-os e inserindo-os num jogo de sujeitos que se falam a si. Não devemos perder de vista, evidentemente, o formato testemunhal com que o escritor molda a sua ficção. Lobo Antunes escreve romances partindo de gestos discursivos, afirmando esta escolha como o “modo de contar” e de apresentar a matéria com que dá corpo à narrativa: a representação da oralidade e das falas que em última instância constituem o próprio sujeito que as enuncia – o que inclui os silêncios, as interrupções e gagueiras subjacentes a qualquer fala. O autor apresenta uma proposta literária que inclui a pulsão e a busca impossível de conter e apreender o real através da fala. Nesse movimento corporal, ora de revelação, ora de confissão, os personagens estão sempre a construir a própria memória, repetindo-a entre o extravasamento e a contenção. A representação deste processo, para a fruição do leitor, se baseia numa intermitente irrupção de forças que, soterradas por lugares-comuns e episódios banais, na sua escrita são trazidas à narrativa como epifanias do cotidiano.

Quanto aos personagens descritos em seus romances, muitas vezes nos deparamos com aqueles olhares subjulgados por uma “ótica pessoal” exacerbada que só enxerga as imagens que reiteram o mesmo de si mesmo, num tom confessional, como se eles estivessem a serviço da simulação de um *reality show*. Neste formato, eles se revezam na entrada em cena; cada um tem a sua vez de apresentar seu monólogo e ocupar a função de narrador até que um outro personagem venha, a partir de um ponto de vista diferente, tomar a palavra e ocupar a mesma função. Com esta mecânica narrativa, o autor constrói um estilo que representa “as várias faces de uma realidade em forma de trama que se desenvolve mais para os lados do que para a frente” (Antunes 1992). Por isto, em seus romances, não há começo nem meio nem fim. Há um imenso “agora” que é o tempo do relato que abarca passado, presente e futuro. Por outro lado, nesta múltipla sincronia, a possível linearidade do tempo fica diluída em um tempo fragmentado, em que o sujeito se mostra também dividido. Avançam os relatos para avançar a trama; mas esta avança, paradoxalmente, em direção ao passado, numa tentativa inútil de dominá-lo e apreendê-lo, processo que será sempre o de uma intermitente reconstrução.

3. A arquitetura da ficção

Nesse processo, o movimento circular que comanda as narrativas internas dos romances produz uma simultaneidade que incorpora também as lacunas que atravessam os textos e cujo esclarecimento não chega a interessar; afinal, há induções que podem ser feitas, há o prazer no ato de desvelar, de cogitar as possibilidades ali compreendidas. Para Maria Alzira Seixo, é

[i]mpossível ordenar no espaço da narrativa de Lobo Antunes uma concertação possível deste imbricado de narrativas e de incisões parciais (por vezes mesmo de implicação central) de sentido; essa concertação é problemática e esse caráter problemático constitui um dos interesses maiores deste romance (Seixo 2001: 446).

Curiosamente, nesse movimento não há suspense, nem moral, nem causas nem efeitos: as mensagens múltiplas, quando vistas ao mesmo tempo, produzem uma imagem de vida estilizada. O que está, entretanto, no núcleo pulsante da sua escrita é a idéia de que as situações da vida se configuram a partir de uma rede de olhares voltados para um centro vazio, um lugar discursivo, onde - para utilizar a expressão de Nietzsche - “não há fatos, só há interpretação”. Interpretar, nas palavras de Vera Follain de Figueiredo, é um exercício que “se confunde com imprimir uma ordenação arbitrária a dados que estão disponíveis” (Figueiredo 2003: 13) e é desta forma que os personagens dos romances de Lobo Antunes se representam mutuamente: através de suas lentes de interpretação que lhes conferem um lugar de enunciação e estabelecem em tensão o diálogo entre duas instâncias: “a do que parece olhar e a do que parece ser olhado” (Santos 1989: 2).

Ao contrário dos autores que optam por criar seqüências de ações, Lobo Antunes privilegia o não-acontecimento e nos dá a ver representações do inapreensível; ou melhor, falas que retratam a própria linguagem a se instalar e a funcionar como eixo dos processos de construção subjetiva. Com isto, o autor parece propor uma espécie de metáfora do ato criativo: representações que são um rascunho constantemente provisório da realidade a se formular e reformular ao longo do relato dos personagens. Suas “falas” são seus

modos de ver, e por isso revelam a sua percepção apontada para uma situação específica, subjugada desde a raiz por um olhar sempre pessoal e subjetivo que, todavia, não perde de vista as ficções subjacentes que se impõem como relatos oficiais que exigem a sua reprodução. O cruzamento de todas essas “falas” apresenta simultaneamente o discurso em contínuo processo de formulação e os próprios personagens a se construírem nelas.

Como sabemos, este formato de narrativa - baseado em relatos que não se pretendem credíveis - tornou-se uma das tendências da literatura contemporânea, quando a crise da representação deixou de ser uma questão para ser um pressuposto. Um pressuposto que traz à escrita atual a marca do paradoxo (Deleuze 2000: 2), da fragmentação e da “mobilidade dos centros” (Levy 1993: 23), pavimentando uma via literária que se estrutura em sistemas de fragmentos imbricados a partir de pontos-de-vista diferidos e cruzados. Afinal, como contar hoje uma história senão através de filtros que façam tremer as seguras premissas de um texto?

Na obra de Lobo Antunes, a ausência de um narrador imediato e credível e a manutenção de lacunas como “espaços indecíveis” (Derrida 2001: 9) tornam-se a estratégia narrativa mais apropriada para a encenação da perda ou da falta de modelos organizadores de sentidos totalizantes. Com isto, caberá ao leitor entrever, através das fendas dessa escrita, as pequenas narrativas em estado de escombros que se vão arrumando e desarrumando em seqüência. Nesse procedimento, os silêncios, cortes e suspensões são intrínsecos à narrativa e dão margem a um jogo de hipóteses, o que nos remete à bastante referida teoria da narração de Walter Benjamin. Mas narrar devidamente - como reclamava Benjamin - hoje em dia também será convocar o leitor para auxiliar na distribuição dos significados pela narrativa.

Com isto, nos processos de composição dos seus romances, e especialmente em *Que farei quando tudo arde?*, não há mais do que “itinerários de sentido”, a partir dos quais Lobo Antunes exprime um modo particular de entender e de praticar a escrita de ficção. Este “modo particular” revela uma familiaridade com autores norte-americanos e ingleses, especialmente com William Faulkner. O romance de Faulkner, *O som e a fúria*, foi, na ocasião de sua publicação em Portugal, apresentado por Lobo Antunes que, ao comentar o livro, mais parecia estar definindo as suas convicções acerca do próprio fazer literário. Deste modo, valendo-se de recursos que caracterizam a literatura contemporânea, o autor constrói suas narrativas a partir de um feixe de significados ordenados de modo a produzir um efeito de caleidoscópio, isto é, narrativas imbricadas, estilçadas, que emergem do interior de outras narrativas; narrativas embaralhadas em espirais, em combinações e recombinações de todo um sistema de memórias e interpretações de episódios por parte dos personagens que se constroem ao mesmo tempo que geram “seus relatos e seus passados”. Este é um aspecto importante para a nossa leitura de sua obra.

Construídos a partir da solidão de suas próprias vozes narrativas, os personagens vão sendo identificados pela percepção que têm do mundo e pela leitura que fazem dos episódios banais que preenchem suas vivências cotidianas, de onde não emerge qualquer traço de nobreza. Este mecanismo resulta em que a construção das imagens e dos relatos passe a constituir não apenas os personagens, mas também os “narradores” - se aceitarmos que os personagens assumem este papel. Inseridos num complexo e multifacetado sistema de enunciações, estes seres são apresentados como a revelação da subjetividade, equivalente a um lugar de extravio, e da memória pessoal como uma instância metafórica.

Os registros e as imagens da memória individual, presentes em todas as narrativas, funcionam como elementos mediadores – evidentemente não credíveis – da narrativa. Além disso, esses registros e imagens são os referenciais de conteúdo dos personagens, a base de uma lógica de sintomas e de seqüelas com que eles são construídos. A repetição é o procedimento que, na sua escrita, vai funcionar algumas vezes como reiteração ou como confirmação de um dado ponto de vista ou, ainda, como a apresentação de uma idéia diferida, que parte de um outro ponto de observação, de um ajuste, ou de uma reparação. As repetições servem ainda para promover a fusão de cenas que são representadas em *contracanto*, em mútua interferência, terminando por promover um sintomático vazamento de significados de uma cena para a outra, um pouco ao estilo do interseccionismo moderno, na apropriação² de uma imagem por outra imagem. Com este recurso, além de o autor instalar na sua engrenagem narrativa uma reflexão sobre a arte da escrita – o que faz com que o leitor abandone a ilusão de querer apreender e aprisionar a narrativa num formato linear –, oferece um outro acesso à representação da realidade: cria uma temporalidade e um sujeito fragmentários que compreendem o tempo instantâneo do discurso, aliado às imagens de um passado construído.

4. Ficção de testemunho

Deste modo, os testemunhos ficcionais de que são compostos os seus romances revelam como vão sendo forjadas as narrativas que fazem a mediação entre os personagens, entrelaçando-os entre si; produzem ainda um emaranhado de olhares e de interpretações do outro que vêm constituir a força da narrativa. Não se trata, em geral, de romances de trama. Na economia dos romances, os relatos internos é que vêm conferir complexidade à história, privilegiando, portanto, o *micro*. Especialmente em *Que farei quando tudo arde?* há um elemento marcante que é a interferência do estado do narrador, proposta que já havia sido esboçada em *A morte de Carlos Gardel*, romance em que um dos narradores é Nuno, também jovem, hospitalizado e posteriormente morto, mas que não é tão largamente explorada quanto em *Que farei quando tudo arde?* Logo no primeiro dos trinta e dois capítulos do romance, o relato é de Paulo, em um estado alterado de consciência, que:

[...] 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 assustavam mais

–Para quê ralar-me tudo mentira consciente da posição do corpo na cama, de uma prega de lençol a doer sob a perna, da almofada [...] (Antunes 2002a: 11).

Neste relato, percebemos o modo com que as idéias de jogo e de fragmentação – fragmentação gráfica também – tradicionais aliadas do escritor, surgem para opor sonho e consciência, desarticulando, através de frases incompletas, o discurso de Paulo e gerando, desde logo, um narrador de palavra imprecisa. Apesar da incredibilidade do seu discurso, a perspectiva de Paulo, o “filho”, prevalecerá como o centro da trama deste romance. As

² No universo interseccionista, a palavra mais adequada seria “superposição”. Optamos por “apropriação” por parecer mais ajustada neste contexto.

aspas na palavra “filho” querem apenas apontar para o fato de que este grau de parentesco biológico é tratado no romance como discutível, ou melhor, impossível. Entretanto, trataremos Carlos por “pai”, uma vez que, apesar das dúvidas, é assim que Paulo o trata em seus relatos. Estes, sendo construídos a partir de sua memória pessoal e com traços um pouco delirantes, marcam freqüentemente a dificuldade de Carlos em tratá-lo por filho. Segundo Paulo, em muitas situações, Carlos teria preferido tratá-lo por sobrinho ou por “um amigo”.

A partir destes pequenos pormenores, Lobo Antunes, com a sua escrita, põe em causa as expectativas identitárias numa sociedade convencional, criando personagens de dupla identidade, tal como por exemplo, o travesti, cujo “transgênero” parece ser a origem do trauma identitário de Paulo e da crise de Judite, a mãe. Diante disso, a busca de Paulo, que é formular um mundo familiar organizado, se torna impossível diante da situação degradante em que se encontram todos os personagens desta estória. Desta forma, uma família da qual ele foi cruelmente excluído, nunca poderia ser restaurada (nem com a sua adoção por um casal habitante dos Anjos). Segundo Paulo, na casa de Helena e do senhor Couceiro, seu quarto é o de Noêmia, a filha morta cujo retrato permanece exposto entre flores. Paulo precisa lidar com a presença/ausência deste ente cuja perda se tenta camuflar com a sua presença. Neste contexto, torna-se um jovem completamente inadequado. Estes aspectos parecem estar ainda ligados ao jogo da alteridade, de que falamos há pouco. Além disso, os problemas e angústias de Paulo parecem derivar em grande parte da existência do pai-travesti (Carlos-Soraia) que se fez cantor e dançarino em uma cave de Lisboa, tendo abandonado Judite ao alcoolismo e à prostituição. Seu contato com a droga surgiu através de Rui, parceiro de Soraia, o que vem agregar um efeito doentio à sua dor. Por outro lado, a mãe, Judite, apaixonada ainda por Carlos, após o seu abandono, revela que não vê o filho há muito tempo e que prefere nem se recordar dele, apesar de saber que Paulo se encontra hospitalizado:

- [...] o formulário acerca do filho que não sei quem seja, telefonaram-me do hospital
–O seu filho e a voz dele
–É a minha mãe é a 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 [...] (Antunes 2002a: 98).

Judite, obcecada pela presença das plantas, entrega-se a qualquer homem que lhe provoque a ilusão de ser possuída pelo marido perdido e torna-se uma espécie de ninfomaniaca autista. Carlos-Soraia, por sua vez, perdidamente apaixonado, continua a trabalhar para pagar a droga de Rui, como poderemos ler no trecho que segue, em itálico por constituir uma mudança de registro dentro do relato de Paulo:

- [...] *conheci o Rui e apaixonei-me pronto ponto final, quase da idade do meu filho pronto ponto final, mais novo do que eu quinze anos pronto ponto final, nunca me aconteceu desta maneira com os outros, julgava que era amor e não era, humilhava-me, deixava-me roubar [...]*
o Rui nunca me humilhou o infeliz, se me roubava sofria mais que eu, levava-o comigo para o camarim a impedi-lo de drogar-se [...] (Antunes 2002a: 131).

Estes são os três personagens centrais em torno dos quais se estende o romance *Que farei quando tudo arde?* Como o leitor de Lobo Antunes já está habituado a não procurar

uma apreensão linear da trama que interprete os “acontecimentos” que a envolvem, será na vibração de todos os detalhes que poderemos ir visualizando cada movimento. A perspectiva narrativa de Paulo marca passagens: da sua vida normal com os pais até o testemunho do doloroso declínio da mãe, na casa do Bica da Areia; em seguida, a sua adoção pelo casal dos Anjos através da assistência social em função da insalubridade do convívio com a mãe. O seu convívio com o pai, reduzido a visitas de Carlos ou a estadas de Paulo na casa daquele no Príncipe Real, nas quais testemunha os hábitos de travesti do pai e a sua vida conjugal com Rui. Paulo, com o seu consumo excessivo de drogas, caminha em direção ao seu internamento, fato que levará ao seu namoro subsequente com Gabriela, empregada do refeitório do hospital.

Depois da morte de Carlos-Soraia e do suicídio de Rui, o romance permite entrever o início de um inquérito policial que também pode ser o interesse jornalístico pelo trágico episódio. Em traços muito largos, estas são as bases da trama de *Que farei quando tudo arde?* que se expande significativamente com a presença de outras micro-narrativas que se ramificam para dentro, desencadeando uma visão em perspectiva de todos estes relatos. Estas micro-narrativas envolvem personagens laterais como a Dona Aurorinha, a Sissi e outros, envolvendo também os muitos pormenores que gravitam na órbita deste romance. Aprofundando-se nas próprias estruturas, cria-se um abismo entre os personagens, um espaço vazio que passa a ser preenchido pelos signos de suas falas. Nelas, uma miríade de partículas periféricas se movimenta na superfície do romance, promovendo uma constante re-significação dos pormenores de cada fala. Isto quer dizer, em suma, que nenhuma narração, de qualquer natureza, poderia substituir a leitura do romance. A formulação de um entendimento total, além de ser impossível e inútil, não tornaria o romance mais cristalino do que ele é: o desdobramento de uma raiz que se fortalece em cada romance deste escritor. Esta raiz se encontra - para usar uma imagem - fincada no solo ambíguo dos processos humanos e é deste solo que retira a sua força permanente: representações dos sintomas que fazem parte de uma mecânica mental que envolve a construção permanente de um real à medida do indivíduo que irá habitá-lo.

As impiedosas respostas que provêm da escrita de António Lobo Antunes parecem responder efetivamente a uma pergunta desesperada: *Que farei quando tudo arde?* Este romance termina por constituir - para utilizar a expressão de Foucault - um “herbário”, onde simulações de fala são colecionadas como se constituíssem amostras da matéria humana (ou de meros casos clínicos) e catalogadas para que um dia talvez sirvam, no âmbito ficcional, como uma descrição das formas menos heróicas com as quais, nas grandes cidades, se vivia, na altura da virada para o século XXI.

Bibliografia

- Antunes, António Lobo (1992): “Quis escrever um romance policial”. Em: *Jornal de Letras*, 27 de outubro, pp. 8-11.
- (1996): *O manual dos inquisidores*. Lisboa: Dom Quixote.
- (1997): *O esplendor de Portugal*. Lisboa: Dom Quixote.
- (1999): *Exortação aos crocodilos*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2000): *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Lisboa: Dom Quixote.
- (2002a): *Que farei quando tudo arde?* Lisboa: Dom Quixote.

- (2002b): *Segundo livro de crônicas*. Lisboa: Dom Quixote.
- Barthes, Roland (1993): *O prazer do texto*. Lisboa: Editora Ellos.
- Benjamin, Walter (1993): *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Blanco, Marisa (2002): *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote.
- Cabral, Eunice/Jorge, Carlos J. F./Zurbach, Christine (org.) (2004): *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes. Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote.
- Deleuze, Gilles (2000): *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- Derrida, Jacques (2001): *Posições*. Belo Horizonte: Editora Autêntica.
- Faulkner, William (1994): *O som e a fúria*. Lisboa: Dom Quixote.
- Figueiredo, Vera Follain de (2003): *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Foucault, Michel (2002): *O que é um autor?* Lisboa: Editora Vega.
- Júdice, Nuno (2004): “Os mapas do humano em António Lobo Antunes”. Em: Cabral, Eunice/Jorge, Carlos J. F./Zurbach, Christine, pp. 313-319.
- Lévy, Pierre (1993): *As tecnologias da inteligência – o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Lourenço, Eduardo (2004): “Divagações em torno de Lobo Antunes”. Em: Cabral, Eunice/Jorge, Carlos J. F./Zurbach, Christine, pp. 347-355.
- Piglia, Ricardo (2001): *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Santos, Roberto Corrêa dos (1989): *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Seixo, Maria Alzira (2001): *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote.
- Sennett, Richard (1993): *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras.