

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Programa de Literatura e Crítica Literária

FABRICIO VIEIRA

**O utópico e o trágico antunianos na construção de *Que Farei Quando Tudo Arde?***

SÃO PAULO  
2010

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FABRICIO VIEIRA

**O utópico e o trágico antunianos na construção de *Que Farei*  
*Quando Tudo Arde?***

Dissertação apresentada à Banca  
Examinadora da Pontifícia  
Universidade Católica de São Paulo,  
como exigência parcial para obtenção  
do título de Mestre em Literatura e  
Crítica Literária, sob orientação da  
Profª. Drª. Vera Bastazin

SÃO PAULO

2010

## FOLHA DE APROVAÇÃO

FABRICIO VIEIRA

**O utópico e o trágico antunianos na construção de *Que Farei Quando Tudo Arde?***

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Vera Bastazin (orientadora)  
PUC-SP

---

Prof. Dr: Fernando Segolin  
PUC-SP

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Izabel Margato  
PUC-RJ

---

Suplentes

Prof. Dr.

---

Prof. Dr.

---

*à Márcia Morgan*

## AGRADECIMENTOS

Infelizmente, não é possível agradecer a todos que, de uma forma ou de outra, contribuíram para o desenvolvimento deste estudo. Assim, expresso minha gratidão aos que, por motivos vários, tiveram participação decisiva na elaboração deste trabalho.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Bastazin, minha orientadora, pela confiança nas escolhas que fiz e paciência para reler e anotar, tantas vezes, meus escritos imprecisos.

Aos Profs. Drs. Fernando Segolin e Biagio D'Angelo, pelas preciosas observações feitas no Exame de Qualificação.

Aos amigos Arlindo Rebechi Jr. e Jean Cristtus Portela, sempre presentes nessa longa jornada pelo mundo das ideias.

A David S. Ware e John Coltrane, por tornarem, com seus sopros, mais leve a existência.

Ao meu pai, Genésio Eugênio Vieira (*In memoriam*), que nunca deixou de respeitar e apoiar minhas decisões.

À Márcia, companheira, sempre.

*Esperando que un mundo sea desenterrado pela  
lenguage, alguien canta el lugar en que se forma el  
silencio. Luego comprobará que no porque se  
muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo.  
Por eso cada palabra dice lo que dice y además más  
y otra cosa.*

(Alejandra Pizarnik)

*Se te pertenço, separo-me de mim.  
Perco meu passo nos caminhos de terra  
E de Dionísio sigo a carne, a ebriedade.  
Se te pertenço perco a luz e o nome  
E a nitidez do olhar de todos os começos:  
O que me parecia um desenho no eterno  
Se te pertenço é um acorde ilusório no silêncio.*

*E por isso, por perder o mundo  
Separo-me de mim. Pelo Absurdo.*

(Hilda Hilst)

## RESUMO

Esta dissertação estabelece um estudo do romance **Que Farei Quando Tudo Arde?**, do escritor português António Lobo Antunes, visando destacar seu percurso poético. Esse romance representa, como buscamos evidenciar, um dos momentos mais densos e complexos da criação literária de Antunes. A partir de pesquisa bibliográfica, que abrangeu fortuna crítica e teorias de base, o estudo foi desenvolvido em três capítulos. No primeiro, buscou-se desvendar o projeto literário do autor e seu caráter utópico, além de ser feita uma revisitação aos diversos ciclos que formam sua obra. No segundo capítulo, discutiu-se a relevância da poesia e da tragédia para a composição de **Que Farei Quando Tudo Arde?**. Uma análise mais centrada da linguagem poética antuniana e das estratégias utilizadas pelo autor para arquitetar o romance constitui o terceiro e último capítulo.

**Palavras-chave:** António Lobo Antunes – romance português contemporâneo – trágico – utopia – polifonia



## ABSTRACT

This dissertation provides a study of the novel **What Can I Do When Everything's On Fire?**, by Portuguese writer António Lobo Antunes, in his poetic journey. This novel represents one of the most dense and complex moments in the artistic project of Antunes. Beginning with the literary criticism and literary theories, this study was developed in three chapters. In the first chapter it was discussed the author's literary project and its utopian character; we still review his literary cycles. In the second chapter it was discussed the importance of poetry and tragedy for the composition of **What Can I Do When Everything's On Fire?**. In the last chapter it was analyzed in the novel, in its most original and characteristic form, the poetic language and the linguistics strategies by Antunes.

**Keywords:** António Lobo Antunes – contemporary Portuguese novel – tragic – utopia – polyphony

## SUMÁRIO

Introdução.....	10
Capítulo I. Projeto e criação de Lobo Antunes	
1.1 A utopia antuniana .....	14
1.2 Uma obra em construção: os ciclos antunianos.....	23
Capítulo II. Tradição e modernidade em <b>Que Farei quando tudo arde?</b>	
2.1 Criar e organizar: os gêneros corrompidos.....	36
2.2 A filiação trágica.....	43
2.2.1 Um olhar sobre a tragédia.....	45
2.3 Poesia e rito.....	56
Capítulo III. <b>Que Farei Quando Tudo Arde?</b> : cacos para um vitral	
3.1 Vozes múltiplas.....	63
3.1.1 O nascedouro da polifonia.....	66
3.1.2 Em torno de Carlos-Soraia.....	68
3.1.3 Da incompletude: todos falam, ninguém ouve.....	77
3.2 O tempo fraturado.....	83
3.2.1 A mancha na página.....	89
4. Considerações finais.....	92
5. Referências bibliográficas.....	95

## INTRODUÇÃO

António Lobo Antunes comemorou, em 2009, 30 anos de carreira literária. Traduzido e estudado em diversos cantos do mundo, esse grande desbravador e experimentador da linguagem já publicou 21 romances. A essa produção, somam-se um livro infanto-juvenil e três coletâneas de crônicas. Nascido em 1 de setembro de 1942, em Lisboa, Lobo Antunes é, além de escritor, médico com especialização em psiquiatria.

A participação na Guerra de Angola é um ponto de extrema relevância na biografia de Antunes. Não é por acaso que essa experiência paira fantasmagoricamente sobre sua obra, na qual encontramos um leque vastíssimo de personagens e situações que apontam para a guerra e para uma Angola devastada. Apenas em 2005, o autor permitiu que duas de suas filhas, Maria José e Joana, reunissem e publicassem as cartas que enviou à mãe delas durante sua estada na Guerra de Angola, entre 1971 e 1973. **D'este viver aqui neste papel descripto**, título das cartas reunidas, mostra-se importante documento desse período da vida de Antunes, que tanto marcou o autor e sua obra. Nessas cartas, sem nenhuma divulgação até o lançamento do livro, encontra-se um autor empolgado com seus projetos, que iam sendo elaborados em cadernos em meio à guerra. Infelizmente, nenhum desses textos primeiros chegou a público. Tendo retornado de Angola em 1973, estreou no mercado editorial apenas em 1979, com o romance **Memória de Elefante**. Desde então, tem se dedicado a criar uma obra ímpar dentro da literatura contemporânea de língua portuguesa, que cada vez desperta mais o interesse de leitores e críticos.

No Brasil, apesar da facilidade do idioma e do fato de a editora Objetiva-Alfaguara ter adquirido os direitos sobre a obra de Antunes, apenas cerca da metade de seus livros foi editada até o presente. **Que Farei Quando Tudo Arde?**, publicado originalmente em 2001 e objeto desse estudo, permanece inédito no país<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Para esse estudo, utilizamos a edição *ne varietur* de **Que Farei Quando Tudo Arde?**, publicada pela primeira vez em janeiro de 2008, pela editora Dom Quixote.

No meio acadêmico, os estudos sobre a obra antuniana têm aumentado nos últimos anos. Mas, se compararmos com o que já foi produzido tendo como foco os livros de seu conterrâneo, contemporâneo e desafeto José Saramago, esses estudos são ainda bastante tímidos.

Em levantamento que fizemos junto às bibliotecas de grandes universidades brasileiras<sup>2</sup>, constatamos que boa parte das dissertações e teses defendidas, que elegeram como objeto a obra antuniana, destacam o viés pós-colonialista e as relações históricas e ideológicas dos seus romances<sup>3</sup>. Muitos desses trabalhos, inclusive, utilizam Lobo Antunes em uma perspectiva comparatista<sup>4</sup>. Nesse linha, livros como **Os Cus de Judas**, **Manual dos Inquisidores** e **O Esplendor de Portugal** aparecem como os mais abordados até o momento. O livro que selecionamos para o desenvolvimento do presente trabalho, **Que Farei Quando Tudo Arde?**, ainda não foi objeto de nenhuma dissertação ou tese já defendida. Além disso, não aborda nem Angola e sua guerra, nem os grandes momentos históricos de Portugal. Trata-se, segundo próprio autor, de um livro com uma “história de amor desgarradora”<sup>5</sup>. Dessa forma, o livro se adequava ao nosso propósito, que é o enfocar o caráter estético, ou mais precisamente, a intrincada poética antuniana.

O presente estudo organiza-se em três capítulos. No capítulo 1, busca-se compreender a construção da obra de Lobo Antunes. Entendemos a importância de apresentar os rumos e as características mais relevantes dessa obra e, dessa forma, tentar indicar o papel de **Que Farei Quando Tudo Arde?** no conjunto de escritos antunianos.

No primeiro sub-item do capítulo 1, tendo como base uma série de entrevistas concedidas pelo autor, desde o início de sua produção literária até os anos mais recentes, procurou-se desvendar o projeto literário antuniano, ou seja, a forma como ele produz sua literatura e as motivações que dirigem os rumos de sua escrita. O

---

<sup>2</sup> Foram visitadas, pessoalmente e por meio de acervo digital, as bibliotecas de USP, UNESP, UNICAMP, PUC-SP, PUC-RJ, UFRJ, UFMG e UFF.

<sup>3</sup> CF. SILVA, Haidê. **A metaficção historiográfica no romance Os Cus de Judas, de António Lobo Antunes**. 148 f. Tese (Doutorado) – FFLH, USP, São Paulo, 2007.

<sup>4</sup> CF. ABLAS, Maria N.O. S. **Conflito de Identidades em A Geração da Utopia e O Esplendor de Portugal**. 205 f. Tese (Doutorado) – FFLH, USP, São Paulo, 2003.

<sup>5</sup> Cf. COELHO (2004, p. 180)

autor afirmou reiteradas vezes, nos últimos anos, que não escreve mais romances, não está mais preocupado com tramas, enredos e personagens. Sua intenção é a de “pôr a vida inteira entre as capas de um livro”<sup>6</sup>. Mais do que simples retórica, Lobo Antunes expressa com sua fala um desejo que, se fosse satisfeito, teria como resultado o fim de sua busca artística, o fim de sua voz literária. Chamamos esse projeto de *utopia antuniana*. Lembramos que o autor não desenvolveu uma persona de crítico, nunca tendo escrito ensaios que pudessem sinalizar o que pensa sobre o fenômeno literário. Assim, decidimos esmiuçar suas entrevistas, na busca de revelações sobre o tema.

Ainda no capítulo 1, foi desenvolvido um segundo sub-item, no qual se discutem os ciclos que formam a obra antuniana. Como já indicaram alguns críticos, dentre os quais Álvaro Cardoso Gomes (1993) e Maria Alzira Seixo (2002), a obra de Antunes pode ser dividida em diferentes ciclos, formados por livros temáticos e estilisticamente próximos. Esse arranjo permite com que se veja de forma mais clara as diferentes etapas por que tem passado sua obra.

No segundo capítulo, é realizada uma discussão sobre as dificuldades de se enquadrar o texto antuniano em algum gênero literário. Apesar de o autor escrever apenas romances, sua escritura demonstra uma proximidade bastante intensa com a poesia. No caso específico de **Que Farei Quando Tudo Arde?**, atentamos ao fato de que suas raízes também bebem em uma das formas clássicas: a tragédia. Entre a poesia e a tragédia, o autor arquiteta esse que é um de seus mais densos e extensos romances. Nesse percurso, abordamos a tragédia, primeiramente, a partir da perspectiva de Aristóteles, pioneiro no estudo desse gênero clássico. Posteriormente, passamos por Hegel e Lacan, na tentativa de abordar o conceito de trágico na modernidade. Teóricos russos, dentre os quais Jakobson e Chklovski, são utilizados para discutir questões referentes à poeticidade.

No capítulo 3, focamos a análise de **Que Farei Quando Tudo Arde?**. A partir de alguns conceitos e tópicos específicos, como polifonia, dialogismo, fragmentação espacial e temporal, buscamos decifrar a arquitetura do romance, marcado por um jogo labiríntico no qual o leitor entra sem saber ao certo para onde será levado. Mikhail Bakhtin e Tzvetan Todorov são alguns estudiosos em cujas teorias encontramos elementos essenciais para o desenvolvimento desse capítulo.

---

<sup>6</sup> Cf. Vieira (2007, p. 16).

Destacamos nessa parte, também, a importância do uso que o autor faz da página em branco, ou seja, como diagrama o texto de forma a constituir uma expressão artística nova. Para tanto, Antunes recorre a uma pontuação singular, ignorando diversas regras de uso da língua portuguesa. Como demonstramos, a utilização do ponto de interrogação assume papel fundamental em **Que Farei Quando Tudo Arde?**. Tal escolha de pontuação faz com que o livro se apresente como um romance crivado de dúvidas e indagações. As personagens não só falam ininterruptamente, em uma sucessão vertiginosa de focalizações e perspectivas, mas, acima de tudo, questionam sempre. O problema, para elas, é que essas interrogações não recebem respostas. Assim, **Que Farei Quando Tudo Arde?** revela-se como um romance de incompletude, no qual todos se utilizam da voz para o questionamento, mas, ao mesmo tempo em que constitui a fala e a indagação, ninguém ouve e ninguém responde.

## Capítulo I

### Projeto e criação de Lobo Antunes

#### 1.1 A utopia antuniana

António Lobo Antunes é atualmente um dos mais respeitados escritores de língua portuguesa, tendo feito de sua obra um espaço desafiador para leitores e críticos. À procura do romance perfeito, o escritor tem experimentado caminhos novos a cada livro que publica. O delicado labor com a palavra alicerça sua obra e serve de bússola para seu percurso, que tem por finalidade alcançar “o *Livro*”<sup>7</sup>, como diz Lobo Antunes. Criador de um cosmo único, o romancista tem mantido sua pena viva na esperança de atingir a palavra adâmica, primeira, ainda virgem das vicissitudes que impregnam a linguagem cotidiana. Não mais quer explicar o mundo por meio da criação artística. O que o alimenta é a utopia de levar a vida, e não fragmentos dela, para as páginas do livro.

Diferente de muitos escritores consagrados, cujas primeiras publicações são consideradas pela crítica muito mais como simples curiosidade, devido à superficialidade e pouco desafio artístico que demonstram, Lobo Antunes oferece desde seus livros iniciais material já maduro e inquietante. O texto antuniano primeiro, apesar de ainda estar distante dos picos alcançados mais adiante, já se mostra literariamente bem arquitetado. O fato de o escritor ter estreado na literatura próximo aos 37 anos, tendo exercitado sua escrita desde a juventude, provavelmente colaborou para tal feito.

A publicação de **Memória de Elefante**, que marcou sua estréia literária em 1979, ocorreu, segundo relata o autor, apenas pela insistência e determinação de um amigo, o médico Daniel Sampaio, que se ocupou em levar o manuscrito para diversas editoras, em uma maratona que se encerraria apenas cerca de dois anos depois de iniciada. Passado o percurso inicial e a estreia tardia, Antunes realizou a proeza de publicar, em aproximadamente 18 meses, três romances. Segundo ele, quando editaram seu primeiro livro, outros já estavam praticamente prontos.

---

<sup>7</sup> Cf. SILVA (2008, p.257)

Durante seu percurso literário de três décadas, Antunes tem apontado, em diversos depoimentos e entrevistas, as questões que considera relevantes na concepção de um romance e que acabam por direcionar o rumo de sua obra. Nesse período, como pode ser observado tanto em suas palavras quanto em vários de seus escritos, a percepção do autor sobre o fenômeno literário tem se transformado. Da mesma forma que seus livros não se repetem, sua concepção sobre o literário e, mais especificamente, sobre a arte romanesca, têm sofrido alterações ano após ano. As transformações não ocorrem de forma aleatória ou caótica: é possível detectar uma linha de criação que vai de suas primeiras afirmações, quando para ele a história era fundamental à arquitetura do romance, até a postura mais recente, em que a intriga perdeu relevância e cedeu seu posto ao ato de criar linguagem – atualmente, o autor declara que a história, a intriga e o enredo já pouco importam. A mudança de escopo se reflete em sua produção literária, como podemos verificar ao se comparar seus livros editados em diferentes períodos.

Como o autor jamais escreveu ensaios críticos, que desvendassem seus pensamentos e ideais estéticos, assim como o fizeram Ezra Pound, Octavio Paz e Haroldo de Campos, dentre outros, uma forma de captar seus pensamentos sobre o fazer literário é debruçar-se sobre entrevistas que abordam essas questões. A partir das entrevistas, é possível apreender o projeto antuniano, de forma a sinalizar seu entendimento sobre o edifício literário que ergueu em três décadas. Mais do que isso, pode-se afirmar que o percurso escritural antuniano denuncia seu projeto e sua utopia.

O acesso às entrevistas de Lobo Antunes se tornou mais fácil em anos recentes. Importante nesse aspecto foi a publicação do livro da pesquisadora Ana Paula Arnaut (2008), que traz uma compilação das principais entrevistas concedidas para a imprensa portuguesa entre 1979 e 2007. Em um total de 53 extensas conversas, o livro de Arnaut oferece uma base à qual, agregando-se entrevistas mais recentes<sup>8</sup>, é possível delinear um panorama dos rumos escolhidos pelo autor de 1979 aos dias atuais.

---

<sup>8</sup> Em setembro de 2007, tive a oportunidade de entrevistar o escritor António Lobo Antunes, por telefone, de sua casa em Lisboa. Uma versão dessa conversa foi publicada na revista **Entre Livros**, em sua edição de dezembro de 2007. Uma nova conversa ocorreu no início de abril de 2009, tendo sido publicada no jornal **Folha de S.Paulo**, em 18 de abril do mesmo ano.



Curioso notar que a ambição de Antunes com a criação literária é bastante antiga. Ao menos, é o que ele conta<sup>9</sup>. Aos sete anos, acompanhando seus pais em viagem de carro, teria tido uma *revelação* e dito para si mesmo: “Vou ser escritor”. Separou, então, um caderno e escreveu na capa: *Obras completas de António Lobo Antunes*. Mas levaria 30 anos após sua *iluminação* para começar de fato a ser considerado um escritor. Se escrever sempre esteve em suas ambições, Lobo Antunes teve de tomar outro rumo profissional até ocupar seu espaço social como escritor. Como é sabido, ele se formou em Medicina e especializou-se em Psiquiatria, tendo exercido e sobrevivido dessa profissão até os quarenta e poucos anos.

Nesse longo percurso, muitos livros ficaram pelo caminho. Ao se ler as cartas que escreveu à sua primeira mulher durante a guerra colonial de Angola, é possível observar a motivação do autor com o livro que escrevia naquela época. Em várias passagens das cartas a que se teve acesso, o autor fala com carinho e empolgação sobre o livro que preparava. Chamado de *Voo*, o romance deveria ter seis capítulos e poderia se estender por 500 ou mesmo mil páginas, expectativa essa que fazia com que o autor se referisse ao romance como *calhamação* e *historietazona*. Em carta datada de 7 de abril de 71, relata:

A história vai andando, creio que bem, mas é melhor não embandeirar em arco antes de estar pronta. Já a tenho mais ou menos toda arquitetada, e pelas minhas contas deve estender-se ao longo de 7 cadernos. Nem por isso, portanto, será muito grande. Tenho-me preocupado sobretudo em que seja fácil de ler e agradável (ANTUNES, 2005, p.119)

Quem conhece a obra de Antunes sabe que esses dois adjetivos – *fácil* e *agradável* – não são os melhores para qualificar seus livros: em nenhum sentido seu texto é fácil de ler. Dizer que é agradável também parece duvidoso. Nota-se que em suas cartas Lobo Antunes sempre faz referências à *história* que está escrevendo, paradoxalmente, ele que se tornaria um escritor conhecido, exatamente, por não contar histórias.

Em nova carta, de 7 de julho de 1971, diz já ter escrito 130 páginas, que comporiam a primeira parte do livro, o qual se chamaria **Saída para o mar**, sendo

---

<sup>9</sup> Cf. BLANCO (2002, p.24)

depois alterado para **Voo**. O romance trataria, segundo o autor, das relações de um velho casal consumido pelo ódio recíproco.

Em vez de resolver hieróglifos comprimidos, componho uma história. Só. Apenas. Unicamente. (...) Depois farás o que quiseres com isto: palavra de honra que não me interessa. (2005, p.230)

Na carta do dia seguinte, 8 de julho, destaca, pela primeira vez, a relevância de encontrar uma forma nova para se expressar. Após reclamar que os escritores portugueses ainda estavam presos à forma de Balzac escrever, declara: “Eu acho que o romance tem de ser uma espécie de tricot subterrâneo, a correr por baixo da aparência” (2005, p.234).

Em outra correspondência datada de julho de 1971, afirma que já começa a pensar no romance que fará em seguida, que se chamaria **Depois de Júlia**. Em seus planos, pretende concluir **Voo** até abril de 1972, tentar publicá-lo e, quem sabe, “ser já famoso quando aí chegar” (2005, p.238).

Em dezembro de 71, diz crer que já encontrou sua voz :

Eu penso que a história está decente, e que estou a escrever bem, isto é, que descobri, depois de quase 16 anos (faço no Natal) de contacto praticamente diário com as palavras, a maneira de as usar razoavelmente. E a prova está, julgo, no facto de no Voo não se poderem apontar influências de ninguém. É o trabalho de um sujeito que ganhou a própria independência à custa de muito esforço mas a ganhou (2005, p.319).

Nota-se que o escritor repetiria a mesma coisa em diferentes etapas de sua vida literária, demonstrando preocupação em conseguir construir sua própria voz, sem carregar marcas de antecessores. Com o passar do tempo, afirmaria que, em seus primeiros romances publicados, ainda não havia alcançado sua voz própria. Em uma de suas últimas cartas, Lobo Antunes parece falar sobre a literatura que produzirá apenas muitos anos depois:

Cada vez mais me parece que a literatura deve ser um festival de palavras, uma celebração pânica (no sentido grego), uma festa pagã, e os personagens simples vozes que deslizam cantando ou cochichando páginas fora (2005, p.387).

Tal como outras obras anteriores a **Memória de Elefante** (1979), o livro **Voo** dificilmente chegará aos leitores – se é que seus manuscritos ainda existem. Ao menos não pela vontade do autor, que afirma não ter interesse nesse tipo de resgate. Em recente entrevista ao jornalista português João Céu e Silva (2009), Antunes disse que ainda existem ao menos dois livros inéditos, escritos antes de sua estréia. As obras estão sob os cuidados de suas filhas.

Em suas primeiras entrevistas concedidas em outubro de 1979, após lançar **Memória de Elefante**, o escritor estreante afirma que “o romance é para contar uma história” (apud ARNAUT, 2008, p.24). Somada a essa definição simples, que soa até como senso comum, o jovem autor aponta que também estava atento à importância do trabalho com a escrita e à busca pela inovação no literário. Esse duplo olhar é relevante porque, em nenhum momento de sua obra, Antunes se revelou como alguém que desejasse apenas contar uma boa história. Na época de lançamento de **Memória de Elefante**, ele declara:

(...) há todo o problema da escrita, que são muitos anos de escrita, de hesitações, de dúvidas, de reescrever, muitos anos à procura de uma forma. Acontece que, pela primeira vez com este livro, eu senti que tinha encontrado uma maneira pessoal de dizer as coisas (apud ARNAUT, 2008, p.3).

Contar uma história de “uma maneira pessoal” era sua ambição inicial. Segundo ele próprio, isso significa alcançar um texto que não devesse nada a outros escritores. Ou seja, criar algo realmente novo. No futuro, seguro do valor de sua produção, afirma: *ninguém escreve como eu*.

Especialmente em sua primeira trilogia, é possível encontrar uma linearidade mais palpável. Mesmo que as idas e vindas da memória já representem ali interrupções no fluxo temporal, os protagonistas de **Memória de Elefante** (1979)<sup>10</sup>, **Os Cus de Judas** (1979) e **Conhecimento do Inferno** (1980) desfilam em um período curto de tempo, que se estende por no máximo um dia. São narrativas de começo e fim frágeis, mas ainda com certa linearidade. Sobre **Memória de Elefante**, o autor afirma:

---

<sup>10</sup> As datas dos livros de Antunes entre parênteses, logo após o título, se referem à 1ª edição.

Eu tinha a sensação de que as pessoas iam gostar desta história, porque é uma história de amor, mas é sobretudo uma história de angústia, de angústia existencial (apud ARNAUT, 2005, p.4).

Ao destacar a importância da *história* para seu romance, o autor faz com que pensemos em uma estrutura narrativa de viés mais clássico – impressão essa que se desconstrói na medida em que vamos conhecendo o conjunto de sua obra.

Nesse ponto, parece-nos relevante recorrermos a E.M. Forster que discute, define e delimita o romance afirmando:

O romance conta uma história. Este é o aspecto fundamental, sem o que ele não poderia existir. Este é o máximo divisor comum a todos os romances. (FORSTER, 2003, p.20).

O teórico e crítico literário não encerra sua definição de romance na palavra *história*, mas dá ênfase à importância do desenvolvimento do enredo, das personagens, da relação temporal e de outros elementos presentes na narrativa. De qualquer forma, o que Forster aponta é que não apenas o senso comum considera a história como espinha dorsal de um romance, mas até a própria crítica aponta nessa direção. Considerando tal aspecto, é curioso notar que também Lobo Antunes, na década de 80, destaca a relevância da *história*.

Antunes continua a manter esse discurso nos anos seguintes. Em 1983, ao lançar **Fado Alexandrino**, dá a seguinte resposta ao ser diretamente indagado pelo jornalista sobre o que é um romance:

O romance é para contar uma história e aqui [Portugal], contar uma história é quase um pecado (...) Fui muito educado na ideia norte-americana: contar uma história e contá-la com eficácia. (...) Penso, cada vez mais, que um romance tem de contar uma boa história; boa e bem contada (apud ARNAUT, 2005, p.59-67).

Nessa altura, o autor já havia alcançado fama e sido traduzido em diferentes idiomas, como inglês, francês e alemão. Sem dúvida, não era a faceta de bom contador de histórias que alimentava a repercussão em torno de seu trabalho. Muito mais do que à imagem dos narradores primevos – sábios homens idosos, ao centro de uma roda, desfiando histórias de heróis, provações e superações a ouvidos atentos –, o nome de Antunes sempre foi mais facilmente associado à de um deliciado artesão, ou seja, um cuidadoso artífice da palavra.

Walter Benjamin alerta, em clássico ensaio de 1936, para a importância do trabalho artesanal do narrador:

Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – sua e a dos outros - transformando-a em um produto sólido, útil e único? (1996, p.221).

Essa mutação dos fatos da vida humana em um produto único, realizada por meio de um trabalho artesanal, aponta para o que Antunes chama de voz própria. Como pode ser observado em declarações mais recentes, o escritor afirma que sua obra nasce sempre de estímulos externos do mundo – lugares, olhares e até fatos ocorridos com alguém – que, com muito labor, se transformam em um universo novo, amparado em uma linguagem própria.

Em 1992, quando do lançamento de **A Ordem Natural das Coisas**, o autor ainda insiste em destacar o papel da história. Em outubro daquele ano, em entrevista ao periódico português **Público**, afirmou: “Eu continuo a achar a história, a intriga, uma coisa muito importante” (apud ARNAUT, 2005, p.148). Todavia, naquele mesmo mês, diria a um jornalista: “Penso que o que se tenta sobretudo é inventar um novo português, inventar uma nova linguagem. Ter uma voz pessoal, é isso, ter uma forma nova de contar as coisas” (apud ARNAUT p.175). Ao ser indagado pelo jornalista sobre a importância da história, conclui: “Um romance é sobretudo intriga”.

Nessa época, o autor já havia publicado nove romances. Quem teve acesso às obras desse período sabe que a intriga ou o desenvolvimento do enredo não são traços que melhor qualificam esses textos. Assim, as declarações de Antunes do período chegam a soar estranhas, pois, apesar de demonstrar que dava tanto valor à intriga, seus escritos já traziam um diferenciado trato com a linguagem.

Somente em 2000, quando promovia o lançamento de **Exortação aos Crocodilos**, Antunes vai sinalizar uma modificação em sua percepção sobre o que é o literário:

Os primeiros romances não tem nada que ver com aquilo que acho hoje que é literatura. Porque minha idéia de literatura se foi alterando com o tempo. (...) E a idéia que tinha do que deve ser um romance é diferente da que tenho hoje (ANTUNES apud ARNAUT , p.355).

Os meus primeiros livros tem um fio narrativo. (...) Mas depois percebi que não era esse o caminho que me interessava. O que me interessava era o desafio, atendendo a que o fio narrativo num romance é o mesmo que a picareta e a corda para um alpinista, de construir um romance sem fio narrativo. Criar personagens, emoções, situações, etc., sem fazer por um lado escrita estática e sem ajuda desse fio narrativo.” (Idem, p. 358).

Entre abril de 2000 e janeiro de 2001, a jornalista espanhola Maria Luisa Blanco realizou uma série de extensas entrevistas, que deram origem ao livro **Conversas com António Lobo Antunes** (2002), no qual ele discorre longamente sobre a arte de escrever. Lembramos, aqui, que nesse período o autor publicou o que talvez seja seu romance mais experimental: **Não entres tão depressa nessa noite escura** (2000). Mais do que qualquer livro publicado até aquele momento, nesse o leitor vai se deparar com uma intriga extremamente frágil.

(...) progressivamente foi crescendo o interesse pelo estilo, pela depuração da forma e da palavra. Cada palavra conseguida é como uma pedra que retiro de um poço. Quanto maior é a experiência e a maturidade literária, tanto mais se compreende o caminho que ainda falta percorrer. (...) Cada romance é a uma nova tomada de consciência do caminho que ainda me falta percorrer e de tudo o que me falta para conseguir o romance que quero (ANTUNES apud BLANCO, 2002, p.65)

Em **Uma longa Viagem com António Lobo Antunes** (2009), resultante de uma série de encontros entre o jornalista João Céu e Silva e o autor, entre 2007 e 2009, Antunes afirma:

Eu não conto histórias – eu gosto de ler histórias, não de as escrever (...). O que eu quero é outra coisa, não é isso que me interessa fazer (2009, p.29).

A intriga me interessa cada vez menos, não me interessa fazer romances como Memória de Elefante ou o Fado Alexandrino (2009, p.89).

Em uma de suas declarações públicas recentes, em 20 de outubro de 2009, para a Agência Lusa, afirmou sobre seu último livro, **Que Cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?**: “Quando muito, tem micro-histórias de uma linha ou duas.

Não tem enredo, não tende para um fim definido. Da mesma maneira que uma sinfonia ou uma cantata não contam uma história”.<sup>11</sup>

Cada vez mais, o texto antuniano tem se afastado da necessidade de uma história e “rumorejado”, como define Roland Barthes em **O rumor da língua** (2004). Barthes explica que essa língua *rumorejante* teria de ser “desnaturada” para poder formar “uma imensa trama sonora em que o aparelho semântico se acharia irrealizado” (p.95). Para exemplificar sua tese, o crítico cita uma cena de um filme, do cineasta italiano Michelangelo Antonioni, sobre a China. A cena se concentra em várias crianças lendo, ao mesmo tempo, diferentes livros chineses em voz alta. “O sentido era para mim duplamente impenetrável”, diz Barthes. Mas é exatamente essa impenetrabilidade que irá bloquear a decodificação automática que rege nosso relacionamento com as linguagens cotidianas, permitindo, assim, a descoberta da música, da beleza, do rumor daquela linguagem. “(...) é o estremecer do sentido que interrogo escutando o rumor da língua”, diz Barthes (p.97). Esse estremecer tem marcado a produção de Antunes, especialmente na última década. De histórias contadas de uma forma inovadora a uma linguagem que rumoreja, a viagem escritural de Antunes parece estar completa.

O autor decidiu, há poucos anos, iniciar a preparação da edição *ne varietur*<sup>12</sup> de sua obra. Para o estabelecimento do texto definitivo, a opção foi a de consertar apenas erros tipográficos e de digitação. Nem mesmo às primeiras obras foram acrescentados ou suprimidos trechos, alteradas frases ou revista a linguagem. Isso pode ser constatado quando se compara a edição *ne varietur* com as obras publicadas em anos anteriores. Dessa forma, Antunes consolida e estabelece sua obra, colocando um ponto final ao que produziu e alertando para o fato de que aquilo que surgir após sua morte não faz parte de seu projeto literário.

Para mudar a concepção da arte do romance e estampar seu nome na literatura de língua portuguesa, Lobo Antunes tem caminhado rumo ao romance que considera perfeito, total, aquele que possa representar toda a sua obra – e, quem sabe, de uma forma mais ampla, até o romance contemporâneo. Essa é a utopia antuniana, que move sua escritura e alimenta o próprio autor: “Eu gostava de fazer

---

<sup>11</sup> Disponível em: [http://alawebpage.blogspot.com/2009\\_10\\_01\\_archive.html](http://alawebpage.blogspot.com/2009_10_01_archive.html). Acesso em 15/12/2009.

<sup>12</sup> É chamada de *ne varietur* uma edição de caráter definitivo. Para a edição *ne varietur* de Antunes, foi constituída uma equipe liderada pela estudiosa portuguesa Maria Alzira Seixo.

um livro que fosse “O” livro e depois não escrevia mais nada” (apud SILVA, 2009, p.280).

Contudo, Antunes sabe que tal texto jamais poderá ser escrito. Se isso acontecesse, traria como consequência o grande silêncio – ou seja, o encerramento de sua produção, ou ainda, em outras palavras, sua própria morte como escritor.

## 1.2 Uma obra em construção: os ciclos antunianos

Abordar a obra de um escritor sob o viés de fases ou ciclos pode ser uma tarefa interessante do ponto de vista da melhor compreensão do todo pelas partes<sup>13</sup>. Não é de hoje que os críticos começaram a falar em ciclos ao debaterem a obra de António Lobo Antunes. Um dos primeiros a apontar essa hipótese foi Álvaro Cardoso Gomes (1993) que, em estudo feito no início da década de 90, levantou duas fases distintas na obra antuniana, que na época se resumia a sete livros. Gomes viu, naquele momento, dois ciclos bem delineados: um primeiro, de cunho autobiográfico, que abrangia a primeira trilogia do autor; e um segundo, que chamou de ciclo épico, no qual a linguagem começou a buscar novos rumos e o foco saiu do autor-narrador para o país e suas transformações sócio-políticas.

Maria Alzira Seixo sugere que a obra antuniana possa ser catalogada em, pelo menos, três ciclos. Quando fez suas observações, em 2002, a pesquisadora tinha à disposição um *corpus* de 15 romances do autor. Para Seixo, essa obra poderia ser encampada em três ciclos: o primeiro iria até **As Naus**, o sétimo romance do autor. O segundo ciclo, de **Tratado das Paixões da Alma** até **Exortação aos Crocodilos**. O último teria início em **Não entres tão depressa nessa noite escura**. Mas alerta a pesquisadora:

---

<sup>13</sup> A clássica bipartição da obra romanesca de Machado de Assis é um exemplo conhecido de todos. Quando se fala nos romances machadianos, automaticamente os dividimos tendo em **Memórias Póstumas de Brás Cubas** o marco de transmutação do texto do autor. Lúcia Miguel Pereira (1988) fala na “imensa diferença entre **Iaiá Garcia**, a última e melhor novela da primeira fase, e **Memórias Póstumas de Brás Cubas**” (p.70). Nesse caso, a mudança ocorre de forma radical, não havendo uma tênue transição entre **Iaiá Garcia**, que seria o último trabalho da primeira fase, e as **Memórias**, nas quais há radicalização da escrita e da estrutura do romance, parecendo, de fato, que um outro autor entrou em cena.



Estas fases, sublinhêmo-lo, aparecem-nos como não inteiramente cronologizáveis, e por vezes sobrepostas ou algo reversíveis, mas a sua consideração pode aproximar-nos de uma compreensão mais atenta ao trabalho que a linguagem destes textos pressupõem (2002, p.535)

Percorrer sistemática e cronologicamente os livros de Antunes permite que se observem mutações que não acontecem em linha reta no tempo, mas sinalizam uma jornada escritural bastante coerente, na qual certas características cedem lugar a outras e pontuam cada fase das obras em questão. Se o entendimento do autor sobre o que é o romance se alterou nesse período, seus livros, frutos de seu labor e reflexão, não escaparam às transformações.

Para o trabalho aqui proposto, sugerimos uma segmentação da obra em cinco grandes ciclos, sempre lembrando que essa divisão não deve ser entendida de forma rígida: fases e livros dialogam intensamente e se sobrepõem em muitos momentos. Todavia, essa segmentação pode ser bastante útil no sentido de permitir um painel da produção do autor, indicando as características peculiares dos livros, além das transformações que sofreram no decorrer do tempo. A divisão em cinco ciclos obedece a seguinte catalogação:

*\*Ciclo 1:* Memória de Elefante (1979), Os Cus de Judas (1979) e Conhecimento do Inferno (1980)

*\*Ciclo 2:* Explicação dos Pássaros (1981), Fado Alexandrino (1983), Auto dos Danados (1985) e As Naus (1988)

*\*Ciclo 3:* Tratado das Paixões da Alma (1990), A Ordem Natural das Coisas (1992) e A Morte de Carlos Gardel (1994)

*\*Ciclo 4:* Manual dos Inquisidores (1996), O Esplendor de Portugal (1997), Exortação aos Crocodilos (1999), Não entres tão depressa nessa noite escura (2000), Que farei quando tudo arde? (2001), Boa tarde às coisas aqui embaixo (2003) e Eu hei-de amar uma pedra (2004)

\**Ciclo 5*: *Ontem Não te vi em Babilónia* (2006), *O Meu Nome é Legião* (2007), *O Arquipélago da Insónia* (2008) e *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?* (2009)

O ciclo 1 acolhe a gênese da escritura antuniana. Formado pelos três primeiros livros, que vieram a público em um intervalo de aproximadamente 18 meses, esse ciclo compreende obras cujos textos apresentam cunho autobiográfico, centrados em um protagonista com seus cerca de 30/40 anos, sempre solitário e marcado pela sombra da guerra colonial de Angola. Alternando a primeira e a terceira pessoas, a trilogia forma um conjunto equilibrado e similar. Temporalmente, essas narrativas se desenvolvem em períodos curtos e contínuos: **Memória de Elefante** (1979) se passa em um dia na vida de um médico retornado de Angola, separado da mulher e com duas filhas; **Os Cus de Judas** (1979) se desenvolve em uma noite, tendo no encontro de um casal seu centro; e **Conhecimento do Inferno** (1980) traz um médico psiquiatra em uma viagem que se estende por uma tarde e uma noite.

A trilogia mostra em germe traços que acabariam por fundamentar a escritura do autor. Em germe porque muitas de suas características fundamentais estão aqui apenas esboçadas, anunciando o que viria posteriormente. Tanto no plano sintagmático quanto no paradigmático, o texto antuniano se apresenta aqui em gestação: a frase longa, os saltos temporais conduzidos pela memória, a solidão incontornável do homem que parece poder se comunicar apenas consigo mesmo, as metáforas insólitas, a sombra histórica. A trilogia não é conduzida pelo mesmo protagonista. Porém, todos se assemelham e oferecem paralelos que os unem ou os aproximam: as memórias da Guerra colonial de Angola; o trabalho no hospital psiquiátrico; o divórcio, as filhas; a solidão e o vazio existencial. De fato, o homem Lobo Antunes passava por essas experiências e as vivia intensamente. Médico psiquiatra em crise com a profissão e a rotina, havia se separado da mulher naquele final da década de 70, tinha duas filhas, Isabel e Joana (que nomeiam as filhas dos protagonistas da trilogia), enfim, era veterano da Guerra de Angola.

Na primeira trilogia, muito mais explícito e intenso do que em qualquer outra fase de sua obra, os rastros biográficos se expõem. Não se pode ignorar que, à época do lançamento, o homem António Lobo Antunes era desconhecido do público. Dessa forma, naquele momento, as passagens biográficas, que aos olhos do leitor

contemporâneo são mais visíveis, estavam, sem dúvida, camufladas no texto. Antunes não fez livros de memórias ou ensaios autobiográficos, mas não se pode negar que, nessa primeira fase, utilizou, de forma ampla e desnuda, acontecimentos e passagens de sua experiência de vida para construir os livros. Claro que essas coincidências entre vida do autor e vida da personagem não sustentam o interesse por esses livros. Se o escritor não tivesse operado com maestria o salto entre o real e o fictício, esses livros não sobreviveriam como documento literário por três décadas e, provavelmente, teriam se tornado apenas uma curiosidade por representarem os primeiros passos do autor. Os traços biográficos apenas se tornam vitais por se inscreverem no mundo literário.

A discussão sobre as relações entre realidade e ficção tem um estimulante capítulo na tese desenvolvida por Wolfgang Iser (2002) em seu trabalho “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. Não contente com a simples dicotomia realidade/ficção, Iser adicionou um terceiro termo a esse binômio: o imaginário. Uma vez dispondo dessa relação ternária, o teórico desenvolveu um elaborado sistema, no qual apresenta sua tese da dupla transgressão. A tríade de Iser nos mostra o mundo real, marcado por sua concretude e determinação; o imaginário, caracterizado pela livre fantasia e o indeterminado; e o ficcional, no qual um novo mundo surge, sem ser, entretanto, mera fantasia. Nesse percurso, Iser afirma ser necessária essa dupla transgressão.

(...) A tríade exposta por Iser propõe um inesperado trajeto: à medida que o ato de fingir repete uma parcela da realidade, sem que sua finalidade seja esgotar-se em sua apresentação, dela se apropria para transgredir o princípio da realidade (LIMA, 2006, p. 283)

Isso significa que, na primeira transgressão, quando ocorre a irrealização do real, há um processo seletivo, de escolha e desautomatização de elementos do mundo real. Já na segunda transgressão, o que ocorre é um processo inverso, que visa realizar o imaginário, ganhando novas determinações e abrindo caminhos para a criação de um novo cosmo, representado pelo texto ficcional. É aqui que se inserem os traços biográficos na primeira trilogia antuniana.

Ao romper as amarras e o compromisso com o real, tendo por objetivo a confecção de um texto poético único e com valor próprio, o autor alcança aquilo que Juan José Saer (1999) chamou de narração-objeto. Lembramos que Saer define a

narração-objeto por sua opacidade, singularidade e autonomia em relação ao mundo real. Em outras palavras, a narração-objeto carrega um fim em si mesma, cria um mundo próprio, um cosmo dentro de outro, como afirma o autor. Nem todo texto literário pode ser considerado uma narração-objeto: essa tem de alcançar o estatuto de objeto único, ser uma obra de arte de fato. Por isso que a primeira trilogia antuniana sobrevive como literatura e não como mera curiosidade dentro de sua jornada escritural.

No que se refere à temporalidade, a trilogia se arma sobre uma dicotomia que é um dos traços mais marcantes da poética antuniana, tendo se aprofundado de forma desconcertante e intensa em seus últimos livros. De um lado, há a configuração diegética, ou seja, as configurações espacio-temporais que formam o universo do texto, a história arquitetada; de outro, a confluência da memória, que amplia o tempo e o espaço e constitui o núcleo fabular. Nesse jogo temporal, os artifícios narrativos ainda não representam um grande desafio, como ocorrerá posteriormente. Todavia, já se expressam como fortes componentes da elaboração literária.

No segundo ciclo, há a corporificação de um traço definitivo da escritura antuniana: a multiplicação de vozes e focos narrativos, que amplificam as possibilidades de fragmentação espacial e temporal, fundamentais à poética do autor. A partir de seu quarto romance, **Explicação dos Pássaros** (1981), outras personagens que não apenas o narrador-protagonista assumem a primeira pessoa narrativa e vão, aos poucos, formando o que pode ser chamado de *coro antuniano*. Segundo observa Agripina Carriço Vieira:

É a partir de EP [Explicação dos Pássaros] que a narração se desdobra em vários “eus”, numa pulverização de vozes e de focalizações, que por vezes se transformam pontualmente num “ele”, sem nunca pôr em causa a centralidade do sujeito narrativo. A mobilização de tal estratégia retórica conduz a ficção a um desdobramento de pontos de vista que não são mais do que a comunicação textual da contingência da existência humana (2008, p.421)

Essa multiplicação de vozes, que estrutura o texto de forma labiríntica, vai atingir suas possibilidades máximas no que denominamos ciclo 4.

Apesar de **Explicação dos Pássaros** estar centrado em Rui S., há momentos em que personagens secundários assumem a primeira pessoa narrativa, dando *flashes* de seus pontos de vista. As relações temporais também adquirem maior agudeza: apesar de o romance estar dividido em quatro partes, que representam quatro dias, as recordações e os resgates da memória nos levam a períodos bem anteriores ao que é narrado.

Importante também ressaltar o abandono da esfera autobiográfica nesse ciclo, que passa a focalizar de forma mais direta a história recente e antiga de Portugal. Se, no primeiro ciclo, o Hospital Psiquiátrico e a Guerra de Angola serviam como espaços fundamentais de conflito para as personagens, no segundo, os eventos históricos passam a rondar, afetar e mesmo moldar as personagens de maneira mais direta, até atingir seu ápice na epopeia distópica que é **As Naus** (1988). Em **Explicação dos Pássaros** há, ao redor de Rui S., o protagonista, o partido comunista em efervescência. Rui, um professor de literatura que tenta se afastar do mundo burguês de sua família e de sua primeira mulher, flerta com o partido, sem conseguir, de fato, ajustar-se a ele e ao que representa. Sua segunda companheira pertence ao partido e, nos quatro dias em que se passa o romance, Rui irá se debater com as contradições e desilusões que cercam sua vida e sua relação com o partido. **Fado Alexandrino** (1983), o livro seguinte, terá, na conversa em um jantar entre um grupo de cinco ex-combatentes, seu eixo central. O livro se estrutura em três partes: Antes da Revolução, A Revolução e Depois da Revolução, nas quais os cinco personagens irão desvelar suas memórias e histórias, compondo um painel amplo da Portugal do período. Já **Auto dos Danados** (1985) trará a dissolução de uma família burguesa, engolida pela sua ganância e hipocrisia, enquanto a Revolução de Abril abre as portas para o advento Comunista, que se instala no poder após a queda do salazarismo.

Gomes (1993) aponta que, nesse segundo ciclo, pode-se falar em *fase épica*. Nada mais exato à essa percepção do que o romance que fecha o período: **As Naus** (1988). Por seu caráter alegórico e de recursos muita vezes surrealizantes, **As Naus** é um livro que ocupa um lugar distinto na obra antuniana. Tendo em seu núcleo fabular o retorno de grandes personagens da História portuguesa para uma Lisboa contemporânea, coloca em cena o fracasso do império luso e a impotência de seus mitos diante de um país que tenta se redescobrir após a derrocada da ditadura salazarista, ocorrida em 1974. Nessa distópica anti-epopéia, já não há espaço nem

para feitos heróicos, nem para a glorificação de um povo nem de uma nação. Se a viagem de ida empreendida pelos navegantes há cinco séculos representou o sonho da edificação do império português ultramarino, a viagem de regresso proposta por **As Naus** marca o avesso e o naufrágio dessa utopia. A cada capítulo, o desfile de personagens célebres abunda, passando pelos navegantes portugueses Pedro Álvares Cabral, Manuel de Souza Sepúlveda, Diogo Cão e Vasco da Gama, os reis D. Manuel e D. Sebastião, o escritor Luís de Camões, em meio a outras tantas figuras. Com sua constante alternância entre a terceira e a primeira pessoas narrativas, **As Naus** oferece ao leitor uma ondulação entre certa objetividade do narrador e a introspecção das personagens.

Logo no primeiro capítulo, que é protagonizado por Pedro Álvares Cabral, responsável pela descoberta do Brasil em 1500, o leitor irá se deparar com a escrita particular de Lobo Antunes. Cabral retorna como um homem pobre, vai morar em uma pensão e é abandonado pela mulher angolana que trouxe com ele em seu retorno a Portugal. Diferente do que se poderia esperar, ele não desembarcará no cais, mas no aeroporto e seu nome já não irá representar nada para as pessoas com quem cruza pelo caminho:

(...) empurrando a bagagem com os pés (...) na direcção de uma secretária a que se sentava, em um escabelo, um escrivão que lhe perguntou o nome (Pedro Álvares, quê?), o conferiu numa lista dactilografada cheia de emendas e de cruces a lápis (...) e inquiriu de repente Tendes família em Portugal?, e eu disse Senhor não (ANTUNES, 2002, p.14).

O grande navegante português não pode ocupar mais o mesmo espaço na pátria contemporânea, sendo difícil localizar seu nome e sua filiação na lista emendada que o escrivão (ou seja, aquele que lavra e autentica documentos oficiais) manipula.

Camões, autor da epopéia portuguesa **Os Lusíadas**, publicada em 1572, é o protagonista do 2º capítulo: sentado no porto em cima do caixão de seu pai, espera o momento de embarcar rumo a Lisboa. Camões, o poeta, muito vagou pelos mares nas embarcações lusas, tendo habitado lugares como Moçambique e Goa. Ao evocar Camões, Antunes amplia o alcance de sua revisitação, pois, além do diálogo com o plano histórico, alcança o campo literário: **Os Lusíadas** é o grande clássico da literatura portuguesa, sendo cantada nessa epopéia as glórias do povo lusitano,

com destaque para as viagens realizadas pelo navegador Vasco da Gama (também resgatado no livro). Todavia, diferentemente de **Os Lusíadas**, no qual o mar é um espaço fundamental (não podemos esquecer de que o mar é o símbolo de um mundo a ser conquistado pelos portugueses), em **As Naus** a trama irá se concentrar nas terras. O mar está presente, no romance, como o divisor de dois espaços (Portugal e as terras coloniais) e dois tempos (o período das descobertas e o atual) e não mais como símbolo da grandeza nacional futura. O significado que as águas marinhas carregava desloca-se e não pode mais ser lido da mesma forma. Escrito na década de 80, o livro de Antunes já pertence a uma era pós-imperial e pós-colonial, na qual Portugal vive sob uma democracia e suas colônias se transformaram em história. A Portugal dos descobrimentos e das caravelas que levavam seus heróis para construir o império além-mar, perdeu-se no passado. Essas naus que retornam são símbolo do fracasso, do delírio expansionista português e de seus heróis, destituídos dos loros que os consagravam.

Com **As Naus** (1988), Lobo Antunes fecha esse ciclo de revisitação histórica, implodindo os mitos que estruturam a nação portuguesa e preparando o terreno para uma nova etapa em seu processo de criação literária.

**Tratado das Paixões da Alma** (1990) abre a produção de Lobo Antunes na década de 90 e inicia mais um ciclo em sua obra. Ao lado de *Tratado*, **A Ordem Natural das Coisas** (1992) e **A Morte de Carlos Gardel** (1994) completam o conjunto conhecido como “trilogia Benfica”, que constitui o terceiro ciclo antuniano nessa perspectiva. Apesar de preferir segmentar a obra do autor em apenas três fases, como citado anteriormente, Seixo diz que:

(...) podemos entender o oitavo romance de António Lobo Antunes, *Tratado das Paixões da Alma*, como um livro que, vindo embora no seguimento dos anteriores, inicia outro tríptico (...) que se destaca do conjunto dos quinze romances publicados até hoje por uma orgânica expressiva idêntica e por problemáticas entre si tangenciais (2002, p.196).

Nesse ciclo, no qual as personagens estão ligadas ao bairro de Benfica, onde o próprio Lobo Antunes passou sua infância, aprofundam-se e ajustam-se alguns dos traços que marcam a poética antuniana: a frase se dilata e se fragmenta cada vez mais e a polifonia se torna mais intensa, com os desdobramentos de várias

vozes tornando-se fundamentais para a arquitetura do texto. Pode-se notar também que os livros passam a ser arquitetados sobre múltiplas pequenas narrativas, formadas por obsessivos monólogos. Se esse recurso surge no ciclo 2, é aqui que vai assumir uma condição elementar à poética do escritor. A partir desse ciclo, todos os livros serão organizados e gestados tendo como base monólogos seqüenciais de distintas personagens.

Em **A Ordem Natural das Coisas** (1992) e **A Morte de Carlos Gardel** (1994), o autor testa uma nova forma diagramática, que depois não será retomada – ao menos não como concebida nesse momento. Recurso de intenso impacto visual, especialmente por ser inusual, o início dos parágrafos após a metade da linha fortalece e exalta a descontinuidade frásica e de enredo. A opção surge de forma um pouco mais contida em **A Ordem Natural das Coisas** e se expande em **A Morte de Carlos Gardel**, sendo depois deixada de lado pelo escritor. No trecho a seguir, de **A Morte de Carlos Gardel**, pode-se observar o recurso:

(...) era definitivamente dia, uma criada  
empurrava um carrinho de vasilhas pelo corredor, o meu irmão que  
presumia o filho acordado e se admirava com a indiferença dele,  
teimava no seu aviso de pássaro  
-Sou eu Nuno, estou aqui  
e a Cristina, eu mudara a minha  
almofada para os pés da cama e assentara na fronha  
(-Já não ponho a cara ali, que porcaria)  
o calcanhar do penso, a Cristina por um  
canto dos beijos  
-Não vale a pena, tenho o queixo preso,  
não consigo engolir, leva-me a São José  
e o interno de croquete  
-Que quer você que lhe faça, ora que  
gaita, se morreu morreu, eu de milagres não percebo peva (1994,  
p.131-132)

A passagem faz parte de um dos monólogos de Graça, tia de Nuno, que está em coma, vítima de overdose de heroína. Duas divisões espacio-temporais montam a cena: Graça no hospital, ao lado do irmão, com Nuno prestes a morrer, e em casa com Cristiana, sua companheira, com quem tem tido muitos desentendimentos.

O uso dos parênteses, as intromissões de falas de outras personagens – que, mesmo introduzidas por travessão, não surgem para constituir um diálogo –, a pouca utilização de pontuação, como na citação em referência, são fundamentais a



esse ciclo. O que se verá na próxima fase é a radicalização desses recursos estilísticos e narrativos.

No quarto ciclo, pode-se perceber uma dilatação no número de livros reunidos. Apesar de serem bastante distintos, esses livros compõem o que seria a forma máxima da poética do autor. Todas as marcas que identificam seu texto atingem aqui seu esplendor, com o desenvolvimento maduro e intenso de cada traço. Nessa altura, Lobo Antunes demonstra total controle sobre o que faz: experimenta, mas sem se arriscar em malabarismos narrativos para impressionar o público. Quer seja na multiplicidade de vozes, quer no labirinto temporal ou mesmo nas frases longas e na ausência de pontuação, o escritor alcança nesse ciclo um amplo domínio da sua forma de expressão romanesca. Aqui, ao que nos parece, realiza o auge de sua obra como criador de uma narrativa nova dentro da prosa de ficção.

Perfeccionista, Antunes chegou a dizer em entrevista ao jornal português **Público**, em outubro de 2006, que deveria ter começado a publicar somente a partir de **O Manual dos Inquisidores**, seu 11º romance, editado apenas em 1996. Ou seja, mostrou ter certa insatisfação por quase 20 anos de sua produção literária, apontando que é com o alcance desse ciclo que começa a encontrar o texto que ambicionava.

Se for considerada a mancha tipográfica, ou seja, como o texto se assenta no espaço em branco do papel, pode ser notada aqui a utilização máxima de recursos próprios do autor, como as interrupções em itálico e parentéticas, os saltos ligeiros entre linhas e as frases inconclusas. A pontuação praticamente deixa de existir, estando presente apenas em raríssimas ocasiões – com exceção dos finais de cada capítulo, ainda marcados pelo ponto final. Esse processo permite que o fluxo textual não se interrompa, deslizando rumo a um fim que nunca chegará. Como a vida, com seu interminável fluxo de nascer e morrer, os livros antunianos cada vez mais ficam em aberto, com as personagens sem soluções ou respostas para suas infundáveis indagações, dúvidas e temores diante de um mundo no qual se sentem deslocadas. O quarto ciclo apresenta o texto antuniano marcado por intensa reestruturação radical do discurso em prosa. Esse tipo de composição discursiva conduz sua escritura a um ponto de complexidade que dificulta sua catalogação apenas como

romance. Não por acaso, o escritor colocou o gênero *poema* como subtítulo do livro **Não entre tão depressa nessa noite escura** (2000).

Iniciada com o **Manual dos Inquisidores** (1996), a fase em questão marca na obra antuniana o pico de dificuldade de leitura e apreensão. Se já virou senso comum afirmar que os livros de Antunes são densos e complicados, o quarto ciclo é o que melhor ratifica essa impressão. Nessa fase, quando pensamos poder começar a captar certa intriga, esta se dissipa, evapora em meio à bruma de vozes, que dissolve as certezas e o tênue rumo que achávamos que o livro tomaria.

Segundo relata o próprio Antunes em entrevista a João do Céu e Silva, o editor da Dom Quixote, responsável por suas publicações em Portugal, chegou a dizer que seria um erro lançar **Não entre tão depressa nessa noite escura**, prevendo o fracasso de público e da crítica. O tênue enredo do livro apresenta Maria Clara, a jovem protagonista, desfiando lembranças, sonhos e desejos, que envolvem seus familiares em diferentes épocas da vida. O sótão e o diário, peças fundamentais quando se fala em memória perdida e/ou resgatada, compõem o cenário que permite o desfile de impressões de Maria Clara. A complexidade discursiva do ciclo pode ser bem exemplificada com uma passagem desse livro:

um baú de facturas no sótão, morteiros, bazucas, revólveres,  
minas, a minha mãe se eu lhe contasse  
(descanse pai, não conto)  
diante de telegramas da Líbia ou do Sudão, propostas, recusas,  
acordos, extractos de banco  
*a minha filha a mostrar-me aquela vergonha na casa do meu avô  
onde dizem que o duque inglês dormiu uma noite antes de voltar  
para Londres com o secretário e uma bailarina oriental de diamante  
na testa, que erguia a pontinha do véu para comer a sopa*  
(descanse que não conto pai)  
a Ana de novo com a minha blusa e as madeixas compostas, o  
médico guiava-nos para fora da sala na direcção do atriozinho das  
botijas de gás  
-Amanhã ou depois tem o seu marido no quarto minha senhora  
(2000, p.45-46)

Como se pode perceber nesse pequeno trecho, o autor lida com diferentes espaços, tempos e vozes para compor passagens da vida de Maria Clara: o presente e o passado, o sótão e o hospital (onde o pai está internado), as falas da protagonista, do pai e do médico (que se dirige à mãe).

Por fim, damos destaque à utilização do itálico para a intromissão de outras vozes, em paralelo ao solilóquio que uma das personagens conduz, como recurso que marca os livros que compõem esse quarto ciclo.

O ciclo 5, iniciado com **Ontem não te vi em Babilónia** (2006) prossegue, ao menos, até seu mais recente romance, **Que Cavalos São Aqueles que fazem sombra no mar?**, lançado em outubro de 2009. Aqui, Antunes busca limpar sua escrita: os itálicos e as letras maiúsculas praticamente desaparecem, como se o autor desejasse diminuir a força da hierarquização das palavras, de forma a criar o mesmo impacto visual e diagramático, com a arquitetura textual mais plana, evitando sobressaltos. Mas esse texto mais enxuto e limpo não significa maior facilidade de leitura. Sua engenhosa arquitetura temporal e espacial permanecem intactas e, junto à técnica de monólogos sobrepostos, mantêm a complexidade do texto antuniano.

Um efeito intrigante que se repete em todos os livros do quinto ciclo é a entrada em cena do nome *António Lobo Antunes*, que sempre surge no meio da fala de personagens, que o interrogam (normalmente sobre o próprio livro) e o convocam a entrar em cena. Em alguns livros anteriores, como **Conhecimento do inferno** e **Tratado das Paixões da Alma**, já havia aparecido o nome António ou Antunes. Todavia, é nesse ciclo que o nome do autor aparece como elemento metaficcional e mesmo poético. O nome não serve aqui para nomear uma personagem ou fortalecer certo viés autobiográfico: sua função é a de desnudar o processo ficcional.

Uma dessas passagens pode ser constatada em seu mais recente livro, **Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?**:

eu que não tenho gripes, tenho a enfermeira no hospital  
-Continua vivo que teima  
e a minha mãe a impedir que eu morra, a senhora das unhas  
-Não estás a exagerar?  
e não estou a exagerar, o que custa  
-Filho  
o António Lobo Antunes  
-Escrevo assim?  
e eu  
-Escreva  
porque se escrever assim não preciso do parque, dou com os  
cavalos que fazem sombra no mar e o meu pai com eles, ninguém  
morre, pois não, estamos vivos, estou vivo (2009, p.123-124)

Mais do que em qualquer outro dos ciclos apontados, esse parece alcançar um equilíbrio e uma unidade estilística inéditos. Ao menos até o momento, esse é o ponto final do percurso da escritura antuniana, iniciada há três décadas.

## Capítulo II

### Tradição e modernidade em *Que Farei quando tudo arde?*

#### 2.1 Criar e organizar: os gêneros corrompidos

A busca pela apreensão e compreensão do fenômeno literário perturba os estudiosos desde o mundo clássico. Pode-se partir do princípio de que a literatura é uma das distintas formas de linguagem criadas e utilizadas pelo homem, lado a lado com outras, como a científica e a cotidiana. Mas, o que a diferencia das outras linguagens? O que permite que um enunciado seja chamado de *poético*? Parece certo que, diferente de outras formas de expressão, o literário está ligado, de um modo geral, ao ato de criar nova linguagem, novas relações entre letras e palavras, entre significantes e significados. Como afirma o teórico russo Vitor Chklovski (1973), o literário se manifesta contra o automatismo que contamina a linguagem comum, desencadeando “estranhamento” a partir de sua singularidade. Assim, a linguagem literária se mostra indissociavelmente ligada ao novo, à linguagem diferenciada.

Por sua complexidade e pioneirismo, a **Poética** de Aristóteles, que data do século IV a.C., permanece ainda hoje ponto de partida para os que se ocupam da literatura – ao menos desde o século XVI, quando foi redescoberta pelos humanistas italianos do Renascimento, até os dias atuais. Aristóteles inicia sua **Poética** dizendo: “Falemos da natureza e espécies da poesia”. Ou seja, mostra preocupação com duas questões basilares: o que é a poesia (ou a linguagem literária); e como se organiza e se dividem as formas de manifestação poética.

Pode-se assinalar, assim, que ao lado da discussão sobre o que constitui a linguagem literária surgiram as questões relativas à sua organização interna como produção textual.

Um pouco antes de Aristóteles, Platão já havia tocado nessas questões. “No livro III da República, [Platão] distingue três grandes divisões dentro da poesia: a poesia mimética ou dramática; a poesia não-mimética ou lírica e a poesia mista ou épica”, diz Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1976, p.205). Épico, lírico e dramático: temos aí os pilares dos quais se originaram todos os outros gêneros literários. Isso

mostra que a preocupação em catalogar e enquadrar as diferentes manifestações literárias não poupou nem os primeiros teóricos, tendo nascido ao lado da tentativa de compreensão da própria literatura. Mesmo com as transformações que os escritores operaram no objeto literário, as três matrizes clássicas pensadas para definir a literatura continuam sendo pilares de sustentação para o entendimento de muitos críticos e leitores. Afinal, fala-se até hoje em prosadores e poetas, em prosa e poesia, como categorias que, se em muitos casos se tocam, ainda correspondem a demarcações que as separam e delimitam.

Ao lado de Aristóteles, Horácio oferece suporte para arquitetar a teoria dos gêneros clássicos. Conhecer e respeitar os gêneros era algo relevante para Horácio: “Se não posso nem sei observar as funções prescritas e os tons característicos dos diversos gêneros, por que hei de ser saudado como poeta?” (HORÁCIO apud BRANDÃO, 1976, p.71).

Ambos os teóricos clássicos advogaram pela pureza estética, segundo a qual os gêneros não devem ser misturados, evitando, assim, que sejam corrompidos. Na teoria dos gêneros de Aristóteles, além de regras métricas – a épica era escrita em hexâmetro dactílico, por exemplo – encontramos também distinções de representatividade temática e mesmo ética: a tragédia tratava de seres superiores, de heróis nobres e exemplares; a comédia, de seres inferiores, de personagens comuns. Para o filósofo, uma obra bem realizada deveria respeitar essas regras: o hibridismo era encarado como algo condenável. Apenas em meados do século XVIII, a hierarquização e a pureza dos gêneros perderiam seu *status*.

A questão dos gêneros voltou ao debate acalorado de críticos e teóricos por volta do século XVIII, com as manifestações do Romantismo. Todavia, no lugar da imutabilidade e perfeição de cada gênero, passou-se a advogar por suas transformações e contaminações. Sendo o Romantismo um movimento defensor da liberdade e da individualidade criativa do artista, o novo e singular passou a centralizar os debates. Obras como **Chants de Maldoror**, de Lautréamont, ou a **Une Saison en Enfer**, de Rimbaud, trouxeram problemas novos e mostraram que a catalogação clássica não tinha mais seu lugar assegurado. Paralelamente ao campo literário, o cenário musical sofreu com mutações de mesma ordem. Especialmente no século XIX, novos compositores apresentaram peças musicais inclassificáveis. Os *Noturnos* de Chopin, os *Impromptus* de Schubert ou os poemas sinfônicos de Liszt mostraram que as formas clássicas da música vigentes até então, como

concerto, sonata e sinfonia, não mais eram suficientes para enquadrar a produção artística nascente. Liszt foi um dos mais ousados, ao propor a hibridização entre diferentes expressões artísticas. Com seus poemas sinfônicos, o autor buscava uma obra literária e a relia por meio de um trabalho puramente instrumental. O Romantismo representou, não apenas no campo literário, mas também no musical, um momento de ruptura e revolta diante das formas canonizadas. A liberdade do artista e de sua criação se manifestavam como palavra de ordem. Nunca antes, a música erudita fora tão livre e próxima da literatura.

Os românticos elaboram esquemas programáticos, como Berlioz, subordinando as formas musicais [instrumentais] a enredos literários: a sinfonia de programa; a abertura que resume peças teatrais; a suíte, tirada de música teatral, ou então preferem formas pequenas, como Chopin e Schumann, poesia lírica sem palavras (...) (CARPEAUX, 1999, p.174).

Nas primeiras décadas do século XX, as discussões sobre o literário ganharam novo enfoque com o surgimento do grupo de estudiosos, que passaram a ser conhecidos como formalistas russos. Interessados no tratamento do fenômeno literário em si mesmo, independente de sua gênese, os formalistas desenvolveram teses que escapavam das grandes generalizações, ou seja, rejeitavam a idéia de construir uma teoria geral, preferindo concentrar-se em problemas concretos apresentados pelas distintas obras de arte. Agrupados em dois pólos de discussão teórica, o grupo Opoiaz, que contava com nomes como Chklovski e Eikhenbaum, e o Círculo Lingüístico de Moscou, por onde passaram Bakhtin e Jakobson, os formalistas russos tinham como foco principal entender e investigar a literatura como linguagem poética.

Uma das primeiras teses a ganhar repercussão inscreve-se no texto *A Arte como Procedimento*, de Victor Chklovski. Segundo o estudioso, a obra de arte visa à libertar a percepção do automatismo, sendo que “o objetivo da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento” (1973, p.45). Dessa forma, falar em gêneros deixa de ter sentido, pois tal enfoque criaria expectativas e identificações automatizadas do objeto artístico.

Na década de 20, outro formalista, Tinianov, buscava uma nova forma de encarar a arte. Amparado nas noções de função e sistema, o teórico abre a possibilidade de se voltar a falar em gêneros literários, mas sempre tendo como

enfoque a questão de que tais gêneros só fazem sentido se forem entendidos como algo em contínuo processo de mutação. Em 1924, Tinianov escreve:

(...) O gênero como tal não é um sistema constante, imutável. É interessante como o conceito de gênero oscila se examinamos um fragmento, um trecho. O trecho de um poema pode ser experimentado como parte de um poema e assim como poema, mas também como fragmento, ou seja, o fragmento pode ser concebido como um gênero (apud LIMA, 2002, p.269).

Essa percepção de mutabilidade dos gêneros mostra-se inversa à concepção clássica, hierarquizante e estanque. Em meio à oscilação constante das caracterizações do objeto literário, falar em hibridismo tornou-se o caminho mais propício ao estudo de obras literárias contemporâneas, especialmente em relação àquelas em que a experimentação ainda serve de apelo primeiro. Mais do que nunca, apontar os limites tênues que ainda poderiam diferenciar os gêneros é um desafio intrigante e polêmico.

Também fruto dos formalistas russos, Roman Jakobson colabora nessa discussão com o conceito de dominante. Em conferência proferida em 1933, alerta o autor:

Pode-se definir o dominante como sendo o centro de enfoque de um trabalho artístico: ele regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes. O dominante garante a integridade da estrutura. É ele que torna específico o trabalho. (JAKOBSON, 2002, p. 513).

Na poesia, a função poética da linguagem se torna o dominante e, a partir dela, outras funções, como a referencial e a emotiva, podem se desenvolver. Em um texto em prosa, que apenas vislumbra-se apresentar uma boa história, teríamos na função referencial sua dominante, com a função poética assumindo papel acessório. Isso não significa que um romance ou um conto não possam ter na função poética seu dominante. Se pensarmos em grandes criadores do século passado, como James Joyce, Samuel Beckett ou William Faulkner, não é possível ignorar a relevância da função poética, da singular criação verbal, do jogo sógnico. Aqui, os limites entre prosa e poesia se tornam tênues e de mais complicada demarcação. Maurice Blanchot destaca a relevância das transformações operadas por esses escritores experimentais nos gêneros:



Se é verdade que Joyce quebra a forma romanesca, tornando-a aberrante, ele faz também pressentir que talvez ela só viva de suas alterações. Ela se desenvolveria, não engendrando monstros, obras informes, sem lei e sem rigor, mas provocando unicamente exceções a ela mesma, que formam uma lei e, ao mesmo tempo, a suprimem (BLANCHOT, 2005, p.158).

Se a teoria clássica dos gêneros tem em sua gênese um princípio organizador e hierárquico, com o efeito de facilitar a apreciação e a classificação de obras e escritores, as transformações características da arte literária, especialmente as radicalizações a que ficou exposta de forma mais intensa a partir do século XX, tornaram necessários outros parâmetros de julgamento crítico e estético.

As funcionais caixas de arquivo que são os gêneros clássicos não acomodam a produção literária dos séculos recentes. Quando se encara a obra de um escritor como António Lobo Antunes isso fica bastante explícito. O próprio escritor afirma que seus livros não devem ser chamados nem de prosa nem de romance: sua produção literária, acentuadamente a da última década, estaria em outro lugar. Não à toa, colocou logo após o título do longo romance **Não entres tão depressa nessa noite escura** (2000), o subtítulo *Poema*.

Ao avaliar a obra antuniana, percebe-se que tentar enquadrá-la em um gênero monolítico é uma tarefa estéril. Porém, por mais inventiva que seja, essa obra não nasceu em um vácuo. O autor é devedor de seus antecessores, da literatura criada e sedimentada antes dele, mesmo que chegue a constituir um novo gênero. Todorov faz um alerta:

Um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação (1980, p.46).

Após percorrer os romances de Antunes, nota-se a relevância dos três apontamentos feitos por Todorov (inversão, deslocamento e combinação) para tentar discutir os gêneros literários. Em seus mais antigos livros, especialmente a primeira trilogia, composta por **Memória de Elefante**, **Os Cus de Judas** e **Conhecimento do Inferno**, pode-se ainda pensar, com menor perturbação, na palavra *romance*. O problema irá se intensificar com o desenvolvimento de sua obra. Se desde seus primeiros romances certas características marcantes já estão presentes, notamos um aprofundamento cada vez mais intenso da exploração

poética nos trabalhos mais recentes. Além da aguda exploração de vozes e tempos, que fazem da obra antuniana um campo de criação plurivocal e policrônica singular, o autor tem buscado uma sintaxe e uma prosódia muito particulares, marcadas por traços como a descontinuidade frásica, as interrupções em itálico e as intromissões parentéticas.

Um marco em sua obra, no que se refere à experimentação literária, é **Que Farei Quando Tudo Arde?**<sup>14</sup>, objeto central de estudo deste trabalho. Dividido em 32 capítulos, esses não numerados e não nomeados (todos se chamam apenas *capítulo*), **QF** tem em seu núcleo fabular a história de um homem (Carlos) que abandona mulher (Judite) e filho (Paulo) para se travestir em Soraia. Essa cisão no eixo familiar ocorre de forma traumática: Judite, que nunca compreenderá ou aceitará o que ocorreu, se torna alcoólatra e perde a guarda do filho. Paulo, viciado em heroína, não rompe os laços com Carlos-Soraia, mas passa a vida tentando responder à questão: quem é o meu pai? Carlos-Soraia casa-se com um jovem rapaz (Rui) e passa a viver de shows em boates até que a decadência o alcance. Por sua vez, Rui, também um viciado, como Paulo, se suicidará na praia pouco depois da morte de Carlos-Soraia.

Se o livro se restringisse apenas ao desenvolvimento desse núcleo fabular, provavelmente não haveria muito mais que um melodrama contemporâneo. Talvez por isso, Antunes não permite que seus livros – ao menos em sua edição *ne varietur* que a editora portuguesa Dom Quixote tem publicado – tenham nem orelha, nem introdução, nem resumos de contracapa. Dessa forma, evita certas expectativas que poderiam perturbar a entrada e o prosseguimento do leitor em seu sinuoso e labiríntico mundo linguístico-literário.

Se fôssemos nos preocupar apenas com a “história” apresentada no livro, seria importante considerarmos que Antunes leu nos jornais o caso de um travesti português que morreu e deixou um filho de um casamento que teve antes de se transformar. Afinal, temos aí o fio de história de **QF**. Mas isso mereceria destaque apenas se o autor fizesse da função referencial a dominante de sua obra, algo que, sabemos, não é verdade. A força da obra de Lobo Antunes, aquilo a torna excepcional e que aponta para sua permanência dentro da literatura, está em outro lugar. A autonomia de seu texto em relação ao mundo real, seu não-reflexo da

---

<sup>14</sup> Utilizaremos, daqui até o final do estudo, a sigla **QF** sempre que nos referirmos ao livro **Que Farei Quando Tudo Arde?**

existência como a conhecemos, é um ponto fundamental em sua poética. Se for para falar em dominante, é claro que a função poética é quem ocupa esse espaço na obra. Mais do que ligada ao mundo real e concreto, a poética antuniana se mostra pertencente à banda do sonho: uma poética do devaneio, na qual as palavras pulsam e iluminam novos mundos. O próprio começo de **QF** indica essa marca, com Paulo afirmando:

Tinha a certeza que sonhara aquele sonho na véspera ou  
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 (2008, p.11)

Mesmo que aceitemos que a produção literária de Antunes posa ser enquadrada sob a bandeira *romance*, observamos que a forma poética e, em alguns casos, a dramática, também estão lá. Assim, considerando **QF**, construímos três hipóteses:

- 1) Representante de certa modernidade tardia, o livro em questão radicaliza experiências literárias inovadoras, rompendo com as possibilidades de uma catalogação estrita. Todavia, essa experimentação não nasce em um vácuo. Para além do gênero romance, no qual acaba por ser classificado, o livro em questão busca em formas literárias anteriores a essa elementos fundamentais à sua arquitetura;
- 2) O primeiro de seus pilares está na nascente do próprio gestual literário. É na poesia, em suas formas primitivas, que o autor encontra o sustentáculo que permite o desenvolvimento de sua escritura. Bailado de letras e sons, a obra antuniana está ligada à ritualística primeira que permitiu a gestação do poético;
- 3) No caso específico de **QF**, uma nova força foi resgatada para ajudar na elaboração textual. A tragédia, forma clássica superior de criação literária, segundo o entendimento de Aristóteles e Hegel, surge aqui como um manancial poético que fortalece e reinsere esse texto antuniano na história literária.

Ou seja, apesar de Hegel (2004) apontar o romance como epopéia burguesa, queremos desvendar os vínculos desse livro de Antunes com outras grandes formas literárias: a tragédia e a poesia (entendida aqui em seu sentido mais primitivo). Dessa forma, poderemos compreender melhor o porquê de ser redutor pensarmos na escritura antuniana apenas como um produto da radicalização da forma romanesca. Novo objeto artístico, a obra de Antunes não deixa de estabelecer diálogo com as grandes formas históricas. Esse movimento do novo que surge a partir do clássico – e não em um vácuo- é ressaltado por Jakobson:

O leitor de um poema ou quem contempla um quadro tem vividamente em seu espírito a presença de duas ordens: o cânone tradicional e a novidade artística que é um desvio em relação a ele. É contra a base de tal tradição que se concebe a renovação. Os estudos formalistas trouxeram à luz o fato de que este simultâneo *manter a tradição* e *fugir dela* compõem a essência de todo novo trabalho artístico (JAKOBSON, 2002, p.518)

## 2.2 A filiação trágica

Apontar a dimensão trágica que permeia a obra de António Lobo Antunes pode parecer redundante, especialmente se levarmos em consideração que suas personagens são, de um modo geral, seres afogados em pequenas tragédias pessoais, como pode ser constatado em todos os seus romances. Todavia, se tentarmos enxergar sob a palavra tragédia um horizonte além do senso comum que a rodeia atualmente e pensarmos no gênero literário que marcou o mundo grego, uma nova dimensão se abrirá.

Primeiramente, pode se indagar: de alguma forma, a tragédia clássica perpassa a arquitetura narrativa de romances do escritor português? Ou ainda: de que maneira o texto antuniano absorve e espelha o espírito trágico contemporâneo? Em meio a labirintos narrativos, o autor oferece ao leitor um universo no qual o homem contemporâneo, esse ser frágil e estilhaçado, expõe seus medos, desesperanças e rancores, consciente da impotência de seus atos em um mundo

abandonado pelos deuses. Nesse conjunto literário arquitetado por Lobo Antunes, tentamos enxergar que papel exerce a tradição. Ao falarmos em tradição, consideramos o contexto da literatura ocidental, tal qual os cânones dos últimos séculos. De Homero a Beckett, a literatura ocidental construiu seus pilares e torres, nos quais as letras de diferentes séculos têm seu lugar reservado. Nesse palácio, nenhum grande escritor vai pairar sozinho, sem nada dever a quem o antecedeu. A arte não nasce em um vácuo e, muito menos, abruptamente. Ela é um constructo que perpassa os séculos, ou até mesmo, poder-se-ia dizer, a própria História.

Quando **QF** foi lançado, o autor já tinha uma escrita madura e sedimentada. Nesse, que é um dos livros mais experimentais do autor, é possível encontrar elementos que o filiam ao gênero trágico. Não que o autor faça uma paródia ou uma releitura de alguma peça clássica. O que queremos dizer é que traços definidores da tragédia como gênero estão presentes e mesmo ajudam a arquitetar esse romance contemporâneo, no qual a presentificação do trágico desempenha papel relevante. Dessa forma, **QF** pertenceria a uma longa família de escritos trágicos que tem na Grécia clássica seu nascedouro.

Em relação ao livro, Maria Alzira Seixo afirma:

Que farei quando tudo arde? é, efetivamente, o romance de uma derrocada – da morte, da perda do outro e da família, da perda de si. (2002, p.437)

Completando suas impressões sobre o livro e o localizando dentro da criação romanesca de Lobo Antunes, Seixo acrescenta:

Os pedaços, os fragmentos, os restos – estilhaços de uma visão deceptiva das coisas, que praticamente abandonou a anamorfose até certa altura dominante para se recolher a um íntimo, mas extenso (...) processo de negatividade trágica. (2002, p.439)

### 2.2.1 Um olhar sobre a tragédia

Difícil abordarmos a tragédia e não regressarmos ao mundo clássico. Mesmo que o termo *tragédia* não seja utilizado hoje de forma unívoca, quando ligado ao espectro literário nos remete, inevitavelmente, à Grécia antiga. Não podemos esquecer que, como afirmou Goethe em carta a Schiller<sup>15</sup>, foi na tragédia grega que melhor se revelou o trágico da condição humana.

Na acepção comum, como citada no dia-a-dia ou na imprensa, tragédia se tornou apenas um infortúnio que atinge, inesperadamente, o ser humano. Pode ser uma enchente ou um incêndio com vítimas ou um acidente de trânsito com mortos e feridos. Todavia, sempre que pensamos no aspecto artístico, tragédia será um gênero literário que teve seu tempo áureo na Grécia.

A tragédia é um dos grandes gêneros clássicos que sobreviveu e gerou frutos séculos adentro. De escritores a teóricos, de Racine a Hegel, a tragédia se mostrou sempre atual e vital. É nessa filiação trágica que queremos alinhar o livro de Antunes.

Por falta de documentação precisa (LESKY, 1995), discorrer sobre o nascimento da tragédia não é uma tarefa simples e exata. Os helenistas ainda debatem sobre como, quando e pelas mãos de quem nasceu a tragédia. Mas, se detalhes precisos nos são negados, ao menos alguns importantes testemunhos daqueles tempos primeiros sobrevivem. De concreto, o homem moderno pode contar com duas ramificações para estudar a tragédia em suas raízes. De um lado, temos Aristóteles e sua **Poética**, dedicada em grande parte ao estudo desse gênero clássico; de outro, os três grandes tragediógrafos (Ésquilo, Sófocles e Eurípedes) e as pouco mais de 30 de suas peças que sobreviveram.

Um ponto obscuro para os estudiosos da tragédia são suas origens. Mesmo Aristóteles tratou de forma pouco aprofundada a questão em sua **Poética**. Albin Lesky (1995), ao comentar os tempos primeiros do gênero, fala em “vinculação indissolúvel entre tragédia e o culto a Dioniso”, mas pondera que “(...) só com hipóteses é que podemos transpor as trevas que cercam as origens da tragédia” (1995 p.73). Ao menos, a fase áurea da tragédia ficou documentada por meio das peças dos três tragediógrafos que chegaram aos nossos dias.

---

<sup>15</sup> Cf. MACHADO (2006, p. 16)

O mais antigo autor que oferece material para pensarmos a tragédia é Ésquilo, que viveu entre 525 a.C. e 456 a.C. Estima-se que tenha escrito cerca de 90 peças, das quais apenas 7 chegaram até os nossos tempos. Apesar de Ésquilo representar a tragédia mais antiga a que tivemos acesso, o poeta já era considerado um inovador do gênero, tendo se afastado das formas mais arcaicas (LESKY, 1995). Segundo testemunho de Aristóteles, Ésquilo foi o responsável por colocar dois atores no palco de cada vez, além de, aos poucos, diminuir a dominância do coro no desenvolvimento do drama. Do material conhecido de Ésquilo, a trilogia **Oréstia** ocupa ponto central. Composta das peças **Agamêmnon**, **Coéforas** e **Eumênides**, a trilogia se ergue sobre a história da família real de Agamêmnon. Na primeira parte da trilogia, o rei Agamêmnon, ao retornar da batalha contra Tróia, é assassinado por sua mulher Clitemnestra e seu amante Egisto, que, por sua vez, serão mortos por Electra e Orestes no drama **Coéforas**.

Vivendo seu esplendor entre Ésquilo e Eurípedes, Sófocles (497 a.C.- 406 a.C.) foi exaltado por Aristóteles como o mais importante dos tragediógrafos. Diferentemente de Ésquilo, criador de rígida estrutura narrativa, caracterizada por unir as três partes de suas trilogias em sequências que perdem muito de seu efeito se separadas, Sófocles trabalhou na independência de cada peça.

Sófocles voltou a dividir a trilogia em peças isoladas e independentes, no que se refere ao conteúdo. Com isso, renunciou a uma grandiosa forma estrutural, que foi criação pessoal de Ésquilo, mas esta perda compensa-se com um maior rigor na construção da obra isolada. Em última análise, neste desenvolvimento torna-se manifesto até que ponto na tragédia de Sófocles a personagem isolada se transformou cada vez mais no tema central (LESKY, 1995, p.304).

Para corroborar essa afirmação, temos como, testemunho, de um lado a **Oréstia** de Ésquilo e, de outro, a **Trilogia Tebana**, de Sófocles. Formada por **Édipo Rei**, **Antígone** e **Édipo em Colono**, a trilogia sofocliniana é talvez o exemplo mais representativo (ao menos do que foi conservado) da tragédia clássica. Apesar do final reconfortante de **Édipo em Colono**, quando o herói encontra descanso, pacificamente morto e enterrado como protetor às margens da cidade, sua filha Antígone reencontrará, no drama que leva seu nome e fecha a trilogia, o fio trágico que condenou e consumiu a família de Laio.

Em Sófocles, encontram-se as peças que mais tarde seduziram grandes pensadores: do Édipo resgatado por Freud para criar seu conceito mais popular, à Antígone exaltada por Hegel e Lacan como a mais cativante e exemplar personagem trágica.

Na outra ponta da tríade dos autores clássicos, temos Eurípedes, que representa o último grande nome conhecido. Eurípedes viveu entre 485 a.C. e 406 a.C. e de sua extensa obra sobrevivem 19 peças. Podemos notar nelas um toque menos intenso do mundo dos deuses, reflexo das mudanças intelectuais e de crenças que sua época trazia. O dramaturgo conviveu com os pré-socráticos, absorvendo e refletindo em suas peças as mudanças intelectuais provocadas por esses pensadores. Uma de suas mais célebres criações é Medeia, a mulher que, abandonada pelo marido ambicioso, vinga-se matando seus próprios filhos.

Na trilha aberta pela tragédia grega, surgiu a tragédia latina. Mais do que uma transformação, a tragédia latina começa a se fincar em Roma, no século II a.C., como uma reprodução dos dramas helênicos. “No momento em que Roma conheceu os modelos gregos, tão bem acabados, o único recurso foi, de início, a tradução e a imitação” (CARDOSO, 2005, p.19). A tragédia latina atravessou todo o final do milênio para alcançar em Sêneca seu apogeu. Até a sua morte, em 65 d.C., Sêneca produziu uma extensa obra, composta por epopéias, comédias, textos filosóficos e 9 tragédias. Pelos títulos de suas tragédias, podemos ver a amplitude da influência grega: Medeia, Édipo, Agamenon, Tiestes, A Loucura de Hércules. Sêneca se aproveitou dos mesmos mitos explorados no mundo grego para compor suas peças. Outros textos trágicos teriam sido ainda concebidos por sucessores de Sêneca –todavia, restam apenas vestígios deles.

O próximo grande florescimento da tragédia aguardaria a Renascença, após extenso hiato. Se William Shakespeare (1564-1616) faz de algumas de suas peças grandes trabalhos trágicos, é com Jean Racine que encontraremos um retorno mais direto e explícito ao mundo clássico.

O espírito de Jean Racine (1639-1699) leva-o a produzir peças tendo por base a estética e a temática do mundo clássico sem, contudo, ignorar características de seu tempo. Muitas das tragédias de Racine (Andrômaca, Fedra, Ifigênia) apóiam-se, como podemos reconhecer em seus títulos, em personagens de tempos remotos, evidenciando sua reverência ao mundo antigo. Todavia, é importante notar que, em suas peças, Racine trabalha essas personagens clássicas sob uma



perspectiva, principalmente psicológica, mais atual a seus contemporâneos. Esteticamente, Racine voltou a dar especial atenção ao coro que, em algumas de suas criações, exerce papel relevante. Essa operação entre o mais arcaico e o atual nas tragédias racinianas faz com que não sejam apenas meras reproduções de um saudoso mundo antigo, mas resultem em peças autônomas e com valores próprios.

Racine viveu em um tempo em que uma nova forma artística nascia: a ópera. Misto de teatro e música, amparada em orquestra e atores-cantores, a ópera teve seu esplendor e popularidade entre os séculos XVIII e XIX e, dentre suas variadas formas, desenvolveu um importante conjunto de obras trágicas. É provável que, como gênero distinto, a tragédia tenha tido seu último momento de esplendor exatamente com o drama musicado. Não são poucas as óperas que, em meio ao resgate do gênero trágico, criaram personagens intensas e de grande apelo no imaginário do público. Basta lembrarmos de nomes como Carmen, Violetta e Mimi<sup>16</sup>, heroínas condenadas a um destino cruel e que se tornaram figuras reconhecidas, até hoje, mesmo por quem não se interessa, de fato, pelo mundo operístico. Essas três heroínas trazem uma marca comum bastante relevante: pertencem ao mundo cotidiano de seu tempo. Não se tratam mais de reis, deuses e mundos míticos. As personagens são representantes do mundo *real* do público e sucumbem a dramas pessoais que as levam ao fracasso e à morte. Raymond Williams, ao abordar, na literatura moderna, essa tragédia de caráter pessoal, aponta traços que ajudam a defini-la:

(...) homens e mulheres que sofrem e que são destruídos nos seus relacionamentos mais íntimos; o indivíduo conhecendo o seu destino, num universo marcado pela insensibilidade, no qual a morte e um isolamento espiritual extremo são formas alternativas do mesmo sofrimento e heroísmo (WILLIAMS, 2002, p.161)

A tragédia antuniana opera exatamente com essa formulação trágica do cotidiano. Esse processo melhor sintetiza as possibilidades de mimese e catarse nos dias atuais. Afinal, para o leitor contemporâneo é muito mais fácil e direto se envolver com personagens cotidianas, próximas de seu viver, do que com monarcas e deuses.

---

<sup>16</sup> Carmen é protagonista da ópera homônima, de Georges Bizet (1838-1875). Violetta pertence à **La Traviata**, de Giuseppe Verdi (1813-1901). E Mimi está em **La Bohème**, de Gioacomo Puccini (1858-1924).

Se a tragédia manteve por muitos séculos sua influência como gênero literário, o mesmo ocorre com seu maior teórico clássico. Em sua **Poética**, Aristóteles coloca a tragédia no centro das discussões que propõem sobre o literário. Ao analisar a tragédia em sua forma, o que a compõe e a diferencia das outras representações poéticas, o filósofo grego oferece uma base para a compreensão e a classificação do que é uma tragédia e de que espaço ocupa dentro da literatura.

Mesmo tendo seu foco na definição formal da tragédia, Aristóteles não se furta em abordar a finalidade dessa forma poética. Nesse aspecto, um dos pontos relevantes evidenciados por Aristóteles é o de que a tragédia deve se constituir de fatos inspiradores de “temor e pena” que operam “a catarse própria dessas emoções”. No capítulo VI da **Poética**, o filósofo nos oferece uma definição mais ampla do que entende como caracteres necessários à composição da tragédia:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções. (2005, p.24)

Importante notar que o filósofo define a linguagem exornada como aquela que tem ritmo, melodia e canto, elementos que sabemos serem de extrema relevância dentro da poética antuniana.

Podemos destacar, ainda, ao menos dois pontos fundamentais na poética da tragédia de Aristóteles. Um deles se refere ao erro trágico, necessário no percurso que gera a queda e os infortúnios que afligem o herói (e seus próximos) e que permitirá a eclosão dos sentimentos de “temor e pena”. Outro ponto relevante se refere ao coro e seu papel dentro do desenvolvimento do enredo trágico.

Lembramos que nem mesmo Aristóteles, crítico-fundador e testemunha mais antiga e dedicada às questões relativas à tragédia, teve a oportunidade de conhecer os mestres do drama, nem de ver suas encenações no palco, no período em que foram compostas. O filósofo nasceu em 367 a.C., momento em que até mesmo o último dos três grandes tragediógrafos já estava morto. Talvez por estar um pouco afastado dos tempos áureos da tragédia, Aristóteles ressalta a relevância do texto em si em relação à representação das peças, dizendo que “o efeito da tragédia subsiste ainda sem representação nem autores”. Esse ponto é relevante se pensarmos que a obra de Lobo Antunes não foi escrita tendo em vista o palco.

Se o foco de Aristóteles é a forma, a poética da tragédia, com os filósofos alemães do século XIX vê-se a consolidação do interesse também por questões éticas e ontológicas que fundamentam o gênero e desvelam o trágico. Hegel, cujos *Cursos de Estética* tratam, em boa parte, dos gêneros clássicos, é um dos pensadores que levantam a discussão do campo ético e ontológico que permeia as tragédias. Para Hegel<sup>17</sup>, a tragédia clássica manifesta o divino, símbolo das leis que regem o mundo, por meio da ação individual. No mundo clássico, a moralidade, que é individual e diz respeito às intenções e ações do sujeito, era uma questão marginal. A Grécia, para o filósofo alemão, erguia-se sobre uma estrutura marcada pela eticidade, ou seja, o social e suas regras comandam e o individual só se manifestava como decorrência dos hábitos, leis e costumes então vigentes. Isso nos ajuda a compreender o papel e as características da tragédia clássica. Como sabemos, a tragédia era destinada à apresentação pública, sendo um evento social de grande importância. Mais do que apenas operar a catarse – se entendermos a catarse aristotélica como expurgo dos medos e de sentimentos ruins –, as tragédias tinham também uma função educativa.

Nos dramas fundantes do gênero, teremos, normalmente, como personagens seres superiores, não só moral como socialmente, sendo exemplos reis (Édipo, Agamêmnon) e deuses ou semi-deuses (Dioniso, Prometeu), cujas ações acabavam por influenciar o destino de todo o povo. Lembramos que um dos aspectos salientados por Aristóteles é o de que a tragédia se caracteriza pela passagem da fortuna à miséria, sendo Édipo o principal exemplo. Dessa forma, os heróis apresentados na tragédia não podiam ser maus ou perversos, pois a queda de personagens assim não suscitaria o efeito esperado no público. O herói será atingido pelo infortúnio como consequência de seu erro trágico e não como uma punição por suas maldades.

Para Hegel, a moralidade é uma característica que apenas se manifesta no mundo moderno, no qual o papel dos deuses e das religiões não é mais o mesmo. Aos poucos, a mudança de foco da tragédia, de personagens superiores a seres comuns, ocorrerá, paralelamente à ascensão da moralidade sobre a eticidade:

---

<sup>17</sup> Além de Hegel, muitos pensadores abordaram a tragédia e o trágico durante o século XIX. Goethe, Hegel, Nietzsche, Schopenhauer e Schelling foram alguns do que se dedicaram ao tema. As formulações desse período favoreceram o desenvolvimento de um campo fundamental para compreender a dimensão e o papel das tragédias, ao qual Peter Szondi (2004) chama de “filosofia do trágico”.

Um sofrimento verdadeiramente trágico é apenas sentenciado, por sobre os indivíduos agentes, como consequência de seu próprio feito, tanto legitimado quanto cheio de culpa por meio de sua colisão, pelo qual eles também têm de responder com todo o seu eu (HEGEL, 2004, p.239)

Mais do que nunca, o sujeito do século XXI tem se tornado um ser da moralidade e do desejo. Ao lado da questão da moralidade hegeliana, pode-se destacar o processo de formação do sujeito do desejo lacaniano. O psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981) introduziu em sua teoria o conceito de *demanda* para caracterizar o processo de formação do desejo. A *demanda* é endereçada a algo fundamentalmente inessencial, sendo o principal paradigma o amor em sua forma plena e abstrata. Assim, o desejo nasce da distância entre a *demanda* e a possibilidade de sua concretização. Ceder a esse desejo significa tentar satisfazer essa *demanda* que nunca poderá ser satisfeita.

Lacan também se ocupou das tragédias gregas, com destacado interesse por Antígone, para mostrar que a tragédia está dentro do homem: “(...) mesmo que vocês nem desconfiem, a imagem de Antígone, latente, fundamental, faz parte da moral de vocês”, afirma Lacan (1988, p.343). Com o psicanalista francês, aprendemos que o motor da tragédia está no fato da personagem ceder a seu desejo<sup>18</sup>. O problema é que esse movimento de ceder ao desejo tem um preço elevado, especialmente em um tempo no qual o papel dos deuses perdeu, ou ao menos deveria ter perdido, a relevância que tinha no mundo antigo. Com isso, queremos dizer que a sombra trágica está lá, no ser humano, e talvez por isso as tragédias permaneçam tão atuais e estimulantes apesar de passados cerca de 25 séculos desde seu apogeu. Ninguém diria hoje que as tragédias clássicas interessam apenas como curiosidade histórica de um mundo já desaparecido. Lembremos que Sigmund Freud buscou em personagens como Édipo e Electra signos que o ajudaram a formular e nomear complexos formadores da estrutura psicológica, segundo a teoria que desenvolveu.

Lacan utiliza Antígone para discutir a dimensão trágica que permeia o campo moral e fundamenta o sujeito contemporâneo. Segundo Mário Bruno, “Lacan construiu uma moral trágica” (2004, p.216).

---

<sup>18</sup> “Não abrir mão de seu desejo é a exigência ética do herói trágico” (BRUNO, 2004, p.208).

É esse sujeito do desejo que está por traz da arquitetura das personagens antunianas. É dessa forma que podemos falar em tragédia contemporânea. O erro trágico de Carlos, o herói decaído de **QF**, não pode ser atribuído à moira, ao destino cego e inevitável, como ocorre com Édipo. Carlos, uma personagem do final do século XX, é dono e senhor dos seus atos; seu erro trágico é decorrência de suas escolhas. Ao escolher se transformar em Soraia, ele não levará a sociedade em que vive à ruína, mas arrastará consigo seus familiares, ou seja, aqueles que pertencem à sua intimidade. Para Carlos, o fato de ceder a seu desejo talvez traga certo gozo esperado, mas o conduzirá à decadência e à morte: a personagem sucumbirá a uma peste contemporânea, a AIDS.

É provável que o erro trágico de Carlos comece antes de sua transformação. A consequência dos atos de Carlos não teriam o mesmo efeito se, primeiramente, ele não tivesse cedido ao desejo de se ajustar à sociedade, casando-se com Judite e gerando um filho (Paulo). À possível harmonia e equilíbrio oferecidos pela família, Carlos cede mais uma vez, rompe com a estrutura social à qual havia tentado se ajustar e foge para se transformar em Soraia. Se o erro trágico de Carlos se resumisse à sua transformação, seria possível que a extirpação desse erro, decorrente de sua morte, ao menos desse uma chance para que a harmonia fosse reinstaurada, o que não ocorre.

No mundo contemporâneo, o sacrifício do (anti-) herói não restaura o equilíbrio perdido, simplesmente porque já não há mais equilíbrio para ser restaurado. Entendemos, assim, que o trágico moderno está intimamente ligado à vivência trágica do ser humano na contemporaneidade. Devemos lembrar que Aristóteles afirma que o erro trágico ocorre no momento em que o herói comete um ato (seu erro) por fazer o que não sabe ou não saber ao certo o que faz, definição que se ajusta à tragédia clássica. Já nessa história contemporânea, a decisão do protagonista, que cede a seus desejos, vai caracterizar o erro trágico.

Na esteira de Édipo, Paulo irá buscar insistentemente a resposta para sua indagação primeira: “Quem é o meu pai?”. Assim como no mito grego, Paulo entende que a revelação do pai é uma chave para a compreensão de si mesmo. Por um lado, há a recusa de Paulo em aceitar a nova personagem em que se transformou seu pai; por outro, há Carlos que, agora travestido, muitas vezes recusa essa paternidade apresentando Paulo a seus amigos como se fosse um sobrinho. Essa busca levará Paulo a um encontro com deus, que mora em um sótão de uma

pensão (talvez um delírio provocado pelo uso da heroína) e é chamado de senhor Lemos. Mas, esse deus impotente já não pode responder às suas indagações, nem intervir em seu destino, e nem mesmo puni-lo ou abençoá-lo: ao herói trágico contemporâneo não é oferecida nem a possibilidade de reconciliação com os deuses, nem a chance de salvamento. Assim, a busca de Paulo, que poderia ser a chave para a restauração de um tempo sagrado representado pela família que existia na sua infância, falha.

Paulo observa o pai com incômodo, mas também com curiosidade e certo fascínio, em meio à ecoante pergunta: “quem é o meu pai?”.

- Cante pai  
embora fosse a música que cantava, não ele, e a voz nos  
altifalantes e o meu pai de queixo no ar a apanhá-la, rolava-se uma  
bola na sala e o cachorro igualmente para a direita e para a esquerda  
enganado pelos ecos do som, os palhaços  
as mulheres  
os palhaços que acompanhavam o meu pai, mais novos que ele,  
com menos plumas, moviam as ancas ao mundo, ajudavam os  
vestidos com ganchos, um deles, sem cabelereira, barbeava-se num  
espelhinho de bolso, perseguia com uma pinça os pêlos que  
escapavam, o polícia para mim  
-Sabes quem são conheces?  
não, o médico  
-Como chama a tua mãe?  
*a minha mão Judite o meu pai Carlos não sentem quase nada tão  
difícil ajuda-los a sentir de novo* (2008, p.22)

Outro aspecto a ser levantado é o papel do coro que, como sabemos, era fundamental na tragédia clássica. Nas peças mais antigas, a participação do coro chegava a superar a dos atores-personagens. Mesmo com a diminuição das intervenções do coro, como podemos notar na obra de Eurípedes, esse recurso nunca deixou de ser relevante à estrutura da tragédia. Na obra de Lobo Antunes, a polifonia representa um ponto de relevo. No caso de **QF**, a multiplicidade de vozes, que se sucedem dando visões distintas e fragmentadas para compor o texto, é fundamental.

O livro tem em Paulo seu principal pólo narrativo; é a partir e como decorrência de sua voz que surgirão outras vozes e perspectivas, compondo o mosaico narrativo característico da poética antuniana. Esse mosaico assume funções de coro trágico: comenta, explica, completa a ação. Se pensarmos na polifonia vocal da música barroca, em uma peça de J. S. Bach, por exemplo, Paulo

seria um dos solistas, auxiliado pelas outras vozes, componentes do coro que entremeia suas árias e recitativos. A Carlos-Soraia, esse herói decaído, caberia outro papel de solista. E Judite seria a terceira solista.

Como é característico nos romances de Antunes, diferentes personagens, além das protagonistas, assumem a narração em determinados momentos, ampliando os ângulos sobre os acontecimentos. No livro em questão, há o dono da boate, um jornalista que reporta a morte de Carlos-Soraia, o casal Helena e Couceiro (pais adotivos de Paulo), Rui e algumas outras personagens. A polifonia, detectada por Mikhail Bakhtin na obra de Dostoiévski, desempenha um papel de grande destaque na estrutura do texto de Antunes.

Lobo Antunes, que, desde seu primeiro romance, se caracteriza por um processo narrativo que se desenvolve pelo cruzar de vozes que nem sempre entabulam diálogo umas com as outras, leva, neste romance, o desenvolvimento de tal tradição a um ponto limite que poderíamos chamar a dominância absoluta da polifonia em ruptura (...). Tudo se passa como se as vozes, representando personagens (...), se quisessem fazer ouvir pelas outras sem, contudo, darem atenção ao que as outras dizem (JORGE, 2003, p.198)

Essa incomunicabilidade do coro antuniano é bem representativa do sujeito solitário e impotente contemporâneo.

Por tudo isso, entendemos que **QF** se filia a uma tradição da literatura trágica. Como afirma T.S. Eliot (1997), a tradição não se resume a uma simples veneração de um passado estático e modelar. No pensamento de Eliot, tanto o passado contamina o presente como o contrário, ou seja, cada nova obra de relevância que surge no presente tem o poder de reorganizar o passado. Uma vez resgatada além de seu caráter e papel diacrônicos, a tradição eleva sua complexidade e revitaliza a literatura atual.

Pertencer a uma tradição não significa que o texto antuniano resgate, recrie ou parodie os que vieram antes dele. A escritura de Antunes se inscreve na modernidade e é desse lugar que dialoga com a tradição. Para falarmos em modernidade como marca da escritura antuniana, buscamos no trabalho **Altas Literaturas**, de Leyla Perrone-Moisés (1998), algumas definições que nos auxiliem. A pesquisadora levantou diferentes traços que caracterizam a modernidade literária, definidos por escritores-críticos como Ezra Pound, Haroldo de Campos e Michel Butor. De seu levantamento, podemos destacar: 1) maestria técnica: ligada à arte da

linguagem, ou seja, a obra literária não pode depender da inspiração, mas de um apuro técnico e trabalho artesanal; 2) novidade: o escritor busca sempre o novo, de forma a surpreender o leitor; 3) universalidade: a obra moderna não se restringe à polis, como na Antiguidade. Ela busca um valor universal; 4) intensidade: “a intensidade moderna, escritural ou leitural é uma questão de manutenção do ritmo pelo manejo da surpresa, do estranhamento” (Perrone-Moisés, 1998, p.159). Ou seja, inserido nessa modernidade, Antunes dialoga com a tradição para arquitetar sua obra.

Nessa obra de Lobo Antunes, o leitor não irá se deparar com ações narrativas heróicas e personagens exemplares, que tenham poder para transformar e influenciar os rumos da sociedade onde vivem. Os deuses também já não terão forças para interferir no destino humano. A Portugal de hoje, cenário dos livros de Lobo Antunes, não carrega a mesma simbologia mítica de Tebas ou Colono. Os seus heróis são seres impotentes, incapazes de grandes feitos e de mudar o destino do mundo. Judite, por exemplo, essa Medeia dos dias atuais, apenas se afoga na angústia do abandono, sem buscar vingança ou justiça, remoendo um passado no qual poderia ter sido feliz ao lado de Carlos e condenada a ser eternamente culpada:

(...) queres ver como éramos Carlos  
-Quietinhos  
um ao lado do outro até que a noite e a manhã e as andorinhas do  
mar a escaparem da enchente, deixa-me só retirar-te o creme e a  
cabeleira postiça  
um artista, um cantor  
deixa-me só fitar-te antes de te ires embora, antes de  
- Não consigo Judite  
antes do dono da esplanada com um quartiho de vinho e eu a  
imaginar que és tu, eu fingir que és tu, eu ter certeza que és tu e  
dizer  
- Sim  
concordar  
- Sim  
fechar os olhos sob o teu peso e sentir-me feliz.  
(2008, p.108)



## 2.3 Poesia e rito

No jogo literário conduzido por Lobo Antunes, certas constantes poéticas podem ser observadas e destacadas. Maria Alzira Seixo avalia que a “qualidade poética” da obra de Antunes se manifesta de vários modos, como “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” (2002, p.456). A esses traços, agregaríamos o cuidadoso tratamento rítmico e a musicalidade daí decorrentes.

Na poética antuniana, desossar a palavra para reconfigurá-la, tanto em sua relação com outras palavras e com seus possíveis referentes quanto com o espaço da página, se mostra um ponto essencial. Pensar no rito da palavra, em seu poder de encantamento, pode ser uma via de acesso atrativa para se aproximar da obra desse escritor. Aqui caberia indagar o quanto o autor bebeu nessa fonte primitiva, da qual brotaram as artes e, mais especificamente, o fazer poético.

Quando se fala em poesia, podemos ser conduzidos a um período anterior mesmo ao do surgimento da escrita. Ao lado da música e da dança, a poesia emerge dos povos primitivos, ligada aos processos ritualísticos. A palavra poética vincula-se ao cantar e ao dançar para agradecer aos deuses, para venerar as forças da natureza, para homenagear ou lamentar os mortos.

Segundo interpretação de Segismundo Spina,

a função ancilar da poesia está representada pela associação que viveu com a música, de certo modo com a dança, antes que surgisse a pessoa do poeta, a poesia individual (2002, p.47).

Em seu nascedouro, a poesia está muito associada ao culto e a magia. Em muitas religiões orientais, que mantêm certas características ritualísticas há muitos séculos, é possível ainda se deparar com a palavra embebida de seu poder encantatório. Tanto em certas escolas budistas como nos diversos ritos hindus, os *mantras* são base e suporte do rito. E o que são os mantras? De uma forma sintética, poderíamos defini-los como um jogo de palavras, repetidas exaustivamente, com a função de libertar energias capazes de elevar a consciência e a sensibilidade do homem.

Na poética antuniana, constata-se a relevância do tratamento rítmico, que, marcado muitas vezes pelo processo de repetição de palavras e sons, assume certo caráter de mantra encantatório.

Importante ressaltar que o autor jamais publicou poesia. Ele afirma que toda poesia que escreveu em sua vida foi queimada por ser um “poeta falhado”. Todavia, em **D’este viver aqui neste papel descripto**, que reúne as cartas enviadas à sua esposa, no período em que se encontrava na guerra de Angola, entre 1971 e 1973, há alguns exemplos de poemas que escreveu. São textos que ficaram preservados no corpo das cartas, inéditos por todos esses anos. Em carta datada de 27 de junho de 1971, Lobo Antunes escreve um de seus poemas, sem título:

O desespero grita.  
Todos os dias o desespero grita.

Quando o teu rosto se aproxima do meu.  
Quando os seus rostos se aproximam dos nossos.

Nos espantados olhos vazios das estátuas o desespero grita.

Dai-me  
Um pão de sol para suportar a noite:  
De noite o desespero grita.

Dai-me  
uma ilha de sombra para ancorar o dia:  
De dia o desespero grita.

Em todos os momentos o desespero grita.

No teu rosto, no meu rosto, no seu nosso rosto  
O desespero grita.

Salvem-me dos domingos:  
Aos domingos o desespero grita.  
Nos seus braços no meu olhar no teu sorriso  
O desespero grita.

O desespero grita.

Todos os dias o desespero grita.  
Não quero morrer aos domingos:  
Aos domingos o desespero grita.

O autor, ainda inseguro em relação ao que escreve, logo tenta desvalorizar o texto, dizendo: “Claro que isto não é poesia, nem boa poesia, nem nada.” (ANTUNES, 2005, p.215)

Como se pode observar, o autor já se utilizava de marcações rítmicas ditadas pela repetição como forma de intensificar a musicalidade e a força da palavra.

Em **QF**, o autor radicaliza esses processos, como se pode notar no caso da personagem Judite. Essa personagem abandonada, que vive mergulhada em uma atmosfera de permanente embriaguez, nunca encontrará o conforto perdido. Como em uma ópera, na qual certo tema se associa à determinada personagem e sempre que tocado faz com que o ouvinte dirija sua atenção a esse ponto, Judite será anunciada e marcada por um *leitmotiv*: *Porquê Carlos?*. Essa interrogação é feita, inicialmente, quando Carlos sinaliza o fim do casamento, surgindo repetidamente por toda a obra, de forma muitas vezes aparentemente aleatória, como se a expressão circundasse o livro para às vezes mergulhar nele, sempre dentro (ou em torno) da fala de outras personagens. A expressão vai resgatar esse momento chave em que Carlos anuncia que a família não poderá mais seguir estruturada daquela forma. A primeira vez em o questionamento *Porquê Carlos?* surge é no começo de **QF**, na página 31. A última vez, ocorrerá na página 481. Em sua primeira aparição, a expressão virá na fala de Paulo e remontará aos momentos de crise que levariam à ruptura da família, ainda em sua infância. Paulo ressalta o retorno obsessivo da interrogação da mãe, que ecoa por tempos e lugares distantes já de sua emissão original:

Quando eu era pequeno instalava-me cá fora, perto dos cavalos e do mar de modo que as ondas lhes apagavam as vozes no interior da casa, (...) a minha mãe a perguntar num sopro que os pinheiros levavam (...)

- Porquê Carlos?

e o

- Porquê Carlos?

não na sala, de árvore em árvore de mistura com as nódoas de luz na camura (...) e a pergunta da minha mãe sem a minha mãe

- Porquê Carlos?

a mesma pergunta ainda hoje

ainda ontem

ainda hoje no hospital ao comprido dos plátanos, olhava-se os troncos e a pergunta em cada ramo, as sílabas claras, (...)

ontem

hoje, disse hoje

- *Não se entendem com o tempo*

- Porquê Carlos? (2008, p.31)

O bailar da indagação *Porquê Carlos?*, conduzido infinitamente como num sopro pelas folhagens das árvores, marca uma dúvida que nunca poderá ser

respondida a Judite pois, afinal, Carlos morrerá. Se para o leitor fica claro que Carlos partiu rumo a seu inevitável destino, Judite nunca aceitou a forma como o casamento (esse rito que deveria representar a entrada em um estágio de equilíbrio e gozo) se dissolveu.

O *Porquê Carlos?* assume nova forma em cada um de seus diversos retornos, reconfigurando-se e ampliando o alcance de sua significação. Mais do que uma indagação a Carlos, a frase se desloca para o questionamento da própria vida, com suas injustiças e limitações de uma possível felicidade. Também pode se estender a uma interrogação aos deuses e suas provações muitas vezes cruéis. Por que Carlos tinha de entrar na vida de Judite se o que traria a ela era apenas sofrimento? Por que não a deseja? Por que Carlos tinha de abandonar a família? Por que tinha de se tornar travesti? Por que Carlos não podia dar uma chance para Judite tentar encontrar a felicidade? Por que a vida era tão injusta? Por que os deuses a abandonaram em sua miséria? Por que tudo teria de arder?

Na fala de Carlos-Soraia, a indagação de Judite também surgirá, tal qual um eco do passado, permeado por angústias e incertezas que o tomavam quando ainda casado, que não se apaga:

(...) um desejo culpado, vontade de fugir, aquilo que me obrigava a diminuir no colchão e a minha mulher:  
- Porquê Carlos?  
o desenho das pernas a mudar no lençol, a voz que insistia afligindo-me mais  
- Porquê Carlos?  
e o eco a tremer dentro de mim tal como eu tremia Judite (...) de pijama, nunca tirava o pijama enquanto os pinheiros não os pinheiros, outra coisa, um eco que se desvanecia, vinha, repetia porquê Carlos  
- Porquê Carlos? (2008, p.133)

A pulsação dessas palavras, que costumam ser dispostas sozinhas no parágrafo como forma de serem destacadas, faz com que a dúvida primordial de Judite se revitalize a cada retorno. Nesse trabalho coreográfico com a escrita, o autor cria uma das imagens mais fortes do livro. *Porquê Carlos?* assume a função de refrão, mas um refrão que se desloca de uma forma imprevista (afinal, não sabemos quando surgirá novamente) e que tem uma certa independência do resto do texto podendo, assim, reaparecer a qualquer momento.

Curiosamente, na voz da própria Judite, quando a ela é dada a palavra, o *Porquê Carlos?* praticamente desaparece e quando surge é para ser colocado em xeque. Judite questiona se a indagação não seria uma criação dos devaneios de seu filho:

(...) o meu filho julga que com o meu marido eu  
- Carlos  
eu  
-Porquê Carlos?  
e com o meu marido eu sozinha também (...)  
para quê ouvi-lo? (2008, p.251)

A repetição de palavras e frases, como imagens sonoras, fica explícita nas passagens citadas. Recurso muito utilizado por Antunes, que consegue com isso criar ritmos e cadências, vitalizando a musicalidade do texto. Esse processo poético, tão característico de sua escritura, detectável não apenas nos romances, mas também nas crônicas e mesmo nas poucas poesias a que se pode ter acesso, tem um papel de destaque na estruturação rítmica de seus textos. Entendemos que a acentuação desses dois pontos (repetição-ritmo) está muito ligada ao fazer poético ou, mais propriamente, à poesia. Lembramos que no entendimento do crítico e poeta Octávio Paz, “a criação poética consiste, em boa parte, na voluntária utilização do ritmo como agente de sedução” (1986, p.53). Antunes tem se mostrado mestre em se utilizar dessa máxima de Paz. De forma mais ampla, temos também o incessante resgate de motivos que perpassam seus livros, como plantas, aves, cães, além de elementos aquáticos (rios, mar, chuva), criadores de uma intertextualidade que nos conduz por sua obra. Se Antunes não faz continuações de seus livros, nem resgata personagens, ele se utiliza da repetição de certos tópicos e imagens para fomentar um diálogo intra-obra (diálogo esse que se estende também por suas crônicas).

Segismundo Spina (2002) ensina que a repetição está ligada às formas ritualísticas do fazer poético primitivo, nos tempos em que magia (religião) e arte estavam intimamente ligadas à vida do homem, grande interrogador dos mistérios do mundo. Entendemos que o *leitmotiv Porquê Carlos?* funciona também como um canto mágico, um mantra que poderia conduzir Judite a um outro estágio de percepção, no qual talvez as respostas para suas dúvidas pudessem ser encontradas. Esse mantra ilustra o desejo de modificação de uma situação que

arruinou seu sonho de ter uma família e ser feliz. Spina, citando o pesquisador Eckart Sydow, afirma que:

A esperança e a expectativa de poder provocar com um canto determinadas mutações no curso do mundo convida a repetir ininterruptamente o mesmo desejo; porque a repetição significa a expressão mais simples da concentração do espírito, em virtude da qual se espera poder provocar o efeito desejado. (2002, p.47)

Mas o mantra de Judite fracassa, pois não provoca transformações, nem traz respostas. Judite nunca descobrirá o que fazer com seu ser que arde e é consumido por suas misérias e dúvidas. Sempre alcoolizada, ela tenta encontrar refúgio dormindo com diferentes homens, na ilusão de encontrar, nesses outros, o seu Carlos perdido. No final do livro, veremos que seu filho, Paulo, repetirá o destino do pai, transformando-se também em Soraia. Assim, o mantra de Judite não pôde salvá-la, nem poupar Paulo de seu destino.

Envolta nesse processo ritualístico, a obra antuniana solicita que a leiamos em voz alta. Sabemos que na Grécia clássica as diferentes produções literárias eram lidas em voz alta. Não apenas a poesia lírica, mas também a épica era recitada. Se, até o século XIX, ainda tínhamos na leitura pública, em voz alta, uma atividade social, no século XX, o exercício de vocalização do literário perdeu-se.

Claro que essa leitura sonora não é simples se pensarmos em um romance com mais de 600 páginas. Mas, de trecho em trecho, poderíamos penetrar na sonoridade latente dos textos antunianos. Se retalhássemos o romance em múltiplos fragmentos, poderíamos montar várias pequenas poesias, pois Antunes já faz com que as palavras se sustentem por si, com grande liberdade do núcleo fabular que estrutura o romance.

Mais do que a simples vocalização interna, proporcionada pela leitura silenciosa, o texto antuniano demanda que o reatualizemos em voz alta, para que assim sintamos a delicadeza e a força de seu tecido sonoro. Paul Zumthor afirma:

(...) na hora em que, em performance, o texto (que geralmente, na nossa cultura, é composto por escrito) se transforma em voz, uma mutação global afeta suas capacidades significantes, modifica seu estatuto semiótico e gera novas regras de semantividade. (2005, pg.148)

Essa afirmação pode ser constatada se dermos tal chance à obra de Antunes.

Como as ondas na praia que Paulo observa quando, ainda criança, sai de casa e senta na porteira enquanto seus pais discutem, o vaivém da palavra poética de Lobo Antunes – mais intensa aqui, um pouco menos acolá, mas sempre constante – convida-nos a vagar mar adentro, em meio à projeção indefinida de sons e movimentos.

## Capítulo III

### Que Farei Quando Tudo Arde?: cacos para um vitral

#### 3.1 Vozes múltiplas

A composição do universo escritural de António Lobo Antunes se ampara em diferentes estratégias. Se é fato que certos elementos perpassam – de forma mais ou menos intensa, dependendo de cada ciclo, como foi exposto no capítulo 1 – toda sua obra, dando-lhe unidade, é fato observável também a particularidade de cada um de seus livros. Diferentemente do que pode parecer a princípio, Lobo Antunes não é um autor que se repete, seja temática ou estilisticamente. Um dos traços que costuma ser rapidamente apontado por quem se aproxima da obra antuniana, seja qual for o nível de leitura, é a multiplicidade de vozes que se estampa nas páginas. Tal processo radicalizou-se com o desenvolvimento de sua produção. Enquanto os primeiros livros apresentam um foco centrado apenas em uma personagem, com vozes outras surgindo apenas lateralmente, nos romances posteriores a ampliação das vias narrativas tornou-se um recurso cada vez mais presente e fundamental à arquitetura romanesca<sup>19</sup>.

Não cabe mais nos romances de Antunes a figura mítica do narrador que tudo sabe, sentado ao pé da fogueira, contando e sendo ouvido com atenção. Nos romances antunianos, muitos narram, mas ninguém sabe de tudo. Cada voz que surge em suas páginas é dona apenas de uma visão particular e fragmentada do todo. É essa multiplicidade que dá aos romances do autor o caráter de puzzle, isto é, apenas pode ser visto em seu todo após as peças serem encaixadas.

Essa técnica que começa a ser desenvolvida de forma explícita a partir de seu quarto livro, **Explicação dos Pássaros** (1981), cuja multiplicação de olhares, ao invés de iluminar o processo diegético, acaba por criar uma opacidade crescente. Assim, ao se desdobrar em vários enfoques, cada romance pulveriza a seqüencialidade do narrado, fortalecendo a percepção de dificuldade para se desbravar a obra. Salvo seu primeiro livro, **Memória de Elefante** (1979), todos os

---

<sup>19</sup> O ápice desse sistema, ao menos no que se refere à multiplicidade de enfoques, foi atingido em **Boa Tarde às Coisas Aqui Embaixo**, quando a narrativa se estilhaça em um caleidoscópio que alcança um total de 19 diferentes vozes.



outros são arquitetados a partir de *eus*, de personagens vários que assumem a narrativa em primeira pessoa. Há livros em que há um equilíbrio maior entre essas diferentes vozes, como se fosse dado espaço para que cada uma alinhasse sua visão de mundo – caso de **Ontem não te vi em Babilónia** (2006). Em outros, uma personagem pode polarizar mais a narrativa sem que, com isso, se torne uma narradora privilegiada, no sentido de ser detentora de certa verdade última.

As vozes na poética antuniana emergem de distintos tempos e espaços, ecoando diversos extratos sociais e permitindo que o mundo seja contemplado de forma mais ampla. Na obra antuniana, surgem desde menores infratores (**Meu Nome é Legião**) a personagens históricas e míticas (**As Naus**), passando por altos funcionários do Estado (**Manual dos Inquisidores**), a viciados e suicidas (**A Morte de Carlos Gardel e Explicação dos Pássaros**). Essa pluridiscursividade sustenta a narrativa, sendo uma de suas marcas fundamentais. O teórico russo Mikhail Bakhtin afirma que:

(...) introduzido no romance, o plurilingüismo é submetido a uma elaboração literária. Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos de sua época (1998, p.106).

Em **QF**, não temos a vertente discursiva sócio-política muito privilegiada, como ocorre em boa parcela da obra antuniana. Nesse livro, o desfile de seres marginalizados – a começar pelo protagonista, o travesti Soraia – é que forma o centro de onde emanam as vozes: drogados, alcoólatras, funcionários de boates e pensões, homens e mulheres fracassados.

Podemos entender que o processo polifônico desenvolvido pelo autor reflete a percepção contemporânea da impossibilidade de alcançar uma explicação totalizadora e reconfortante para as grandes questões humanas. A relatividade de cada olhar e as incertezas em relação às verdades últimas marcam o percurso do texto antuniano.

Importante frisar que as vozes e *eus* que surgem nos livros de Antunes não devem ser interpretados como sinônimo de narradores. Parte dos *eus* que falam emergem apenas dentro da fala do outro, nunca assumindo realmente o papel de

narrador. Em **Esplendor de Portugal** (1997), por exemplo, quatro são os narradores (a mãe Izilda e os filhos Rui, Carlos e Clarisse) que se alternam sucessivamente a cada capítulo para construir o livro. Todavia, dentro de seus monólogos, brotam outras vozes, como a do pai e a da empregada Josélia, comentando e negando o que foi dito pelos narradores.

Essa força expressiva que nasce da multiplicidade de vozes nada mais é do que um reflexo da própria utopia antuniana. Ora, a vida inteira, que o autor quer levar às páginas dos livros, implica o mundo em sua totalidade, com suas diversas formas representadas. Se o autor fosse feliz na concretização de sua utopia, criaria uma obra similar à Biblioteca de Babel, de Jorge Luis Borges, contendo o conhecimento e a representação de todo o mundo. Mas, já que a vida é impossível de ser representada em sua totalidade, ao menos Antunes tem mostrado estar atento à dialogicidade que sustenta o mundo. Bakhtin afirma que:

(...) A vida, por sua própria natureza, é dialógica. Viver significa participar de um diálogo: fazer perguntas, prestar atenção, responder, concordar e assim por diante. Nesse diálogo, uma pessoa participa totalmente e com toda a sua vida (...). Ela investe todo o seu eu no discurso, e esse discurso entra no tecido dialógico da vida humana, no mundo do simpósio (BAKHTIN apud MORSON, 2008, p.78).

Aqui está a senha para a compreensão da utopia antuniana: somente por meio do processo dialógico é que Antunes pode se aproximar de sua utopia escritural. Colocar a vida nas páginas é captar a dialogicidade que arquiteta o mundo e o homem. Interessante notar que o romance dialógico criado por Lobo Antunes rejeita a utilização de diálogos estruturados de forma tradicional. Não que diálogo seja sinônimo de dialogicidade. O diálogo sem conflito não pode ser encarado como dialógico. Se na escritura antuniana não há diálogos propriamente, não faltam conflitos entre as diferentes vozes que surgem. Por meio da sobreposição de monólogos, Antunes cria um amplo painel polifônico e dialógico. Nesse ponto, gostaríamos de lembrar que, apesar de o termo polifonia remeter, inevitavelmente, nos estudos literários, a Bakhtin e seu trabalho sobre a obra de Dostoiévski, o conceito remonta à música clássica, sendo anterior às teorias do pensador russo. Para ampliar a compreensão do conceito, tão debatido e utilizado nas discussões literárias, faremos uma pequena exposição de suas origens.

### 3.1.1 O nascedouro da polifonia

O conceito de polifonia não foi criado por Bakhtin. Antes dele, outros teóricos russos já haviam utilizado o termo, inclusive para abordar a obra de Dostoievski – como o próprio Bakhtin indica em seu clássico **Problemas da Poética de Dostoievski**. O que o teórico russo busca é rever e realocar a definição de tal conceito, acabando por ter seu nome diretamente associado ao termo polifonia.

O teórico russo não explicita o quanto recorreu às teorias da polifonia musical para embasar seu pensamento. Mas é difícil imaginar que ignorasse essas questões, pois compreender a polifonia vocal é um caminho direto e mesmo essencial para adentrar a questão do romance polifônico. Ao resgatar o termo polifonia para desenvolver sua tese sobre o romance de Dostoievski, Bakhtin, intencionalmente ou não, ecoa a música polifônica que surgiu, estabeleceu-se e desenvolveu-se entre a Renascença e o Barroco.

Na história da música, o termo polifonia é utilizado para designar uma forma desenvolvida a partir do século XIV, quando a chamada *Ars Nova* começou a florescer na região flamenga. Nas igrejas, espaço principal das apresentações e da vida musical do período, a música monológica e uníssona, originária do canto gregoriano, surgido ainda no século VII, passou a ceder espaço para as novas formas, nas quais a variação das vozes começou a ganhar relevo. O canto gregoriano costuma ser entoado por vários monges-cantores. Todavia, todos cantam em uníssono, fazendo de várias uma única voz. O novo caminho desenvolvido pela *Ars Nova* trazia, a princípio, uma divisão em três vozes, sendo uma mais alta e outras duas de tonalidade de menor alcance. Seguindo cada uma um rumo, uma velocidade e uma altura criavam camadas sonoras inimagináveis antes. Esse processo de divisão das vozes foi se tornando cada vez mais complexo. Ainda no século XV, os mestres flamengos chegaram a escrever peças destinadas a 40 vozes independentes, arranjadas de forma a compor uma catedral sonora (CARPEAUX, 1999). A polifonia vocal dominou e serviu de eixo estrutural principal na música até o começo do século XVII.

Curiosamente, o florescimento da ópera, pelas mãos do compositor italiano Claudio Monteverdi (1567-1643), no fim do século XVI, foi aos poucos deixando a polifonia em segundo plano, fazendo com que perdesse o *status* de arte suprema.

Mesmo que necessitasse de diferentes personagens e coro para existir, a ópera resgatou estruturas homofônicas para compor seu universo.

A arquitetura musical polifônica não se restringe ao fato de várias vozes serem convocadas para compor o todo. Cada uma dessas vozes desempenha uma peça fundamental na composição. Ao serem retiradas as vozes, uma a uma, o todo se desestrutura. Na ópera, caso seja retirada a orquestra, o coro, parte dos solistas, ainda há música bem estruturada. Basta colocar uma soprano ou um tenor, um piano, e qualquer ouvinte atento decifrá-la. Ou seja, a peça subsiste mesmo sem a presença de todas as partes em questão. Por outro lado, se for selecionada uma peça de Palestrina (1525-1594), um dos grandes mestres da polifonia, e for retirada cada uma das vozes que a formam, o todo desconstrói-se. Colocar um piano e um solista para cantar uma peça de Palestrina será uma tarefa estéril: não seria mais possível identificá-la. Isso ocorre porque sua estrutura necessita de todas as vozes que amparam a arquitetura polifônica.

Com essa exemplificação, o que se pretende demonstrar é que a polifonia não pode ser restringida à definição de várias vozes distintas em ação contínua. Tais vozes têm de ter um papel fundamental, mesmo que seja maior ou menor, na arquitetura total da obra. Se as vozes se sucedem com independência, cada uma tendo uma cor e função, somente da conjunção delas é que surge a peça musical. No caso de um romance polifônico, o mesmo deve ser entendido. O simples fato de várias vozes estarem presentes em um romance não faz dele uma obra polifônica. Da mesma forma que a polifonia se estrutura na música, assim ocorre na arte literária. Além das diferentes vozes, tons singulares marcam cada fala. As vozes podem ser identificadas mais pelos tons do que pelas simples palavras que proferem. Diversas tonalidades são necessárias para se compor uma obra polifônica.

Paulo Bezerra, ao discutir o conceito de polifonia em Bakhtin, explica que:

A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equípolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo (2005, p.194)

O rumo tomado pela obra antuniana fez com que seus romances desembocassem em uma estrutura polifônica bastante complexa. Diferente de Dostoiévski, o autor português prefere não recorrer, como já dissemos, à estruturação tradicional do diálogo – importante auxiliar na confecção do tecido polifônico. No texto de Antunes, não existem réplicas. O diálogo surge apenas por meio da contraposição dos monólogos e das intromissões das falas individuais. Se uma voz interpenetra e modifica o sentido da outra, isso ocorre sem que as personagens se toquem ou interajam diretamente. Para criar esse efeito de diálogo, o autor recorre muito a itálicos e parênteses, que interrompem e adentram a voz de outra personagem. Mesmo em **Os Cus de Judas** (1979), que poderia ser seu texto mais tradicionalmente dialogado, o autor decidiu suprimir esse recurso. Nesse romance de sua fase inicial, Antunes cria uma longa conversa de bar sem que um dos interlocutores envolvidos, a mulher que acompanha o narrador-protagonista, emita qualquer opinião. Ao menos nós, leitores, não temos acesso à sua voz. Ou melhor, temos um acesso indireto, movidos pelos ecos que sua fala suprimida exerce na voz do narrador.

O livro se desenvolve durante uma noite, a partir do encontro de um homem e uma mulher em um bar. Entre muitos copos de diferentes bebidas, o narrador-protagonista desfia sua longa história, primeiro em um bar em Lisboa, depois em seu apartamento, até que o amanhecer leve a mulher e ele faça suas últimas reflexões sozinho na cama. Em nenhum momento, temos acesso às réplicas, se é que há réplicas, de sua interlocutora. Essa *conversa de bar* se monta às escondidas, de forma fechada. Assim, Antunes consegue criar uma tensa expectativa em torno de quando a mulher falará, o que acaba por não acontecer. Todavia, a sutil polifonia de **Os Cus de Judas** pode ser verificada, principalmente, nos conflitos entre o discurso do narrador, com o qual ataca a sociedade portuguesa, as convenções pequeno-burguesas e a irracionalidade da guerra colonial e da vida militar, e o discurso de sua família tradicional pequeno-burguesa.

### 3.1.2 Em torno de Carlos-Soraia

A multiplicidade vocálica dos romances antunianos foi recebendo maior amplitude e complexidade com o desenvolvimento de sua obra. Quando chegamos

a **QF**, encontramos um livro que se desnuda ao leitor por meio de intrincadas vozes, nas quais se alternam pontos de vista, interpretações, tempos e visões de mundo distintos. Sem títulos, os 32 capítulos<sup>20</sup> de **QF** sucedem-se sem que seja antes anunciado quem falará ou de onde – local e temporalmente – as vozes emergem. A constante partilha e alternância das vozes denuncia o processo polifônico característico da obra antuniana e aponta para seu perfil dialógico. O romance avança apoiado em um leque de vozes que se contradizem na maior parte dos casos, criando dúvidas crescentes no leitor e fragilizando o desenvolvimento da intriga. Em **QF** não há diálogos, nem réplicas. Os diálogos apenas se constituem por meio da somatória dos monólogos e fragmentos de fala. Sem o diálogo direto, demarcado explicitamente no texto, o papel do leitor assume uma função ainda mais importante. É a partir do jogo de leitura, ou seja, da leitura em ação, que o todo de **QF** se apresenta e pode ser captado.

Retomemos, a princípio, a trama basilar de **QF**: Carlos, casado com Judite, tem um filho (Paulo). Quando Paulo está com cinco anos, Carlos abandona a família e assume sua nova vida, como travesti, apresentando-se e prostituindo-se em uma boate. Judite, derrotada pelo abandono, sucumbe ao alcoolismo e à (eventual) prostituição. Paulo acaba sendo acolhido e criado pelo casal Helena e Couceiro. Na adolescência, Paulo torna-se viciado em heroína. Carlos-Soraia morre, anos depois de abandonar a família, em decorrência da AIDS.

Nesse trágico enredo, o pai travestido não surge apenas como o (anti-) herói das memórias e inquietações do filho. Carlos-Soraia, esse herói trágico e decaído, se firma como centro de **QF** e da visão de todos que surgem e se corporificam no romance. Ou seja, Carlos-Soraia é mais do que o simples epicentro de abalo na história contada por Paulo, sendo o elo que liga os diversos discursos que fundamentam o texto. Com isso, afirmamos que a polifonia que caracteriza **QF** está pautada pela arquitetura da personagem Carlos-Soraia. É em função dessa personagem que a multiplicidade de vozes se torna essencial.

O papel de Paulo é dominante em **QF**; ele é o solista e condutor da desenvoltura e da exposição das peças que compõem o coro que estrutura o livro. Dos 32 capítulos, sua voz está ausente apenas em 4 deles. Mesmo quando sua voz não é a principal, ela está lá, em meio às outras. Até praticamente a metade da

---

<sup>20</sup> Optamos, por razões de clareza, fazer referência aos capítulos numericamente. O primeiro capítulo chamamos de 1 e, assim, sucessivamente até o último, de número 32.

narrativa, mais precisamente até o capítulo 15, Paulo aparece em todos os capítulos. Além dele, podemos destacar ao menos outras 12 vozes que assumem algum viés da narração, dando seu ponto de vista sobre Carlos e, de forma menos intensa, sobre Paulo e Judite, ou mesmo da família que um dia representaram.

Fazendo desfilar frustrações e anseios, as vozes multiplicam-se, sobrepõem-se umas às outras, sem qualquer indicador de mudança, e juntam-se à de Paulo, num processo crescente de dilaceração, que atingirá o clímax com a morte de Carlos e o suicídio de Rui (AFONSO, 2008, p.171)

Essas vozes que se multiplicam podem ser agrupadas em, pelo menos, dois blocos:

- 1) composto pelas personagens principais: Paulo, Judite, Rui e Carlos-Soraia;
- 2) composto pelas personagens secundárias: Helena, Gabriela, Amélia, Couceiro, o médico Luciano, o dono da boate, o jornalista e o senhor Lemos.

Não há equilíbrios entre as entradas e participações de cada uma dessas personagens-narradoras. O médico e o dono da boate, por exemplo, surgem apenas em um dos capítulos. No outro extremo, Rui e Helena atravessam o livro todo. Todavia, a relevância de cada um na composição da personagem protagonista Carlos-Soraia os tornam imprescindíveis.

Personagem complexa até pela sua característica metamórfica, Carlos-Soraia não poderia – especialmente em um romance de Lobo Antunes – ser apresentada de forma clara e direta, baseada em descrições de seus modos e formas, de sua vida social e emocional. Somente a partir das diversas manifestações do coro de vozes é que a personagem será composta. Bakhtin (2002) observa em Dostoiévski que suas personagens nunca são descritas, constroem-se a si mesmas. Tal característica torna-se ainda mais radical na obra antuniana. Difícil fazermos uma ficha descritiva de Carlos-Soraia ou de qualquer outro protagonista antuniano: de seus traços fundamentais, temos sempre apenas pequenos esboços, oferecidos de forma incompleta e espalhados ao longo do livro. O percurso e o perfil de Carlos são construídos por meio de todos os que falam no romance, suas percepções e juízos.

Da profusão de vias narrativas, brotam os sentidos e as interpretações múltiplas. Podemos chamar esse fenômeno, marcante na escritura antuniana, de

*poética da incompletude*: as vozes sempre falam para si mesmas, sem ouvir as outras; os diálogos apenas são possíveis aos olhos do leitor, pois nunca uma voz replica diretamente a outra; e, por mais que falem, nunca conseguem oferecer uma visão límpida e onisciente sobre o narrado.

Curioso notar, ainda, que a personagem Carlos tem em sua gênese uma pessoa real, um famoso travesti português chamado Ruth Bryden, que morreu em 1999, deixando ex-mulher e filho. Para os portugueses, tal associação com o real pode ser quase automática e, talvez, decepcionante, dada a forma como o autor constrói o protagonista do romance. Sobre o surgimento de **QF** e sua ligação com Ruth Bryden, Lobo Antunes disse:

Queria fazer um romance sobre Ruth Bryden, fazer daquilo uma história de amor desgarradora. O problema era transformar isso em uma história de amor bonita” (apud COELHO, 2004, p. 180)

O percurso de Carlos no livro abrange desde o período em que, ainda garoto, foi abusado por uma tia, até sua morte, aos 44 anos de idade, vitimado pela AIDS. Se fôssemos observar a evolução da história de Carlos, em uma linha reta, poderíamos criar uma seqüencialidade que não existe no livro.

A mais antiga referência que há sobre a personagem está relacionada à sua infância. Trata-se de uma cena rápida, mas decisiva, rememorada por Carlos – seu segredo mais profundo? –, que sinaliza a explicação de sua repulsa às mulheres e o afloramento de sua homossexualidade. A cena inclui Carlos e uma tia na hora do banho:

a esposa do meu tio estendia-me na cama enrolado na toalha, desabotoava o vestido, vou ensinar-te o que é isto, atrevido, atrevido, ramos de genciana a escurecerem a janela como se gente a ver-nos (2008, p.451)

e Carlos faz a ligação entre o que ocorria no passado e o presente:

se a Judite me dava o braço em Almada sentia que me pegavam ao colo, a esposa do meu tio com um jarro e sabão  
-horas de banho Carlos (2008, p.445)

A próxima aparição de Carlos ocorre com ele jovem, trabalhando em uma loja de tecidos. É nesse ponto que o nome Soraia brota em sua vida. Soraia era uma



antiga funcionária da loja, que morrera, abrindo a vaga que passa a ser de Carlos. Provavelmente por seu jeito afeminado, os outros funcionários começam a chamá-lo de Soraia. “Não por mofa, por estima”, justifica ele.

Quando conhece Judite, Carlos trabalha em uma relojoaria. Tanto que é assim que ela quer enxergá-lo para sempre. No capítulo 25, narrado por Judite, ela acusa Paulo de contar apenas mentiras sobre a história da família e que seu marido trabalha em uma relojoaria e não a abandonou para se tornar travesti. Quando Carlos e Judite começam a namorar, as amigas dela fazem troça do relacionamento, insinuando que Carlos é homossexual. Para Judite, o que sentem é inveja. Carlos abandona a casa e o casamento quando Paulo tem cinco anos, indo morar no Príncipe Real e começando sua vida como travesti, prostituindo-se e trabalhando como dançarino em uma boate. Com o passar dos anos, conhecerá Rui, jovem drogado com quem viverá até sua morte.

O acesso à vida de Carlos antes de Judite nos é dado apenas por suas próprias falas. Do namoro com Judite, ao casamento e ao abandono do lar, teremos a percepção centrada nas vozes de Judite e Paulo. É apenas a partir de sua vida como travesti, até sua morte, que as outras personagens irão oferecer suas impressões e versões, fundamentais para construirmos a figura de Carlos-Soraia. Dentre as personagens-narradoras, pode ser notado que a percepção relacionada a Carlos-Soraia varia, em menor ou maior grau de complexidade. Se o romance tem em Paulo seu centro condutor, é em torno de Carlos-Soraia que todas as vozes ecoam. Essa personagem misteriosa, nem homem, nem mulher, pertencente, portanto, a um gênero limítrofe – como ocorre com a própria literatura de Antunes – cuja arquitetura se faz por meio de diferentes ângulos de visão.

Todas as personagens que assumem a primeira pessoa tratam, de forma mais extensa ou menos profunda, do caso de Carlos-Soraia. A construção dessa personagem se constitui aos poucos, decorrente de múltiplos pontos de vista. Em traços gerais, considerando as personagens mais destacadas, temos:

<u>Personagem</u>	<u>Papel/relação com Carlos-Soraia</u>	<u>O que diz/faz</u>
Judite	Ex-mulher	Espera o retorno de Carlos
Rui	Companheiro	Assume socialmente Soraia como sua mulher
Paulo	Filho	Quer decifrar o pai. O palhaço com plumas, que canta e dança
Helena	Mãe adotiva de Paulo	Recebe Soraia em casa, nas visitas feitas a Paulo
Gabriela	Namorada de Paulo	Questiona se Soraia é apenas tia de Paulo ou qual é a ligação entre eles
Senhor Lemos	Dono da pensão/deus	Não pode explicar a Paulo quem é seu pai
Doutor Luciano	Médico que atende Soraia	A dúvida em escrever Carlos ou Soraia na ficha médica
Amélia	Trabalha na boate	Vende doces e diz que ajuda Soraia e os outros travestis
Jornalista	Escreve sobre Soraia	Lembra que Soraia pediu que não escrevesse que usava óculos
Dono da boate	Chefe de Soraia	Despede Soraia devido à idade avançada e falta de atratividade para os clientes
Couceiro	Pai adotivo de Paulo	Recebe Soraia em casa, nas visitas feitas a Paulo

Paulo e Judite são os que analisam Carlos-Soraia com maior acuidade. Afinal, o travesti representava, anteriormente, papel de marido e de pai. Rui, que passa a ser o companheiro de Soraia, não tem como – ou não veria sentido – em enxergar Carlos por trás de Soraia. Mesmo que o veja despido de suas plumas e maquiagem, sempre será Soraia que estará a seu lado. Em linhas gerais, podemos assim elaborar o relacionamento dessas três personagens com Carlos-Soraia:

1) Paulo: o filho. Convive até os 5 anos com Carlos, como seu pai. Após o abandono da família e a transformação em Soraia, Paulo manterá contato próximo com a nova personagem. Todavia, o mote “Quem é o meu pai?” o perseguirá. Em alguns momentos é levantada a dúvida sobre Carlos ser mesmo o pai de Paulo. O misto de

rejeição e fascínio conduz Paulo, ao final do livro, à sua própria transformação em Soraia, após a morte do pai.

2) Judite: a ex-mulher. Abandonada por Carlos, interroga-se durante todo o livro “Por quê Carlos?”, como sinal de incompreensão diante do que fez aquele que arruinou sua chance de encontrar a felicidade. Judite não falará em Soraia. Qualquer referência se fará sempre em relação a um passado, tentando entender os sinais que indicavam a transformação que viria, buscando acentuar traços possíveis de sua masculinidade. Alcoólatra, Judite entrega-se a vários homens, muitas vezes em troca de bebida, na esperança de reencontrar, na conjunção carnal, seu amado perdido.

3) Rui: companheiro de Soraia. Jovem, apenas um pouco mais velho que Paulo, Rui é viciado em heroína e suicida-se logo após a morte de Soraia. Antes de Soraia, Rui era casado com uma mulher. O acesso às falas e aos pensamentos de Rui são menos intensos que os de Paulo e Judite. É marcante a cena em que ele leva Soraia ao hospital, sem maquiagem e adereços, e insiste com os médicos: essa é minha mulher, eu sou o marido dela.

Paulo é o elo fundamental entre os capítulos que compõem o livro – afinal, o texto nasce a partir de sua fala, além dele ser a personagem que mais vezes assume a narrativa. Ele oferece testemunhos e perspectivas diferentes, oscilantes e até contraditórios: é como se houvesse diferentes *Paulos*. Em cada capítulo que surge, Paulo alterna sua percepção em relação a Carlos: ora se aproxima, ora repudia, ora questiona a figura paterna. Além dos distintos enfoques que Paulo assume, ele chega a colocar certa dúvida em relação à veracidade daquilo que se propõem a narrar. O livro abre com Paulo no hospital, dizendo:

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 isso  
desinteressado de episódios que sabia falsos (2008, p.13)

Sonhara ou vivera o que contará em sua narrativa? O capítulo 25 também será fundamental nesse aspecto de incertezas e dificuldades de acesso à realidade. O capítulo é narrado por Judite, levantando dúvidas sobre o que foi contado pelo filho até então. Diz ela: “O Paulo que aldabre e o senhor a escrever-lhe as mentiras, dá-me cá um abalo” (QF, p.484)”

A relação de Paulo com seu pai oscila consideravelmente, passando pelos sentimentos de camaradagem, rejeição e, mesmo, fascínio. No capítulo 22, narrado principalmente por Carlos após ser despedido da boate por estar velho para continuar dançando e cantando, Paulo interfere várias vezes. Eis a seqüência de falas de Paulo:

*não pode ser, não acredito*

*- Cale-se pai*

*- Já lhe disse para se calar pai*

*- Não pode ser não acredito não faz sentido que o meu pai seja isto*

*- Cale-se pai se não se cala eu*

*- O pai é um bandalho, um bandalho*

*- Não acredite no meu pai era a brincar é mentira senhora*

*- É a última vez que o previno pai*

*- Você não pode ser meu pai porquê?*

*- Passe muito bem pai vá à merda*

A sequência permite-nos observar que, quando Carlos elabora sua versão dos fatos, Paulo, que é o principal narrador, fica incomodado e inseguro em relação às revelações que estão sendo feitas. Todavia, como não pode interromper o fluxo de Carlos, concluiu suas intervenções com um xingamento grosseiro. Observa-se ainda que, em quase todas as intervenções de Paulo, esse enuncia o vocativo “pai”. Apesar de sua exaltação, ele não se afasta do pai. Esse é um ponto fundamental de **QF**: a tentativa de Paulo de compreender quem é o seu pai. O encontro com o Senhor Lemos, dono de uma pensão que representa um deus contemporâneo, decaído, ilustra a busca pela verdade última. O que Paulo pergunta ao Senhor Lemos é *quem é o meu pai*, questão que remete tanto a querer decifrar Carlos como tentar encontrar alívio descobrindo que aquele não seria seu verdadeiro pai. Mas suas indagações não podem ser respondidas por esse deus impotente. No mundo

contemporâneo, não há mais verdades reconfortantes, as inquietações permanecem como estão.

A busca incansável de Paulo acaba, de forma surpreendente, por ser finalizada quando ele adentra a boate em que Carlos trabalhava e apresenta-se como Soraia. O desfecho do livro, marcado pela cena, está já indicado na epígrafe do livro. Mas só adquire sentido quando a narrativa termina e Paulo diz: “Chamo-me Soraia” (p.625). Nesse momento, a epígrafe de **QF** se ilumina:

*“Eu sou tu e tu és eu; onde estás eu estou e em todas as coisas me acho disperso. Seja o que for que encontres é a mim que encontras: e, ao encontrares-me, encontras-te a ti mesmo.”*

A aura religiosa que emana da epígrafe, quando é lida antes de se iniciar o périplo por **QF**, dissipa-se ao alcançarmos o fim do romance. Mais do que uma relação entre o homem e o divino, o que há, aqui, é a relação entre pai e filho e a resposta ao que esse último buscou em todo seu percurso narrativo. Mesmo a dúvida sobre a paternidade de Carlos, levantada em algumas passagens do livro, perde a força quando alcançamos o final da narrativa. Carlos sempre esteve em Paulo, mesmo que esse nunca tivesse expressado gestos afeminados ou tendências homossexuais.

Além da epígrafe, outro paratexto é relevante no livro: o título. A edição *ne varietur* da obra de Lobo Antunes não traz índice, prefácio, posfácio nem outras interferências exteriores ao texto. O título, **Que Farei Quando Tudo Arde?**, é extraído de um verso de Sá de Miranda. O resgate desse verso liga o livro de Antunes a esse escritor clássico de língua portuguesa. Como foi apontado no capítulo 2, o autor busca fazer um resgate do clássico para compor uma obra contemporânea. Se Lobo Antunes disse que queria trabalhar uma história de amor em **QF**, o poema de Sá de Miranda<sup>21</sup> trata exatamente desse tema. Assim, mesmo que o autor não tivesse dito nada sobre o que buscava em **QF**, poderíamos, a partir da leitura do poema, levantar essa hipótese.

---

<sup>21</sup> Dezarrezado amor, dentro em meu peito/tem guerra com a razão./Amor, que jazi/já de muitos dias, manda e faz/tudo o que quer, a torto e a direito./Não espera razões, tudo é despeito,/tudo soberba e força, faz, desfaz,/sem respeito nenhum, e quando em paz/cuidais que sois, então tudo é despeito./Doutra parte a razão tempos espia,/espia ocasiões de tarde em tarde,/que ajunta o tempo: em fim vem o seu dia./Então não tem lugar certo onde aguarde/amor; trata treições, que não confia/nem dos seus. *Que farei quando tudo arde?*

Sem a multiplicidade de vozes que compõem as páginas de **QF**, ficaríamos mais distantes de compreender Carlos-Soraia. Como nas peças de Palestrina, todas as vozes convocadas para a arquitetura da obra devem permanecer lá. Sem elas, o todo desconstrói-se.

### **3.1.3 Da incompletude: todos falam, ninguém ouve**

No amplo painel que compõem o universo de **QF**, há também uma série de vozes que não chegam a colaborar nem com a construção do protagonista Carlos-Soraia, nem com o desenvolvimento da pulverizada trama central. Tais vozes se desnudam apenas como fragmentos que, quando muito, ajudam a compor personagens e cenas secundárias. Parte das vozes tem a função de desatar outras micro-histórias, sendo que essas aberturas acabam por corromper ainda mais o já frágil fio condutor que estabelece a principal história de (des)amor e perda familiar de **QF**. O efeito das micro-histórias que permeiam a intriga central é o de amplificar as esferas espaciais e temporais, além de permitir uma exploração mais aguda de aspectos sintomáticos da *depressiva sociedade democrática moderna*, como define Elisabeth Roudinesco (2000).

Nesse romance no qual todos falam, mas sempre para alguém que não pode ouvir, o silêncio – eco de uma resposta desejada, porém nunca conquistada – assume papel central. “O silêncio [na sociedade moderna] passa então a ser preferível à linguagem, fonte de angústia e vergonha”, diz Roudinesco (2000, p.30).

Apesar de as personagens antunianas tanto falarem, não escapam da condenação ao silêncio, pois incomunicabilidade e incompletude constituem uma verdade cotidiana com a qual elas têm de lidar. Em meio à fratura que impossibilita o efetivo diálogo entre as vozes múltiplas presentes no livro, falar representa mais uma visita ao divã de um impotente analista, incapaz de sugerir respostas, do que a possibilidade de encaminhar uma conversa que represente a promessa de conforto e o efetivo compartilhamento de ideais, histórias e sentimentos.

Ao falarem, tanto protagonistas quanto personagens secundárias devaneiam por tempos e espaços variados, que carregam e permitem o desdobramento de

outras vozes, donas de outras histórias e focalizações particulares. Dessa forma, a composição polifônica antuniana se arquiteta por meio de um processo de *mise en abyme*, de histórias desdobrando-se de histórias.

Cristina Robalo Cordeiro (1998) faz um destaque pertinente em relação às vozes, como são trabalhadas na obra de Antunes:

Os quadros desta polifonia de vozes inquietas são eles próprios invadidos por outras vozes –as de fora: dos mortos que se recusam a morrer, dos ausentes que se recusam à ausência, dos outros (todos) que atormentam a vida (os sonhos ou as ilusões) de quem vive, e sobretudo ainda as vozes de dentro: as que se escondem por detrás da consciência, as vozes dos desejos, dos medos e das angústias, que se recusam ao silêncio e gritam a loucura que espreita em cada dobra do ser. De todas estas vozes é feita a voz de cada personagem (...) (1998, p.432)

É esse amálgama de vozes o responsável pela dificuldade inicial apontada por leitores e críticos quando tentam adentrar a obra do autor. Ao invés de a multiplicidade de vias narrativas iluminar o percurso diegético, acaba por turvá-lo. Pode-se notar que os encaixes de micro-histórias em **QF** representam, em muitos casos, mais desvios que complementação ao desenvolvimento do eixo narrativo primário – ou seja, o calvário de vida e morte de Carlos.

A escritura antuniana aproveita em muito o sistema de encaixamento proposto por Todorov (2008), segundo o qual uma história é alocada no interior de outra, fazendo com que o leitor alterne-se entre diferentes personagens, tempos e espaços. Porém, a radicalização do encaixamento no texto de Antunes rompe com a unidade característica de um livro como **As Mil e Uma Noites**, citado por Todorov como exemplo singular de encaixamento. Todorov explica que:

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o “eu estou aqui agora” da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama encaixe (2003, p.123)

O sistema de encaixe é utilizado em **QF** não apenas como forma de incluir outras pequenas histórias na narrativa principal. Mas serve também como forma de encaixar vozes que, em muitos casos, não chegam a caracterizar nem uma nova personagem, nem uma nova ação. São vozes que emergem de um tempo passado

para dialogar com o narrador, complementar ou confundir sua fala. De forma distinta de **As Mil e Uma Noites**, **QF** não permite que as micro-histórias se desenvolvam a ponto de se tornarem uma nova narrativa paralela. Na realidade, aqui assumem a função de criar novas instabilidades e mesmo incoerências no fluxo narrativo, elevando o caráter entrópico do livro.

A principal das histórias encaixadas é a que emerge da fala de Gabriela, namorada de Paulo, que narra três dos capítulos de **QF**. À Gabriela, tudo é negado: respeito, dignidade, amor. Perdeu o pai, com quem demonstrava ter maior proximidade e carinho. O padrasto se apossa de seu salário, a mãe não lhe dá atenção, a irmã censura seu namoro. Nem mesmo Paulo age de forma diferente. Além de tratá-la sem consideração – chega a dizer-lhe: “És a empregada do refeitório do hospital, não és ninguém” –, a conduz ao vício em heroína e a oferece aos traficantes em troca de droga. Paulo e Gabriela vivem juntos por dezesseis meses, até se separarem.

Por sua esperança em encontrar a felicidade no relacionamento com Paulo, pode-se traçar um paralelo entre ela e Judite. Ambas, personagens desamparadas, ligadas a homens que não podem dar o que anseiam, acabam por assumir papéis que representam a esperança de um equilíbrio. Porém, no universo antuniano, *yin* e *yang*, masculino e feminino, não são duas forças opostas e complementares, que se unem para gerar uma esfera de equilíbrio superior: aqui, tal efeito é inalcançável. Da união dos pólos positivo e negativo o que surge é um negativo duplicado, e não a neutralidade pacificadora desejada.

O encanto de Gabriela por Paulo a leva até a enxergar Soraia como uma mulher. Pensando ser a tia de Paulo, que o visita enquanto está internado no hospital, diz a todos ser ela uma atriz, sendo debochada pelos outros. No passado, o mesmo ocorria com Judite, quando as amigas caçoavam do fato de estar apaixonada pelo efeminado Carlos.

Da micro-história de Gabriela emerge a voz de outras personagens que não têm acesso ou revelam contato com a tríade central (Carlos-Judite-Paulo). A mãe, o padrasto e a irmã surgem e desaparecem repetidas vezes. Suas falas são sempre de repreensão ou desprezo em relação à Gabriela. Há também o pai, já morto, que representa o papel de um passado perdido, no qual a felicidade era possível.



Ao rememorar o funeral do pai, Gabriela também acaba por resgatar outros episódios, como o trabalho no hospital e o encontro com Soraia, em meio a comentários de outras personagens:

(...) se o recorde hoje dá-me a impressão que o meu padrasto na capela no meio das vizinhas e do relento de vinagre com que se limpam os mortos, a minha irmã

–É aquele

apontando o meu padrasto, quer-se dizer o boné que os dedos torciam, a maleta no centro da sala

– Boas noites

a tomar conta de tudo, a regular-me as horas, a impedir-me de sair

– Não admito poucas vergonhas Gabriela

uma desolação de ventos e arbustos sem Uruguai nem Canadá, os plátanos do hospital em torno ao refeitório, a minha colega a rir-se comigo de um doente no pátio, não o Paulo ainda, um velhote entre um cesto de pêssegos intacto e uma esposa em lamúrias

– Foi-se-te o apetite Dionísio?

imaginar a minha mãe vestida de domingo mendigando explicações dos enfermeiros, dos médicos

– Perdeu o gosto dos pêssegos

comprando cigarros porque o meu pai a recusar o cesto, um cigarro amigo, e nisto o Paulo com uma mulher que julguei ser a mãe dele e a mulher

– Não sou a mãe sou a tia

uma princesa ou uma actriz, a minha colega com inveja dos colares, do cabelo

– Deve ser uma actriz Gabriela (2008, p.168)

Nessas poucas linhas, os cortes bruscos introduzem uma sequência vertiginosa de personagens e tempos que ajudam a compor Gabriela e sua percepção do mundo que a cerca. Do enterro do pai, salta-se ao padrasto que assume seu lugar na família, o emprego no hospital, Paulo e seu pai. As diferentes vozes são resgatadas por meio de travessões, que são o único sinal indicativo de mudança de perspectiva. Até mesmo à mulher de um paciente – um Dionísio decaído, sem apetites –, personagem acessória e de pouca relevância, é concedida a palavra.

A cena, na qual muito se mostra, mas de forma acelerada, aloca Gabriela entre dois momentos cruciais: a morte do pai, figura representativa de um período de alegria e conforto em sua vida, e o encontro com Paulo, que ocupa, de forma passageira e estéril, simbolicamente esse lugar.

Ainda dentro dessa perspectiva de encaixe, vale ressaltar a sequência dedicada ao doutor Luciano, que compõe o capítulo 16. Soraia o visita em seu

consultório quando suspeita estar com a doença que acabaria por custar sua vida. O médico mal vê Soraia e Rui à sua frente (“as duas caveiras, à espera a olharem-me”, p.308), de tão absorto que está em seus pensamentos e problemas pessoais. Apesar de aparecer apenas em um capítulo, o papel do doutor Luciano representa um ponto decisivo na narrativa, no qual ele poderia dar a sentença de morte à Soraia, confirmando que ela tinha a *doença*. No entanto, o doutor pede que refaça os exames e volte depois, alimentando esperanças.

O relacionamento crítico com Elisa, os sinais da decadência física e lembranças da infância tumultuam a narração do doutor, invadida por um grupo de vozes de épocas diversas pertencentes à sua biografia. A enfermeira Risoleta, Elisa, o pai e a mãe dela, a esposa, Rui, Soraia, o barbeiro Dimas, a irmã, o avô, Micaela, Amélia, dentre outras: todas as personagens falam em algum momento em meio à narração de Luciano. As camadas que se sobrepõem no capítulo 16 fazem com que o leitor se depare com cenas que compõem várias passagens, de tempos diversos, da vida de Luciano.

O capítulo começa com o tempo presente da consulta médica:

Pensava que tinha acabado a consulta do hospital e arrumava os papéis na esperança de almoçar em paz com a Elisa quando a enfermeira entrou sem bater

– Tem mais um doente doutor (2008, p. 303)

Cortando para uma cena com Elisa, a amante:

a Elisa três ou quatro anos mais nova embora desvalorizada pelo desemprego e o problema no pé e mesmo assim com vergonha no cinema, na rua, a afastar o cotovelo, a olhar embaraçada quem não olhava para a gente, a pedir baixinho

– Não me dê o braço Luciano

a andar um passo à frente ou atrás (...) eu que a sustento a ela e aos pais, entro na marquise e a mãe de costas para mim

– Nem sonhes em largar a mina do doutor tu ainda por cima aleijada (2008, p.304)

Seguido por uma passagem remota, possivelmente quando jovem, em outra localidade:

(...) diante da nossa janela em Reguengos, no verão, o senhor Dimas retirava a cadeira da loja, colocava-a no largo, amarrava a toalha no pescoço dos cliente (...)

e escanhoava-os ao sol, lembro-me do cheiro do sublimado ao levantarem-se do assento e do senhor Dimas orgulhoso a limpar a navalha e a beliscar-lhes a papada

– Como um rabinho de bebé como um rabinho de bebé” (2008, p.305)

O primeiro contato com Carlos-Soraia, no qual as dúvidas sobre a identidade centralizam a cena:

as duas caveiras à espera a olharem-me, ao chegar ao hospital nas manhãs de consulta dúzias de defuntos como estes, guarda-chuvas, carteiras, quer que lhe coce o ombro avô onde não atinje com as unhas, eu para a cabeleira loira

– Como se chama minha senhora?

(...) a outra caveira, a do rapaz

– Soraia

(...) a cabeleira loira que puxava um dos brincos massajava a orelha

o pedaço de orelha que as caveiras às vezes

a desmentir o rapaz

– Chamo-me Carlos

ao colocar os óculos um pedaço de orelha realmente, pedaços de icterícia que o baton e os cremes não disfarçavam já, a espécie de claridade que amortalha os moribundos, a minha mãe por exemplo, traziam-lhe uma cabidelazinha e ela a procurar a colher sem acertar com a colher

– Não me achas diferente?

de maneira que escrevi Carlos

o barbeiro a ensaboar o meu antes de o esconderem na camisa, no fato, a ensaboar o meu pai

pensando não na Elisa, na minha mulher sozinha na sala, na minha poltrona vazia

enganei-me e escrevi Luciano, rasurei e escrevi Carlos, e o rapaz a dobrar-se no estômago como se uma cólica

– Chama-se Soraia sou o marido dela” (2008, p.308-309)

Essas camadas fazem com que a cena central da consulta permaneça quase estática, com um desenrolar bastante lento, enquanto que pedaços da biografia e das memórias de Luciano vão se desnudando e se acumulando sucessivamente. A construção do capítulo mostra bem como que os relatos internos, que se abrem um do outro, criam diferentes texturas e adensam o processo narrativo.

A micro-história do doutor Luciano é organizada a partir de cenas incompletas, impressões e lembranças de fatos que percorrem a infância e chegam até o seu cotidiano atual. O misto de tempos e vozes obriga, em alguns momentos,

o leitor a retornar para compreender de quem são as falas, dado que surgem sem indicação de alternância entre uma personagem e outra.

Nas últimas páginas do capítulo, a narração passa à terceira pessoa, com o narrador falando de um ele (Luciano) que está em um hotel, em Viena, para um Congresso. Enquanto atendia Soraia, o doutor se refere a um Congresso que ocorreria na semana seguinte. Essa é a única vez em todo o livro em que uma voz assume a terceira pessoa. Com a mudança de tom, que destoa do restante de **QF**, o autor acaba por resgatar a utilização de pontos finais, que praticamente são utilizados apenas para encerrar cada capítulo. Isso faz com que a mancha tipográfica, o desenho das palavras nas páginas, assumam um caráter distinto do restante do livro. O efeito é de uma intertextualidade com a primeira obra de Lobo Antunes, **Memória de Elefante** (1979) que é o único de seus textos em que o narrador em terceira pessoa é dominante. Em **Memória de Elefante**, o protagonista também é um médico envolvido mais intensamente com seus turbilhões pessoais do que com os apuros dos pacientes.

A junção das vozes, internas e externas, de hoje e de ontem, fazem de **QF** uma grande espiral narrativa, formada por diferentes camadas de falas e memórias solitárias. O homem trágico, “verdadeiro cadinho da consciência moderna” (ROUDINESCO, p. 128), não pode ser ouvido; a ele, não restam respostas. A incompletude se torna, assim, inevitável.

### 3.2 O tempo fraturado

O mosaico de vozes que compõem o texto antuniano monta-se, como vimos, pela interpolação de tempos e espaços distintos. O presente flutua, conduzido sempre por uma voz que se anuncia como eu/aqui/agora, o que redimensiona as noções de espaço-tempo. Os cortes, normalmente bruscos, aceleram as mudanças de focalização e permitem um deslocamento ágil das (tênuas) ações que conduzem a narrativa.

O perfil entrópico da prosa romanesca antuniana pode gerar certa impressão de que o texto se organiza de forma caótica. Todavia, tal percepção é desfeita quando sua obra é mais atentamente analisada. Mais do que apenas sobrepor

sucessivos narradores e tempos não-sincrônicos, o autor elabora cuidadosa montagem dos fragmentos textuais, que resultam na singular organização de suas páginas.

Ao falar em montagem, estamos pensando nas técnicas características de uma outra expressão artística: o cinema. Marcel Martin (1990) explica que “a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (p.132). Autor do século XX, Antunes não ignora a arte por excelência de seu tempo, o cinema, que enriquece seu labor artesanal. Como que operando em uma mesa de montagem, o autor faz da página sua película e edita a forma bruta, capitada primeiramente, por meio de cortes, inserções, viragens e saltos vertiginosos de tempo e espaço.

Em última instância, a montagem torna-se ela também um novo narrador dentro de **QF**. Isso ocorre porque, sem o artesanal trabalho de montagem, os múltiplos tempos, espaços e vozes poderiam representar o mergulho em uma anarquia narrativa ou em um vácuo surrealista – fatores que não chegam a marcar a poética antuniana.

Organizadora da estrutura polifônica característica do livro, a montagem permite o cruzamento, a interação e a lógica (mesmo que, às vezes, frágil) das vozes que, distantes de qualquer possibilidade de linearidade, fornecem um percurso de leitura possível. É por meio dessa montagem, do encaixe de vozes distintas, simultâneas e paralelas, que o livro se constitui diagramaticamente e adquire *status* de peça única. Como tal, demanda um novo tipo de leitor, apto a deglutir as novidades sintáticas e semânticas, amparadas em um apelo visual distinto do que se espera de uma obra romanesca.

As vozes simultâneas são montadas de forma alternada, com acontecimentos e visões se sucedendo, mas sempre retornando para a personagem que centraliza cada capítulo. O sistema permite que cenas sejam montadas em contiguidade, apenas com interferências da alínea e por travessões, que delimitam e desnudam os cortes. Em muitas passagens de **QF**, o processo de montagem simultânea se acelera, com cortes mais ágeis que permitem uma visualização gráfica mais explícita do processo:

(...) – Onde estiveste Rui?

o Rui a passar por ele, a escapar-se, algo que lhe não pertence a respirar na sua boca, nas tardes de verão, por exemplo, dá ideia que o calor nos respira, o Rui

– Larga-me

baforadas de folhas mortas saem-nos da garganta, a Judite

não sei para quem de um degrau que eu consertei em tempos

– Um minuto

a quase sorrir de uma pinha

haverá pinhas em Chelas?

o Rui como se um desconforto no estômago

– Larga-me

seguí-lo até ao quarto onde não chega a deitar-se, fica a mirar a santa

e a camioneta da Câmara com uma mangueira na rua, empregados de colete cor de laranja a lavarem a aurora

fica a mirar a santa, a escorregar nos objetos, a observar-me como se observa uma intrusa

dona Soraia

a acocorar-se no tapete

– Tenho frio

e eu cobertores, o meu roupão, a mantilha nova que me trouxeram de Espanha, convencê-lo a deitar-se, um café, um brande, a mãe da dona Aurorinha a estudar com respeito a falha da parede como se deuses e ninfas

– Não mexas em nada Aurorinha

só o meu pai e eu a visitamos quando do ataque, a dona Aurorinha minúscula na almofada a dizer adeus com as sobranceiras, a mãe da dona Aurorinha

confundida, grata, a sacudir-lhe o braço

– Ao menos agradece às pessoas malcriada

com uma fronha por passajar na mão

qual de nós conta isto pai, acho que você, acho que eu, acho que juntos embora nunca mais estejamos juntos, faleci no seu lugar e você vivo no Príncipe Real, o jardim etc (2008, p.140-141)

Nesse trecho, podemos notar a técnica de alteração de planos e cenas. A sucessão de perspectivas, decorrentes das rápidas mudanças de planos, marcados pelas alíneas, atinge seu cume quando emerge a dúvida sobre quem conta os fatos ocorridos. É como se a câmara, que inicialmente estava voltada a Soraia, fechasse em Paulo para a constatação de que alguém morreu – no caso, seu pai. Em “baforadas de folhas mortas saem-nos da garganta”, revelam-se essas pessoas que emergem de um passado para compor as cenas.

Os travessões introduzem as falas de Soraia, Rui, Judite e da mãe da Dona Aurorinha, enquanto a voz narrativa alterna-se entre Paulo e Soraia, que assumem, alternadamente, o eu que narra. O final da passagem traz ainda Paulo colocando em dúvida quem está, de fato, contando o que sucede, chegando a levantar a hipótese

de que “juntos”, para logo derrubá-la – afinal, o pai já está morto. E é da morte que surgem todas as personagens que compõem a cena: Paulo afirma, no começo do capítulo, que o pai já morrera; Rui suicidou-se no mesmo dia, sendo velado junto a Carlos-Soraia; dona Aurorinha faleceu ainda antes, de aneurisma, sendo que apenas Paulo e seu pai compareceram ao enterro. A mãe dela, somente aparece no livro quando dona Aurorinha ainda é criança.

Acompanhado desde seu início, o capítulo 7, ao qual pertence o trecho destacado, mostra primeiramente as cenas de forma mais dilatada, com cortes mais lentos, que permitem uma leitura menos salteada. O capítulo começa com uma longa descrição conduzida por Carlos, que enfoca o tempo em que se casou com Judite, as dúvidas em relação à possibilidade de ser feliz ao lado de sua mulher, seus primeiros casos, a estreia na boate etc.

Originalmente, a fala da mãe da dona Aurorinha, de nome Lucinda, pertence às primeiras páginas do capítulo e remetem a um passado, quando ela ainda era uma garotinha. Juntas, filha e mãe (que era costureira) iam à casa dos clientes, onde a menina observava o luxo dos locais e era agraciada com doces, enquanto a mãe trabalhava:

(...) a minha mãe medrosa que uma jarra, uma peça de cristal, um bibelot no soalho, a bater-me nas mãos  
– Não mexas em nada Aurorinha (2008, p.129)

Certos signos, que somente podem ser compreendidos a partir de outros momentos do livro, também estão presentes. É o que ocorre quando o narrador fala em *pinhas*. No capítulo 25, Judite lembra de quando começou a se prostituir e conta: “(...) uns quartos de horas rápidos sem palavras inúteis e de cortinas fechadas ao mesmo tempo que uns latidos na rua e umas pinhas no tecto” (p.486). Interessante que a descrição de Judite ocorre, na sequência do livro, apenas bem depois da cena citada anteriormente. Ou seja, o leitor entenderá somente, de forma clara, o que a que se referem as *pinhas*, resgatadas pela fala de Soraia, cerca de 300 páginas adiante...

Todos esses cortes realçam um dado basilar de **QF**: a conflituosa relação espaço-tempo. O aqui/agora, que paira sobre cada passagem, amparado pelos diversos *eus* que falam, representa, na realidade, diferentes posições temporais e espaciais. Ciclicamente, esse aqui/agora se alterna com rapidez, muitas vezes de

um parágrafo a outro. Em cada capítulo, as vozes resgatam um presente que, muitas vezes, emerge de um passado longínquo.

O capítulo em questão começa com Paulo falando de um período no qual seu pai já está morto: “Às vezes penso que sou eu quem está morto, faleci no lugar do meu pai” (p.127). No decorrer do capítulo, seu pai assume a narração, bem como dona Aurorinha, além das falas de Rui e de Lucinda: todos vem de um passado, todos já estão mortos em relação ao tempo de que fala Paulo.

A técnica de montagem tem outros momentos de grande engenhosidade, como é o caso do capítulo 18, narrado principalmente por dona Amélia, uma senhora que trabalha na boate onde Soraia se apresenta, vendendo doces e cigarro. Dona Amélia já está com 73 anos, foi prostituta quando jovem, época em que conheceu Álvaro, o marido com quem ainda vive. Soraia sempre a visita em casa, levando algum presentinho, como um pacote de chá, cada vez com um homem diferente, até que Rui torne-se seu companheiro fixo.

O capítulo começa como se Amélia estivesse dando um depoimento sobre Carlos-Soraia e, entre as passagens em que se detém no protagonista, desfia um pouco de sua história. Nas primeiras páginas, seu relato se estende por grandes blocos sequenciais, como se compusessem um depoimento. Mas, aos poucos, vozes começam a emergir e se encaixar entre o relato de Amélia, quebrando sua relativa linearidade inicial.

Nessa passagem, centrada nas falas e memórias de Amélia, a profusão de vozes de diferentes tempos e sujeitos amplia a dificuldade de apreensão do discurso. O encaixamento de vozes distintas alimenta o trecho:

*o meu marido*  
– *A sua sobrinha só tem esta roupa?*  
a minha tia para o meu tio, para os outros, para um braço de  
sombra que endireitava o chapéu, diminuía sobre mim, apa  
– Não lhe estraguem a pele  
nhava a forquilha de novo uma sombra também  
fedes a água  
*o meu marido nunca me disse que fedia a água, o meu marido nun*  
a dizer que eu fedia a água e se ia embora com ela, no sítio de  
arrabalde onde trabalhei a minha sombra ausente, eu sozinha, mal  
reparava nos homens que davam nós de atacador nos dedos (...) *eles*  
nem sombra sequer, *eles* nenhuma sombra, *eles* nada, quando  
muito vozes  
– Deixa-me vestir em paz vai-te embora



de bruços no colchão apanhando-se a si mesmo cuidando apanhar a roupa

– *A sua sobrinha só tem esta roupa senhora?*

até formarem um adulto com o retrato de uma criança falecida dentro, eu a ajudá-los conforme ajudo o meu marido

– Olhe que troca os botões senhor

conforme as ajudava a elas, a Marlene, a Micaela, a Vânia, a Sissi, a Soraia coitada antes de adoecer que não digo que viesse todos os dias mas pelo menos uma vez por semana nos visitava no andarzinho que pertenceu à minha sogra, quase pegado ao castelo, cada visita um namorado diferente

– Apresento-lhe o meu noivo dona Amélia

Até que a partir de certa altura unicamente o irmão mais novo e o Rui, a Soraia na varanda a tentar distinguir a outra margem

– Não se vê a outra margem que pena

e quando lhe perguntei porquê a outra margem respondeu-me malmequeres (...) (2008, p. 353-354)

Podemos observar nesse trecho, mais uma vez, a volatilidade temporal e espacial. Os travessões introduzem vozes de personagens de um passado que poderia já estar esquecido: a tia que a prostituía, os clientes, o encontro com o marido, o convívio com os travestis (depois de casada) e as visitas de Soraia. Relevante, nesse trecho, é a atitude de Soraia, tentando enxergar do outro lado a casa onde vivera com Judite, um aceno do protagonista a seu passado.

Lobo Antunes explica que a noção de tempo que permeia sua obra vem do período em que viveu em Angola:

O problema do tempo num romance é muito difícil. A mim, a chave deram-me em África quando comecei a perceber que para os africanos não havia passado ou futuro, apenas um imenso presente (apud Silva, 2008, p.159)

Ao fazer com que sua prosa romanesca deslize por esse “imenso presente”, o autor cria um sistema por meio do qual os significados passados e os sentidos futuros, envolvam as personagens e conduzam a história, sempre remodeladas no decorrer do livro. O tempo comporta a dimensão da transformação dos seres e conduz a vida entre seus dois extremos: o nascimento e a morte. Ao criar um processo cíclico, no qual passado e futuro se diluem retomados em um presente contínuo, o autor amplia o perfil labiríntico de sua prosa romanesca, dissolvendo os pontos de referência que ajudam o leitor a se conduzir e desmantela as possibilidades de linearidade.

Estáveis, ou melhor, identificáveis, serão os dois espaços principais que conduzem Paulo em suas divagações: o Bico da Areia, local onde Paulo, Judite e

Carlos viviam como família, e o Príncipe Real, que marca o cotidiano de Carlos transformado em Soraia. Essa oscilação entre os dois espaços dialoga com outros duplos fundamentais de **QF**: Carlos/Soraia, felicidade/infelicidade, realidade/delírio, vida/morte.

O desconcerto manifesta-se numa insistência da mudança dos lugares, (...) cuja alteração aqui adquire um sentido mais agudo por se tratar de espaços domésticos oscilantes (...). E é essa mudança de lugares que vai, em parte, temporalizar a narrativa, que na sua concertação rememorativa ocupa sempre um tempo imóvel, o da lembrança em trânsito e do acto enunciativo, a esquivar-se constantemente em suspensão (frases inacabadas, substituição de cenas) pela descontinuidade dos tempos que intervêm no desfilar do pensamento que a escrita só apanha (SEIXO, 2002, p. 447-448)

Esse tempo descontínuo, crivado pela suspensão, também é marcado pela temporalidade oscilante do sonho, presente tanto no primeiro capítulo quanto no penúltimo, ou seja, na abertura e no encerramento da história do mundo familiar despedaçado de Carlos, Judite e Paulo<sup>22</sup>. Seria **QF** regido, em última instância, pelo intemporal momento do sonho?

### 3.2.1 A mancha na página

Distante das convenções gramaticais da Língua Portuguesa, Antunes tem criado uma *mancha tipográfica* singular, característica e facilmente identificável. Com sua forma particular de lidar com a exploração e conquista do branco da página, o autor aponta para sua concepção de mundo e utiliza-se de uma diagramação na qual impera a primazia do eixo vertical. Assim, sua prosa romanesca escorre prioritariamente pela página de alto-abaixo e não da esquerda para a direita. Rejeitando as maiúsculas e os pontos finais, o autor faz com que a história de Carlos-Paulo-Judite se desenvolva em redemoinhos, com o presente (agora) e o narrador (eu) oscilando a cada salto de linha, como apontamos anteriormente.

---

<sup>22</sup> Consideramos o capítulo 32, o último de **QF**, apenas como um epílogo.

O processo de múltiplas vozes, tempos e espaços apenas alcança sua plenitude com a singular utilização da pontuação. Com os pontos ficando restritos ao final de cada capítulo (salvos as exceções dos capítulos 16, 17 e 27), o fluxo narrativo se mantém ininterrupto por várias páginas, quebrados apenas por alíneas, travessões, alguns parênteses e vírgulas. A fluidez do jorro narrativo de **QF** dispensa as reticências, que não surgem nenhuma vez em suas 625 páginas – afinal, o livro como um todo seria ele próprio uma grande reticência, de blocos de vozes que se interrompem e ressurgem seguidamente. O ponto de exclamação também fica de fora de **QF**. Suas personagens, suas vozes, não exclamam, apenas interrogam. Tanto que esse será o sinal de pontuação mais recorrente em **QF**, como mostra a tabela a seguir:

Número de vezes em que cada sinal de pontuação é utilizado nas 625 páginas que compõem o romance <b>Que Farei Quando Tudo Arde?</b>		
	Sinal gráfico	Recorrências
Ponto de Interrogação	?	1.047
Ponto Final	.	107
Ponto de Exclamação	!	0
Reticências	...	0

Ao fazer do ponto de interrogação um sinal reincidente na narrativa, **QF** desnuda seu percurso: esse é o romance da dúvida, da incerteza, da busca de respostas que não podem ser concedidas. Desde seu título, o livro pede, questiona, indaga e acaba, em suas páginas, por desvendar a impotência de seus protagonistas para encontrarem as respostas procuradas.

Sem pontos finais, a linha se torna o grande signo de corte e ruptura da linearidade. Tais aspectos formais da composição revelam a intensa relação entre forma e conteúdo. Sem a forma criada e agudamente explorada pelo autor, o livro não seria o mesmo, independente de quanto seu conteúdo se mostre radical. A forma particular faz com que o estranhamento visual seja o primeiro choque que os leitores sofrem ao se depararem com **QF**. A desorganização sintática e frasal, que pode gerar certa sensação de caos no primeiro contato com a obra, irá se desvendar

coerente e fundamental à organização do texto antuniano quando aprofundamos o contato com ele.

Ao ter na interrogação seu mais importante sinal de pontuação, **QF** reforça o traço primordial de ser uma prosa romanesca marcada pela dúvida. Podemos afirmar que esse traço é metaforizado pela própria pontuação: trata-se de um romance de questionamento infinito, cujas respostas não podem ser alcançadas. O ato de recorrer insistentemente ao ponto de interrogação também fortalece a ilusão do diálogo, de um diálogo possível entre as várias vozes que compõem a narrativa, todavia, ilusória porque tais vozes jamais respondem uma aos questionamentos da outra. A permanente indagação de Judite (*Porque Carlos?*) apenas é respondida para o leitor, que passa a compreender o herói a partir dos distintos fragmentos e visões sobre ele que os narradores oferecem. Para Judite, indagar não significa obter uma resposta, ao menos não da forma que desejaria.

A obra antuniana desvenda um labor delicado, artesanal, que o liga a uma linhagem de pensamento sobre o fazer literário sedimentada em meados do século XIX. Roland Barthes diz, sobre esse período:

Começou então a elaborar-se uma imagística do escritor-artesão que se encerra num lugar lendário, como um operário que trabalha em casa, e desbata, talha, dá polimento e incrusta a sua forma, exatamente, como um lapidário extrai a arte da matéria, passando nesse trabalho horas regulares de solidão e de esforço (...) (2000, p.56)

Ao trabalhar o universo romanesco de uma forma única, Antunes tenta alcançar o impossível, *O Livro* – símbolo de sua utopia de colocar a vida inteira nas páginas de um romance. Como todo grande artista, Lobo Antunes deve acabar apenas por se aproximar dessa utopia. Do contrário, o silêncio será inevitável.

O romance que gostava de escrever era o livro no qual, tal como no último estágio de sabedoria dos chineses, todas as páginas fossem espelhos e o leitor visse, não apenas ele próprio e o presente em que mora mas também o futuro e o passado, sonhos, catástrofes, desejos, recordações (ANTUNES, apud Silva, 2008, p. 214)

## Considerações finais

Em nosso percurso pela obra de António Lobo Antunes, diversas indagações surgiram. Enfrentar algumas delas foi a motivação maior para esta dissertação. Apesar de Lobo Antunes ser um escritor contemporâneo e sua obra ainda estar em processo de construção – mesmo que o autor afirme que esteja estar próximo de concluí-la –, cada vez mais seus escritos têm sido objeto de estudo.

O viés pós-colonialista e a sombra da história que, indiscutivelmente, permeiam a obra antuniana, não constituíram os motivos de nossos estudos. Ao optarmos por **QF** como objeto de investigação, procuramos exatamente um livro que se distanciasse desses pontos. Em nosso entendimento, tais questões são de grande relevância para a formação da fortuna crítica antuniana. Todavia, não era nossa intenção tratar delas: o que nos interessava, de fato, era abordar a intrincada poética do autor. Escritor contemporâneo e dono de um texto reconhecidamente experimental, Antunes tem feito do espaço romanesco um campo de exploração da linguagem literária, que alcançou como resultado uma escritura pessoal e de lugar único.

Para alcançarmos nosso objetivo, entendemos que seria relevante primeiro traçar um painel da obra antuniana, como forma de localizar **QF** dentro do trabalho desenvolvido pelo autor nessas três últimas décadas.

O passo inicial buscou demonstrar que a criação romanesca de Antunes está intimamente ligada a um projeto literário mais amplo, identificado em sua perspectiva utópica. A utopia se coloca no sentido de um projeto que não pode ser realizado em sua plenitude. Como Mallarmé, Antunes deseja criar *O Livro*, trabalho único que represente o livro total, ao qual nada mais precise ser acrescentado.

Na tentativa de oferecer uma melhor compreensão do papel representado por **QF** dentro do projeto antuniano, foi realizada, de forma sucinta, uma exposição dos ciclos que formam sua obra. Apesar desse trabalho não ter a ambição de analisar a obra do autor em seu conjunto, essa sistematização possibilitou um entendimento mais profundo do objeto tratado. Ao demarcarmos os passos de sua produção como um todo, foi possível ter um pano de fundo que serviu de auxílio no enquadramento de **QF** no edifício literário antuniano. Dessa forma, buscamos realizar uma leitura

própria desse aspecto, que resultou na delimitação de cinco ciclos para englobar seus 21 romances, considerando, principalmente, os pontos de convergência dos livros, sem ignorar, evidentemente, suas particularidades.

Um dos aspectos levantados a partir da leitura de **QF** foi o seu perfil trágico. Tal constatação nos levou a buscar compreender essas marcas da tragédia e como que o autor compõem sua leitura na contemporaneidade. Sem propor retomadas de tragédias clássicas, Lobo Antunes traz para seu texto elementos que fundamentam o gênero – com destaque para o erro trágico, ponto basilar para o desencadeamento dos infortúnios que afligem o herói e seus próximos – e acabam por se mostrar fundamentais para a composição do romance. Não podemos esquecer da imolação de Carlos que, apesar de ter alcançado momentos de satisfação ao ceder ao seu desejo e assumir uma nova realidade, acaba acometido por uma doença fatal.

A tragédia instaurada nas relações cotidianas, torna as personagens incapazes de alcançarem um ansiado momento de felicidade e marca, de fato, toda prosa romanesca do autor. Mas, **QF** revela-se como um ponto de relevo nesse aspecto. Judite representa a personagem que jamais terá outra chance. Quando Carlos a abandona para se transformar em Soraia, cerra uma porta que jamais poderá ser reaberta.

Não podemos deixar de destacar também o papel desempenhado pelas múltiplas vozes no romance. Herdeiro do coro trágico, o amplo painel de vozes que compõem o texto antuniano se revela vital para o desenrolar dos fragmentos que tecem a história de amor e perda de **QF**. Essa é, provavelmente, a faceta mais característica e duradoura da poética do autor. Presente desde seus primeiros livros, a polifonia antuniana tem adquirido maior complexidade a partir da última década. Apontamos 12 personagens de maior destaque que assumem a fala, em primeira pessoa, em **QF**. Porém, se forem consideradas também as personagens que apenas emitem alguns comentários, permeando as vozes principais, esse número será bem mais elevado.

A análise realizada, distante de ser exaustiva, teve o objetivo de esmiuçar alguns aspectos que, sob nosso ponto de vista, fundamentam **QF**. Ao conhecer o conjunto da obra de Lobo Antunes, além de representativa parte de sua fortuna crítica, sabemos que variados aspectos relevantes, que ficaram de fora desse estudo, possuem ainda amplo espaço para serem abordados. Conforme à própria natureza do trabalho proposto, tivemos de fazer escolhas e selecionar certos

aspectos em detrimento de outros. Assim, novas perspectivas da obra antuniana, decorrentes dos estudos que fizemos até aqui, serão, esperamos, trabalhadas em um futuro próximo.

## Referências bibliográficas

### 1. Obras do autor

ANTUNES,, António Lobo. **Memória de elefante**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006 [1979]\*.

\_\_\_\_\_, António Lobo. **Os Cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003 [1979].

\_\_\_\_\_, António Lobo. **Conhecimento do Inferno**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006 [1980]

\_\_\_\_\_, António Lobo. **Explicação dos pássaros**. 11ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2004 [1981].

\_\_\_\_\_, António Lobo. **Fado Alexandrino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002 [1983].

\_\_\_\_\_, António Lobo. **Auto dos Danados**. 14ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1995 [1985].

\_\_\_\_\_, António Lobo. **As Naus**. 5ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002 [1988].

\_\_\_\_\_, António Lobo. **Tratado das Paixões da Alma**. 7ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2005 [1990].

\_\_\_\_\_, António Lobo. **A ordem natural das coisas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992 [1992].

\_\_\_\_\_, António Lobo. **A morte de Carlos Gardel**. 3ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1994 [1994].

\_\_\_\_\_, António Lobo. **O Manual dos Inquisidores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 [1996].

\_\_\_\_\_, António Lobo. **O Esplendor de Portugal**. Lisboa: Dom Quixote, 1997 [1997].

\_\_\_\_\_, António Lobo. **Exortação dos Crocodilos**. Lisboa: Dom Quixote, 1999 [1999].

\*A data da 1ª edição de cada livro está entre colchetes

\_\_\_\_\_, António Lobo. **Não entres tão depressa nessa noite escura**. 5ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000 [2000].



\_\_\_\_\_, António Lobo. **Que farei quando tudo arde?**. 3ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2008 [2001].

\_\_\_\_\_, António Lobo. **Boa Tarde às Coisas Aqui Em Baixo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003 [2003].

\_\_\_\_\_, António Lobo. **Eu hei-de amar uma pedra**. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2004 [2004].

\_\_\_\_\_, António Lobo. **Ontem Não Te Vi em Babilônia**. Lisboa: Dom Quixote, 2006 [2006].

\_\_\_\_\_, António Lobo. **O Meu Nome é Legião**. 3ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007 [2007].

\_\_\_\_\_, António Lobo. **O arquipélago da insônia**. 7ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2008 [2008].

\_\_\_\_\_, António Lobo. **Quem cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?**. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2009 [2009].

\_\_\_\_\_, António Lobo. **D'este viver aqui neste papel descripto**: Cartas da guerra. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

## 2. Fortuna Crítica

AFONSO, Maria Fernanda. “Que farei quando tudo arde?”. In: Seixo, Maria Alzira (org.). **Dicionário da obra de António Lobo Antunes**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2008, p.170-176. vol. I.

ARNAUT, Ana Paula (org.). **Entrevistas com António Lobo Antunes**. Lisboa: Almedina, 2008.

\_\_\_\_\_, Ana Paula. **António Lobo Antunes**. Lisboa: Edições 70, 2009.

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

COELHO, Tereza. **António Lobo Antunes: Fotobiografia**. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

CORDEIRO, Cristina Robalo. O Esplendor de Portugal, de António Lobo Antunes. **Colóquio/Letras**, Lisboa, jul-dez. 1998. Recensões Críticas/149-150, p. 431-432.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**. São Paulo: Edusp, 1993.

JORGE, Carlos J. F. “A encenação das vozes quando todos falam em Que farei quando tudo Arde?” In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F. (org.). **A Escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 193-206.

LAGO, Maria Paula. “Explicação dos Pássaros e Que farei quando tudo arde?: modernidade e evolução da tragédia”. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F. (org.). **A Escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 253-258.

MARTINS, Adriana Alves de P. “Notas sobre a Configuração do Outro em As Naus, de António Lobo Antunes”. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F. (org.). **A Escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 113-122.

SEIXO, Maria Alzira. **Os romances de António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SILVA, João Céu e. **Uma longa viagem com António Lobo Antunes**. Lisboa: Porto Editora, 2009.

VIEIRA, Agripina Carriço. “Narratividade”. In: Seixo, Maria Alzira (org.). **Dicionário da obra de António Lobo Antunes**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2008. p. 421. vol. II.

VIEIRA, Fabricio. É preciso muito sofrimento para escrever bem. **Entre Livros**, São Paulo, dez. 2007. Ano 3, Número 32, p. 14-19.

\_\_\_\_\_, Fabricio. Penso em fazer mais um livro e calar-me. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 18 abr. 2009. Ilustrada, Caderno E, pg.1.

### 3. Obras gerais

ARISTÓTELES. "Poética". In: **A Poética Clássica**. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

\_\_\_\_\_, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. A Teoria do Romance. 4ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BARTHES, Roland. "O rumor da língua". In: **O rumor da língua**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.93-97.

\_\_\_\_\_, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_, Roland. **O prazer do texto**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.197-22.

BEZERRA, Paulo. "Polifonia". In: **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. p.191-200.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANDÃO, Roberto. **A tradição sempre nova**. São Paulo: Ática, 1976.

BRUNO, Mário. **Lacan & Deleuze: o trágico em duas faces do além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **Estudos sobre as tragédias de Sêneca**. São Paulo: Alameda, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CHKLOVSKI, Victor. "A Arte como procedimento". In: Toledo, Dionísio (org). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ELIOT, T.S. "Tradição e Talento Individual". In: **Ensaio de Doutrina Crítica**. Lisboa: Guimarães Editores, 1997. p. 21-32.

FORSTER, E.M. **Aspectos do Romance**. São Paulo: Globo, 2003.

GOETHE, J.W.. **Escritos sobre literatura**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.

HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética**. volume IV. São Paulo: Edusp, 2004.

ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Literatura em suas Fontes**. vol II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.384-415.

JAKOBSON, Roman. “O Dominante”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Literatura em suas Fontes**. vol I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 511-518.

LACAN, Jacques. **O Seminário. Livro 7**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LESKY, Albin. **História da literatura grega**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_, Luiz Costa. “A questão dos gêneros”. In: **Teoria da Literatura em suas Fontes**. vol II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 253-294.

MACHADO, Roberto. **O Nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MORSON, Gary Saul. **Mikhail Bakhtin**. Criação de uma prosaística. São Paulo: Edusp, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Rosa. **Tragédias sobrepostas**. Coimbra: Angelus Novus, 2001.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira : Prosa de Ficção**. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1988.

PERRONE-MOSÉS, Leyla. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Por que a psicanálise?**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SAER, Juan José. La narración-objeto. In: **La narración-objeto**. Buenos Aires: Editora Planeta, 1999. p.17-29.

SANTOS, Volnei Edson dos (org.). **O trágico e seus rastros**. Londrina: Eduel, 2004.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1976.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do Discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

\_\_\_\_\_, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. 8ª ed. Lisboa: Publicações Europa América, 1971.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)