

A ILUSÃO DA APARÊNCIA NO CORPO DA PALAVRA: *Que farei quando tudo arde?*

Maria Cristina Chaves de Carvalho¹ (UFF)

Resumo:

*Esta comunicação propõe algumas reflexões, de acordo com a perspectiva neobarroca, acerca do livro *Que farei quando tudo arde?*, de António Lobo Antunes, investigando de que maneira o artifício – recurso engenhoso da técnica narrativa – pode funcionar como o que José Manuel de Vasconcelos, ao se referir a Severo Sarduy, considera a revelação de uma “escrita hermafrodita”. As personagens do romance são atores que se caracterizam pela performance de si mesmos, pela ambigüidade e pelo poder de transformação, apresentando um mundo de metamorfoses, de duplos, de luz e sombra.*

Palavras-chave: narrativa portuguesa contemporânea, neobarroco, António Lobo Antunes

Introdução

Y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.²
Calderón de La Barca

Nesta comunicação apresento algumas reflexões sobre os estudos que venho realizando referentes ao doutorado em Literatura Comparada, que visam ao desenvolvimento da minha pesquisa. Proponho investigar as técnicas narrativas que favorecem a revitalização da estética barroca, destacando principalmente os procedimentos de escrita como a polifonia, o culto à ambigüidade, a dimensão metadiscursiva do texto e o artifício, recurso engenhoso que, no romance *Que farei quando tudo arde?*, revela uma “escrita hermafrodita”³ que se desdobra em metamorfose. Para isso, vou buscar fundamentos nas bases teóricas da tessitura analítica de Severo Sarduy, em *Barroco*, que convergem para a consagração do “artifício” como procedimento encarregado de simular a força da teatralização da escritura. Nessa perspectiva, minha hipótese é a de que a nova

¹ **Maria Cristina Chaves de CARVALHO, Doutoranda**
Universidade Federal Fluminense (UFF)
mcriscar@hotmail.com

² Os versos são de Calderón de La Barca, em *La vida es sueño*: “[...] e a experiência me ensina que o homem que vive sonha o que é até despertar.” (minha tradução), (MARAVALL, 1997, p. 322).

³ VASCONCELOS (1988), no prefácio de *Barroco*, José Manuel de Vasconcelos assim se refere à obra literária *Cobra*, de Severo Sarduy, assegurando que “*Cobra* é mais uma vez o romance de uma obsessão, a metamorfose - obsessão barroca que anima as personagens através dos jogos verbais ininterruptos, narrativa sem centro, num equilíbrio de oposições, escrita hermafrodita, culto da ambigüidade (Cobra: serpente das Índias ou phallus, grupo de pintores ou anagrama de cidades européias – Co (penhaga) Br(uxelas) A(msterdão) – tudo isso é cobra, que é mais do que tudo anagrama de Baroc.” (SARDUY, 1988, p. 12).

vertente, a neobarroca⁴, possa encaminhar a minha tese que está voltada para a narrativa portuguesa contemporânea, centrada principalmente nos romances de António Lobo Antunes.

1 A borda, a margem

A casa, a família, a infância e a morte são temas recorrentes na obra de António Lobo Antunes e no romance em análise também podemos encontrá-los, mas há uma questão insólita em *Que farei quando tudo arde?*, que aborda a ausência de afeto ou a incomunicabilidade em determinados relacionamentos, indo além das intrigas familiares. Nessa narrativa, em especial, “o corpo” passa a ser um motivo, um lugar conflitante – como borda da psique e também como margem social – que se destaca na personagem que encarna um travesti, pois é em torno de sua vida que a trama é tecida.

Trata-se do drama de uma família onde se relata a vida e a morte de Carlos (pai de Paulo), que se metamorfoseia em Soraia, e que envolve outras personagens, especialmente, Paulo (filho de Carlos), Judite (mãe de Paulo) e Rui (marido de Carlos-Soraia), são essas vozes que vão relatar a história, mostrando como as mudanças ocorridas nas personagens do romance e, sobretudo no corpo de Carlos, podem ser refletidas no corpo da palavra, através do exercício de escrita de António Lobo Antunes. A epígrafe que introduz o romance, de Epifânio Salamina, parece anunciar a abertura de uma escrita que se configura na busca de si através do outro, além de evidenciar a dispersão do ser e conseqüentemente a mudança: “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”.

O título do romance de António Lobo Antunes é citação de um verso de Sá de Miranda⁵, extraído de um soneto do poeta – *incipit*: “Dezarrezoado amor dentro em meu peito”⁶ –, o qual alude ao conflito entre o amor e a razão, apontando para um sujeito lírico que vivencia um amor abrasador. No soneto citado, de um lado, o amor se mostra autoritário, forte e destruidor, enquanto que, de outro, a razão é paciente e vigilante. Essa tensão apontada pelo poeta Sá de Miranda parece afirmar a impotência de todos aqueles que amam desarrazoadamente, e que culmina com o que se pode depreender do verso que encerra o soneto: “Que farei quando tudo arde?”. O romance de António Lobo Antunes não se identifica especificamente com essa tensão, mas com a falta de amor, a morte, a perda e, sobretudo, com o desconcerto do mundo. Esse título-interrogação indica que talvez seja essa a pergunta que o escritor contemporâneo procura responder através de sua escrita, com a elaboração de uma poética. O quê ou sobre o quê escrever, como narrar em um mundo onde tudo “arde”?

Na narrativa, os tempos e os espaços se superpõem, alternados não só pelo narrador-personagem Paulo, mas também pelas diversas vozes que apresentam cada qual o seu ponto-de-vista diante dos conflitos familiares e existenciais, evidenciando-se assim a polifonia, a

⁴ Na segunda metade do século XX, a revitalização do barroco como um meio de expressão das manifestações artísticas contemporâneas surge a partir de uma proposta de autores latino-americanos, entre os quais Lezama Lima, Alejo Carpentier e Severo Sarduy, este último autor de *Barroco*, obra que teoriza uma nova vertente estética denominada “neobarroco”.

⁵ Em Portugal, a consagração do chamado *dolce stil nuovo* foi atribuída a Francisco Sá de Miranda (1481-1558). O poeta foi colaborador do *Cancioneiro Geral* e cultivou em língua portuguesa as formas constantes na referida coletânea, antes e também depois da sua opção pelo novo estilo, por aceitar a coexistência dos dois estilos. A importância da poesia de Sá de Miranda pode ser assegurada por Saraiva, ao afirmar que o Poeta “está na corrente que conduz ao Barroco peninsular, e torna-se um dos precursores do conceptismo seiscentista.” (SARAIVA, 1982, p. 260-261).

⁶ “Dezarrezoado amor, dentro em meu peito/ tem guerra com a razão. Amor, que jaz/ i 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 desfeito. / 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?” (MIRANDA, 1937, p. 310).

fragmentação dos sujeitos da escrita e o descentramento – do mundo, do homem e do sujeito na narrativa. Esse descentramento é parte de uma concepção barroca do mundo, que deixa de adotar o círculo como modelo científico e simbólico, como acontecia no Renascimento. Severo Sarduy, na sua cosmovisão barroca, apresenta a figura da elipse representando o descentramento, a perturbação do círculo e, segundo essa ótica, a arte passa a delinear uma complexidade de criações quanto à forma e ao conteúdo, não mais havendo espaço para a simetria perfeita ou para o antropocentrismo, motivos que regulavam as produções culturais do renascimento, cuja arte se apresentava ordenada, expressão da harmonia do mundo. Ao contrário, o barroco vai ser caracterizado pelo desequilíbrio e pela paixão porque o homem está diante de uma nova consciência cósmica, de uma noção de espaço infinito e de um universo descentrado. Desenvolve-se, portanto, uma noção angustiante do tempo sob a forma de fuga, dissolução e morte, que vai distinguir o barroco como um reflexo do efêmero e do instável e, de semelhante modo, o neobarroco passa a representar uma subversão em relação ao centro. Em meio a seus conflitos, as personagens enfrentam uma crise de identidade, como destacado na cena que se segue:

_ Quem sou eu mãe diga-me quem sou eu?

de modo que se tomasse atenção escutavas as abelhas, vias as flores das cerejeiras a tombarem na terra, notavas a vibração do baloiço que necessita de óleo, a goela do meu marido no ouvido da doente a assustar Campo de Ourique inteiro

_ Diga-me quem sou eu mãe?

os óculos da minha sogra a fitarem-no, a cessarem de o fitar, com sorte

_ Quem és tu?

com sorte

Tornando a custo de uma viagem inútil, perdidos, exaustos

_ Não sei⁷

1.1 Mundo como teatro

António Lobo Antunes elege o teatro como um dos lugares de ação no romance: apresenta personagens-atores e se apropria do tópico do “mundo como teatro”, como se evocasse o teatro barroco de Calderón de La Barca⁸. Segundo Maravall, esse é um tópico que “Calderón elevou a sua maior altura, conseguindo para ele repercussão multissecular”, e que encontra correspondência no verso de Shakespeare “O mundo todo é um palco” (MARAVALL, 1997, p.255). Assim, o desdobramento de tais tópicos encaminham para a idéia de que a vida é sonho, e essa ambigüidade já aparece nas primeiras palavras do romance, onde identificamos o estado onírico ou letárgico da personagem:

Tinha a certeza que sonhara aquele sonho na véspera ou

na antevéspera

na véspera

por isso mesmo, sem acordar, pensava

⁷ ANTUNES (2001, p. 227)

⁸ A obra dramática de Pedro Calderón de La Barca que mais se enquadra na cosmovisão barroca é *La vida es sueño*. O príncipe Segismundo, personagem central da obra, põe em evidência a sua visão particular da existência: “Que é a vida? Un frenesi./ Que é a vida? Uma ilusão,/ uma sombra, uma ficção; / o maior bem é tristonho,/ porque toda a vida é sonho/ e os sonhos, sonhos são.” In: CALDERÓN. *A vida é sonho*. São Paulo: Escrita Editorial, 1992 (Tradução de Renata Palottini), p. 47.

_ Não merece a pena preocupar-me já conheço isto
desinteressado de episódios que sabia falsos
_ Estou a dormir
me assustaram ontem, não me assustavam mais
_ Para quê ralar-me tudo mentira⁹

No final desse capítulo, a personagem recupera as mesmas palavras – a repetição é um procedimento muito utilizado em toda a obra de Lobo Antunes –: Paulo tem certeza de que sonha porque, ao dormir, não tem medo de nada, não se importando com a falsidade ou com a mentira por acreditar que tudo é sonho.

a certeza que sonhei este sonho ontem ou anteontem
ontem
e por isso mesmo, sem acordar, pensei
_ Não merece a pena preocupar-me já conheço isto tudo
desinteressado de episódios que sabia falsos,
o canivete na minha goela,
a sandália a pisar-me
_ Estou a dormir
e como estou a dormir não me ralo, tudo mentira¹⁰

Essa personagem sugere que o mundo é um grande palco e que a vida é sonho, a realidade é apenas aparência e, como no teatro barroco, ilusória e passível de engano. Por isso, a fim de que não haja engano, é preciso considerar essa realidade como um jogo. No teatro, a representação se vincula à cumplicidade do espectador, uma vez que ambos sabem do fingimento do ator, do uso de máscaras; na literatura, a máscara é o próprio texto – a sua montagem, as personagens e os artifícios nele utilizados; nesse romance, verificamos a existência de um teatro onde atua a personagem Soraia – o Carlos travestido.

1.2 A matriz dupla de uma existência: Carlos-Soraia

Ao transitar de um gênero a outro, Carlos passa a desvendar a “matriz dupla de uma existência” (SEIXO, 2002, p.428). O erotismo que emana dessa personagem encaminha questões ontológicas e sociais que inevitavelmente ampliam sua vivência em termos não somente ligados à sexualidade:

[...] Carlos é, em si próprio e na composição da sua personagem (em termos de alteração identitária, de prostituição, de sacrifício e de morte – , [...] a personagem que conduz o percurso erótico do texto, em si mesmo e nos outros com quem se relaciona (sobretudo a mulher, Judite, o filho, Paulo, e a namorada deste, Gabriela) (SEIXO, 2002, p.432).

Severo Sarduy utiliza o travestismo como metáfora para a escritura, e entende o termo “travestismo” como uma indefinição do sujeito que não quer ser mulher, mas que almeja ser dois: masculino e feminino simultaneamente. O gesto de travestir está relacionado ao fato de simular ser outro, portanto, ser mulher apenas na aparência; na literatura, essa experiência da simulação pode ser também encontrada no texto de ficção.

⁹ ANTUNES (2001, p. 11)

¹⁰ ANTUNES (2001, p. 30)

2 O corpo como escritura

No romance, o uso da figura do travesti demonstra a presença de um elemento temático relacionado à ambigüidade sexual, logo, é a partir dessa perspectiva que se pretende: primeiro, questionar o sentido único do sexo, que a convenção adota como gênero masculino e feminino; segundo, considerar que, além de ampliar esses conceitos referentes à sexualidade humana, o motivo da sexualidade ambígua pode estar relacionado aos procedimentos experimentais do autor António Lobo Antunes. Além disso, a escrita desse corpo – o corpo como escritura – permite a manifestação da rebeldia e a vontade de se criar uma fala corporal aberta que permite a transgressão de qualquer interdição. Estes são fragmentos do texto em que encontramos uma relação de afeto no convívio entre Carlos (Soraia) e Rui, de acordo com a ótica de Paulo (filho de Carlos):

uma voz tão diferente das canções do espetáculo, adereços que sem os focos não conseguiam brilhar, não existia banheira, um lavatório de marmorite e perfume espanhol em vez do cheiro de gato, aquecia-se a água em painéis, cambaleava-se no meio do fumo com uma pega em cada asa derramando vapores,

o palhaço

_ Escaldei-me

O Rui deitado a alcançar o jornal

A querida escaldou-se?

uma nódoa escarlata com bolhas, o meu pai à procura da bisnaga da praia e alfazema, acetonas, retratos dele ruiva, dele loira, dele sevilhana num exagero de castanholas e véus, o Rui entre duas páginas verificando o cigarro

_ A querida não encontra a bisnaga?¹¹

O desafio lançado na narrativa parte dessa relação entre as personagens Carlos e Soraia, cujo atrativo é justamente a sua ambigüidade, a possibilidade de ser dois ao mesmo tempo. Essa é uma versão do hermafrodita que se afasta da noção convencional de que existe um rosto verdadeiro por detrás da maquiagem: Carlos é Soraia por debaixo da “máscara” e das roupas que usa, mas também não deixa de ser Carlos. Portanto, essa indefinição sexual que se constata no corpo da personagem pode ser relacionada à idéia de que não existe apenas uma verdade no texto, mas sim várias possibilidades relacionadas à arte de escrever, à forma da escrita, como demonstrado inclusive pelas marcas no texto. Como analisa Barthes:

Abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é principalmente, e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade lúdica; e, ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho [...] ¹² (BARTHES, 2004, p.29)

Que farei quando tudo arde? engendra esse mesmo tipo de jogo referido por Barthes, por tratar-se de uma escrita com aparência ambígua e até mesmo indefinida. É nesse ato lúdico que se processa toda a mudança, principalmente em relação à metamorfose de suas personagens, sobretudo a de Carlos que, embora tenha por hábito transformar-se em Soraia, quer tirar a máscara e, dessa vez, “encenar” a face masculina, o marido que deseja a mulher Judite:

regresso a visitar-te, contorno a casa, não me atrevo a bater, observo-te por um canto da cortina e tu sozinha à mesa, sou uma fenda no tecto, uma telha quebrada, o frasco de azeite que te espera no armário, isso no teu ventre que nenhum cachorro

¹¹ ANTUNES (2001, p. 43)

¹² BARTHES (2004, p. 29)

afoja, empresta-me o lenço por causa do batom, enche a bacia para me livrar da maquilhagem, diz-me um sítio onde largar a cabeleira postiça, não te inquietes se já amanheceu, não vai amanhecer enquanto estou contigo, depois do fotógrafo na saída da igreja, juntem-se todos para caberem os padrinhos, depois do almoço, do bolo, das comoções da tua mãe, a pensão do Beato em que durante o namoro, o empregado com a chave do treze porque o treze dá sorte, a ferradura num gancho para dar sorte também.¹³

De acordo com Sarduy, “o barroco será extravagância e artifício, perversão de qualquer ordem fundada, equilibrada: moral.” (SARDUY, 1988, p. 51), tal como a personagem Soraia que, de um lado, recupera a figura barroca em seus exageros, cores e brilhos e, de outro, como margem, aponta para uma recusa às totalidades e aos modelos institucionalizados, sugerindo mudanças. Desse modo, a negatividade que permeia os relatos das personagens pode ser vista como proposta de mudança e pode ser destacada através do olhar de Paulo acerca de Carlos-Soraia:

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

– Como é que o chamo?

[...] viro a cabeça do avesso e não sei¹⁴

Um outro procedimento de “artificialização”, a metalinguagem, é observado nessa narrativa que, como a linguagem barroca, busca o “regresso a si mesmo, pôr em evidência do seu próprio reflexo, encenação da sua maquinaria” (SARDUY, 1988, p. 54). Essa dimensão pode revelar o trabalho do escritor, o engenho de António Lobo Antunes, a preocupação com a maneira de escrever, com a estrutura do texto, com a escolha das palavras. De acordo com Saraiva:

[...] para o autor engenhoso, as palavras são apenas coisas no sentido em que as coisas são manejáveis, divisíveis, utilizáveis. Acompanhando-as e retalhando-as, o autor engenhoso consegue libertar-se da rigidez da lógica e do bom senso cartesiano. Enquanto este último se apóia em signos – a clareza é apenas uma correspondência biunívoca bem estabelecida entre um significante e um significado – o espírito engenhoso, pelo contrário, precisa de libertar-se dos signos. (SARAIVA, 1980, p. 31).

Delinea-se a metaficção a partir de uma cena sobre a reportagem de um jornalista, que escreve uma matéria onde relata a agressão sofrida por Soraia, afirmando uma preocupação com essa escrita de aparência confusa e ao mesmo tempo com a sua extrema elaboração:

[...] já repararam na máquina de escrever a cair aos pedaços e a que faltam letras, quase o alfabeto inteiro, apresenta-nos linguados com restos de naufrágio de meia dúzia de vogais a boiarem ao acaso e eu, sem lhe entender os fiapos de eloquência, os cadáveres de consoante à deriva, os detritos de emoções e sentimentos que lhe sobraram na velhice, óptimo, a gente lê e é como se visse a cena, onde vais buscar tantas idéias rapaz, de alguns dias a esta parte para não ir mais longe

[...] não me larga a secretária com a história de uns mulatos e um travesti misturados com um peru no forno, um casebre no Bico da Areia e uma genciana defunta, uma catraia de quatro ou cinco anos a jogar à macaca nas lajes de um cemitério da província

Estão a ver a confusão?¹⁵

¹³ ANTUNES (2001, p. 68)

¹⁴ ANTUNES, 2001, p. 109.

¹⁵ ANTUNES, 2001, p. 259-260

Conclusão

Nessa minha proposta, pretendo inserir o barroco no debate sobre a modernidade, por acreditar, como Sarduy, que o barroco figurou uma nova episteme, com significativos efeitos no campo da arte e da cultura. Na literatura, a aventura experimental da modernidade estética recupera temas ou traços inerentes ao barroco, onde se pode identificar a intenção de radicalizar o artifício na escritura. A hipótese de que o neobarroco pode vir a ser uma vertente estética apropriada para a leitura desse romance torna-se adequada, pois o travestismo passa a ser utilizado como um artifício que tem a finalidade de evidenciar o jogo barroco, que é o da própria simulação, e reinventar o encantamento daquele jogo na fruição do mundo de ilusão e aparência criado pela ficção de António Lobo Antunes.

Referências Bibliográficas

- [1] ANTUNES, António Lobo. *Que farei quando tudo arde*. 2ª. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.
- [2] BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Prefácio Leyla Perrone Moisés. Tradução Mario Laranjeira. Revisão da tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- [3] CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *A vida é sonho*. Tradução de Renata Palottini. São Paulo: Escrita Editorial, 1992
- [4] MARAVALL, José António. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- [5] MIRANDA, Sá de. *Obras Completas*. Coleção de Clássicos Sá da Costa. Texto fixado, notas e prefácio pelo Prof. M. Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa:1937.
- [6] SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 12a. Ed., Porto: Porto Editora, 1982.
- [7] _____. SARAIVA, António José. *O Discurso engenhoso*. Estudos sobre Vieira e outros autores barrocos. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- [8] SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Veja Universidade, 1988.
- [9] _____. *Obra completa: edición crítica*, Gustavo Guerrero y François Wahl, coordinadores. Madrid: ALLCA XX/ Scipione Cultural, Tomos I e II, 1999.
- [10] SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.