

# RELAÇÕES HOMOLÓGICAS ENTRE LITERATURA E OUTRAS ARTES EM *QUE FAREI QUANDO TUDO ARDE*, DE LOBO ANTUNES

HOMOLOGICAL RELATIONS BETWEEN LITERATURE AND OTHER ARTS IN *QUE FAREI QUANDO TUDO ARDE*, BY LOBO ANTUNES

Alessandra Maia de Lemos<sup>1</sup>

**RESUMO:** Nesse artigo, apresento uma leitura do romance *Que farei quando tudo arde* (2001), de António Lobo Antunes, sob uma perspectiva homológica dos estudos interartes, conforme proposta de Aguinaldo José Gonçalves (1997). Observo neste trabalho como tal perspectiva contribui para a construção e para o desenvolvimento da temática central do citado romance português: a fragmentação e a busca por identidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura portuguesa; Lobo Antunes; Pintura; Literatura Comparada; Interartes.

**ABSTRACT:** In this article, I present a reading of António Lobo Antunes' novel *Que farei quando tudo arde* (2001), from a homological perspective of interarts studies, as proposed by Aguinaldo José Gonçalves (1997). I observe in this work how this perspective contributes to the construction and development of the central theme of this Portuguese novel: fragmentation of identity and the search for identity.

**KEYWORDS:** Portuguese literature; Lobo Antunes; Painting; Comparative literature; Interart.

## 1. INTRODUÇÃO – PALAVRA E IMAGEM: POR UMA RELAÇÃO HOMOLÓGICA

*[...] e lá em cima, à minha espera, Deus*

*não, e lá em cima mais uma porta sem bacios nem meninos que afirmava Gerência, o último céu do dia*

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6969-8262>. E-mail: [alessandra.lemos83@gmail.com](mailto:alessandra.lemos83@gmail.com).

*com nuvens maquilhadas de cor-de-rosa*

*teimava na varanda do céu azul distante, julguei que árvores próximas pela tonalidade do ar.* (LOBO ANTUNES, 2001, p.77)  
[negritos meus]

Uma leitura imediata do fragmento acima, retirado do romance *Que farei quando tudo arde*, de António Lobo Antunes, pode nos levar a supor que o trecho grifado se trata de uma descrição de um quadro impressionista. No entanto, como sabemos disso se Lobo Antunes não cita nesse fragmento nem em qualquer parte do livro um artista ou mesmo uma pintura impressionista sequer? Na verdade, não precisa existir um quadro com essa descrição ou mesmo a citação do artista para que a imagem de uma pintura se construa durante a leitura desse fragmento, pois um bom trabalho de linguagem do texto literário tem o poder de pintar tais imagens na mente do leitor. A dimensão poética que o texto assume possibilita a visualização de uma arte impressionista mesmo que, na história, não haja quadro físico algum.

Muitas são as relações possíveis que o estudioso pode estabelecer entre textos verbais e imagens, entre literatura e pintura. Aguinaldo José Gonçalves caracteriza como analógicas aquelas construções teóricas mais simplórias, diferenciando-as da perspectiva homológica:

As relações analógicas imediatas são simplistas, evidentes e desinteressantes. Uma vez que assim sejam, não há necessidade de serem demonstradas. [...] os traços analógicos entre dois objetos de pesquisa são portas fundamentais para que se possam adentrar em camadas mais sutis, mais complexas (...) para que se detectem modelos estruturais mais rigorosos que, na verdade, vão buscar correspondências, equivalências homológicas entre estruturas distintas. As similaridades estruturais consistem em fundamentos internos e abstratos aos sistemas comparados que podem ser compreendidos pelo arcabouço *arquitetônico* que os constitui. (GONÇALVES, 1997, p. 58)

O que o pesquisador paulista apresenta, portanto, é uma proposta metodológica para análise comparativa entre objetos de linguagens artísticas distintas a partir da estrutura particular que cada uma dessas linguagens possui, verificando equivalências, possíveis correspondências entre os procedimentos que as constitui (GONÇALVES, 1997, p. 58). Em outras palavras, essa relação comparativa homológica consiste em verificar como uma pintura, por meio de sua estrutura e de seus recursos pictóricos – pinceladas, cores (ou ausência delas), tonalidades, contornos etc – evoca sensações relacionadas a sons e ritmos, escreve poesia. Da mesma forma, há que se observar como um texto literário, por meio da estrutura e dos recursos que lhe são inerentes – sintaxe, ortografia, seleção lexical, disposição frasal, rima, neologismo, combinação, metáfora etc – “pinta” quadros, desenha imagens, apresenta movimentos, cenas, desperta uma *visualidade*. É com base nessa análise que podemos dizer que – embora a personagem de Lobo Antunes no fragmento citado não esteja diante de um quadro – nós, leitores, estamos: construímos esse quadro em nossas mentes, durante a leitura, junto com autor, que pinta com as palavras, afinal, a escolha de expressões como “nuvens maquilhadas de cor-de-rosa”, “céu azul distante”, “tonalidade do ar”, e a combinação dessas expressões entre si e com os demais sintagmas do parágrafo não foram aleatórias. Da mesma forma como essas palavras sugerem ao leitor a pintura mental de um quadro com características impressionistas, poderiam ser selecionadas e combinadas outras palavras e expressões de modo a pintar um quadro cubista, ou barroco, ou surrealista. As palavras têm potência de dizer, uma vez que cada combinação diferente constrói novos sentidos, novas metáforas, novas telas. Uma imagem se cria ao lermos o texto de Lobo Antunes, pois a literatura não só é “um lugar de encontro entre imagens e palavras, mas também um lugar de criação de imagens.” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 9).

Essa proposta comparativista de José Aguiinaldo Gonçalves coincide com as reflexões de Karl Erik Schollhammer, que sugere uma análise das relações

entre palavra e imagem que procure identificar os sentidos que se produzem nos confrontos e nos intervalos que há entre o que pode ser visto e o que pode ser dito. Para Schollhammer, a relação entre literatura e imagem não mais se restringe a um encontro de uma obra visual com uma obra literária, mas deve ser observada sob uma perspectiva mais ampla dos estudos de visibilidade e da cultura visual (SCHOLLHAMMER, 2007, pp. 10 e 15). Faz-se necessário esclarecer que, nesse contexto, o *visível* que é construído e encontrado no texto literário deve ser entendido não como uma *visibilidade óptica*, mas como uma *visualidade*: um procedimento representativo. Uma vez que a visibilidade óptica está relacionada a ver uma imagem concreta e a visualização ou visualidade, a uma imagem que é criada, formada na mente. Essa visualidade não necessariamente é “objeto de uma observação consciente: na verdade, é anterior a ela” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 16).

Em outras palavras, as proposições de Gonçalves e de Schollhammer apontam no sentido de não mais abordar a imagem como ilustração de uma palavra ou da palavra como explicação da imagem, ou uma simples observação intertextual ou temática entre essas duas artes, sem considerar a estrutura e os recursos técnico-formais, mas de uma abordagem que analise o conjunto texto-imagem como um complexo heterogêneo, que se complementam tanto pelas similaridades como pelas dissonâncias estruturais. É o texto literário “fazendo ver algo” – podendo, inclusive, ser algo que talvez uma imagem física não consiga reproduzir com a mesma eficácia – e a pintura “dizendo algo” que talvez não fosse possível dizer com palavras. Tal abordagem amplia os limites dessas artes e nos permite desfrutar de todas as suas infinitas possibilidades de efeitos, sejam eles sonoros, visuais, sensitivos, rítmicos, melódicos etc.

A partir dessa visão das relações entre palavra e imagem, percebemos que um texto literário pode evocar, a partir da sua leitura, sons, sensações, pinturas, imagens, movimentos e cenas. É a percepção que temos com a leitura atenta do romance *Que farei quando tudo arde*, de Lobo Antunes, em que

podemos visualizar pinturas, ações, movimentos, fotografias, ouvir sons e ter uma experiência espaço-temporal verossímil tanto física quanto psicológica.

Considerando, pois, uma relação homológica entre literatura e imagem, analisaremos como Lobo Antunes, no romance *Que farei quando tudo arde*, se utilizando de técnicas e recursos próprios da linguagem literária, explora em profundidade as potências representativas da palavra e da literatura e caminha por outras artes, principalmente a pintura, criando imagens. Como será visto, além da “pintura impressionista” citada na epígrafe deste trabalho, podemos visualizar, por meio da construção textual, outras pinturas, fotografias, movimentos físicos dentre outros efeitos que, a princípio, não seriam possíveis ser reproduzidos ou percebidos pela palavra escrita.

## **2. QUE FAREI QUANDO TUDO ARDE: A BUSCA POR IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE**

Embora a narrativa do romance *Que farei quando tudo arde* seja conduzida por várias vozes, há um narrador predominante, o personagem Paulo.

Paulo, filho de Carlos e Judite, conta, enquanto está internado em uma clínica e sob observação dos médicos, os problemas, os transe e as angústias por conviver com o pai travesti, que faz shows como cantor e bailarino. Embora, a princípio, Paulo pareça não se sentir confortável com o fato de o pai ser uma travesti, e de muitas vezes demonstrar certa irritação quanto a isso, algumas situações e falas revelam uma espécie de admiração pelo pai, por ser uma estrela, por ser bom no que faz, por ter coragem de assumir o que o faz feliz. Esse conflito, porém, não é a única razão da situação problemática de Paulo. Durante a narrativa, ele conta sobre sua entrega às drogas, às quais chegou por meio de Rui, companheiro de seu pai, e sobre sua difícil relação com a mãe, que o rejeita e diz não o conhecer. Judite, que ainda ama Carlos, entra em desespero ao ser deixada pelo marido, se entrega ao álcool e à prostituição. Paulo é

protegido por Dona Helena e o senhor Couceiro, um casal que perdeu a filha, mas que a mantém sempre “presente” por meio de suas fotos, de seu quarto, de seus objetos.

Pode-se dizer que o tema do romance é a (tentativa de) constituição de uma identidade, de uma subjetividade. Essa problematização da identidade está presente nos três personagens principais, sendo mais evidente no pai de Paulo, Carlos, que tem uma identidade dupla: tanto é Carlos, pai de Paulo e ex-marido de Judite, como também é Soraia, travesti, bailarina e cantora de boate.

A fragmentação da identidade também pode ser vista na personagem Judite que às vezes refere a si como “a outra Judite”, diferenciando a dona Judite, da Judite, esta prostituta e aquela dona de casa:

[...] a praia tão alheada quanto eu e a cidade ao longe, nuvens amarelas do lado da água tornadas brancas medida que o meu nome se transforma no que eles esperam e finge esperá-los também, no que se demora com eles deixando-me aqui, com manchas mais escuras onde na vazante um promontório, arbustos em que gansos bravos e as andorinhas do mar, uma espécie de silêncio no qual eu  
a outra

imóvel depois, a lembrar-me da época em que o meu pai me prevenia atormentado de visões, de mão no ombro a aumentar as frases, contra a severidade e os castigos do Anjo, não eu, a outra, a dona Judite, a erguer-se da almofada, a apanhar a blusa, a dar por mim no espelho, a ordenar-me apontando o saco de pão.... (LOBO ANTUNES, 2001, pg. 59)

O narrador principal, Paulo, também é uma personagem cuja identidade não é definida e está durante todo o romance em construção ou em descoberta. Esse processo começa no período em que mora com Senhor Couceiro e Dona Helena, convivendo como filho deles e rodeado pela “presença” da filha morta, Noemia, a quem Paulo “substitui”. Em alguns momentos, os pais falam com Noemia ou falam com Paulo como se fosse Noemia, fazendo com que essas duas identidades se confundam:

[...] o senhor Couceiro observando o retrato

– Não a achas com melhores cores esta tarde?

os pássaros a aguardarem sei lá onde o capricho das horas

– Sabes dos pardais Noémia o que fizeram aos pardais Noémia?

[...] e a xícara derramando fumo a oscilar no balcão, a Dona Helena no andar dos Anjos com groselha e um bolo e o frango que ela julgava que eu gosto e não gosto

– Filho

apesar de a ter prevenido mil vezes que a proíbo de me tratar assim

– Lá porque a cretina da fotografia apodrece no cemitério vou insistir durante séculos que a proíbo de me tratar assim?... (LOBO ANTUNES, 2001, pp. 47, 50)

Essa oscilação da identidade de Paulo se confirma ao final do romance, quando ele passa a fazer parte dos artistas da cave, assumindo a mesma identidade de seu pai: Soraia, trecho narrado pelo dono da boate:

– Apresento-lhe o Paulo

e então aconteceu o que eu esperava, tudo a ligar-se, tudo claro por fim

porque não me inteirei logo, porque não me dei conta?

os anéis que eu sabia, os brincos que eu sabia, a pirueta alegre de que tinha saudades, as pulseiras que se estenderam até ao queixo do Alcides num beliscãozinho terno, o baton vermelho a aumentar o afecto, e então

como é que não descobri, sou tão burro, estavas certa mãezinha, e então

o que esperavas?

– Chamo-me Soraia

disse ela. (LOBO ANTUNES, 2001, p. 432)

Essa fragmentação da identidade, da subjetividade, da consciência das personagens é apresentada ao leitor não só por situações e acontecimentos que

as envolvem, mas é concretizada na própria escrita de Lobo Antunes. Seu estilo peculiar, marcado por um texto fragmentado, entrecortado, justaposto, emendado, digressivo, com repetições, sem pontuações, com quebras sintáticas ou mesmo ausência de elementos sintáticos, com frases espacialmente e verbalmente não finalizadas é uma maneira de provocar um efeito de caos, de fragmentação psicológica, muito mais eficaz e verossímil do que se o autor simplesmente dissesse “Paulo, Judite e Carlos são personagens psicologicamente frágeis e complicados”. Lobo Antunes, “dizendo o não dito”, nos permite uma experiência sensitiva dessas mentes, dessas consciências; seu texto constrói a imagem da perturbação mental e anímica dos personagens principais sem usar adjetivos para caracterizá-los; constrói visualidades, imagens sensoriais e representativas, que se assemelham a pinturas e a quadros; constrói movimentos e ações, tudo isso devido à plasticidade de seu texto.

### **3. O TEXTO PLÁSTICO DE LOBO ANTUNES EM QUE FAREI QUANDO TUDO ARDE**

#### **3.1 Visualização do fluxo de consciência**

A primeira característica que percebemos na construção textual de Lobo Antunes é visual: frases que não terminam em uma mesma linha, que são interrompidas, que emendam com outras, palavras incompletas, entre outros “desvios” textuais e/ou discursivos. Pode-se dizer que no romance *Que farei quando tudo arde*, essa técnica representa o movimento de fluxo de consciência, da dinâmica do pensamento, que é algo que não tem início nem fim, que é interrompido e retomado, que se mescla com as percepções que o sujeito tem do que acontece a sua volta. Esse movimento refletido estrutural e visualmente no texto proporciona ao leitor uma experiência bastante sensitiva, como se lhe fosse permitido sentir o que o personagem sente, entender suas ações e reações, suas sensações, adentrar em sua mente e assistir à sua consciência:

[...] na direcção da janela a seguir ao gabinete onde o médico escrevia uma informação ou um relatório

a secretária, a cadeira e o armário velhos, a porta sempre aberta por onde os doentes espreitavam a pedir cigarros, sujos de barba, de olhos mortos

*nunca capaz de comer os olhos dos peixes no restaurante, o meu tio espetava o garfo e eu cego, a gritar*

não reparam em mim, nunca ninguém repara, os enfermeiros limitavam-se a empurrar-me para fora

— Vamos lá vamos lá

e os peixes sentados em bancos, de mão estendida, a pedir cigarros, o tio imobilizando o garfo

— Não gostas de olhos Paulo?

a secretária, a cadeira, o armário, o médico a assinar qualquer coisa, a fitar-me, pegar no garfo depressa, aproximá-lo do goraz ou da dourada, gosto de olhos tio

— Amanhã podes ir para casa

e à medida que acordava e um pombo a pesar-se para baixo e para cima

num galho do plátano a prega do lençol a deixar de doer, o peixe que sou separado da almofada que afinal não sou,

o tio a recuar divertido para o tal sonho da véspera em que congros enormes, transformados pelos comprimidos em bonecos de corda, me pediam cigarros

— Não gostas de olhos Paulo? (LOBO ANTUNES, 2001, p. 432)

### 3.2 Visualização do olhar

Outro efeito plástico que Lobo Antunes proporciona por meio da palavra é a visualização verossímil de determinado ambiente, citando apenas aquilo que o olhar pode abarcar. Ora, sabemos que a visão do ser humano é composta além de foco principal, de uma percepção periférica. Quando se fita o olhar em determinado elemento, excluem-se outros que podem estar no mesmo espaço. Lobo Antunes nos permite essa experiência do olhar limitado, da visão que contempla apenas parte de um espaço, mantendo coerência com a escolha de

um narrador-personagem para a história e não um narrador em terceira pessoa onisciente.

Um exemplo dessa limitação do olhar é quando Paulo está no camarim e, em momentos distintos descreve o que vê, mas não todos os objetos de uma vez. Em um desses momentos, descreve a mesa do camarim pai, citando apenas o que era possível ver ao fitar-lhe os olhos:

– Dizem que teu velho está doente dizem que vai morrer Paulo  
e os objectos de imediato diferentes, o pente do meu pai, o relógio do meu pai, o porta-chaves, coisas que não valem nada de súbito terríveis... (LOBO ANTUNES, 2001, p. 96)

Em outro, nos permite a visão limitada por uma fresta, e o que está fora desse quadro, se encontra “na sombra”:

– *Porquê Carlos?*  
de cabeleira postiça com o baton fora dos lábios, as alças do vestido não nos ombros, nos braços, por uma frincha de janela  
o reposteiro, o lustre, uma armação de estanho e os casquilhos em círculo, três deles ligados  
quanto é sete vezes três?  
os restantes na sombra [...] (LOBO ANTUNES, 2001, p. 26)

### 3.3 *Visualização de movimentos, ações e sons*

A seleção a combinação textual bem como o uso de figuras de linguagem são outros recursos de que se utiliza Lobo Antunes para reproduzir imagens de ações, de movimentos e de sons.

Podemos, por exemplo, no fragmento a seguir, perceber, ouvir quase que nitidamente, o som específico das gargalhadas das colegas de Carlos-Soraia,

graças à imagem sonora criada pelas palavras: “[...] a marcha da despedida com o elenco inteiro bailando palco fora, chapéus de cartolina, **risos de vidro partido**, o meu pai daqui a nada de volta, não doente [...]” (LOBO ANTUNES, 2001, p. 97) [negrito meu].

Ao lermos o trecho acima, percebemos que não se trata de um riso, uma gargalhada simples, comum, mas uma cujo som se assemelhava a *vidro partido*. A escolha dessa expressão específica e provoca imediatamente a reprodução de tal som nas nossas mentes, nos nossos ouvidos.

Além da imagem sonora, o trabalho de linguagem de Lobo Antunes nos apresenta, durante a leitura, não uma imagem estática, mas claramente vemos as ações dos personagens, os pequenos ou exagerados movimentos que fazem:

– Sinto-me estafado

(mas sentia-se tantas vezes estafado paizinho)

e se acompanhava de **um bocejo que lhe aumentava os dentes e me dava medo**, erguia-se finalmente como senão nos visse e julgo que não nos via de facto [...] (LOBO ANTUNES, 2001, p. 96) [negritos meus]

Ao usar a expressão “*lhe aumentava os dentes*”, o narrador de Lobo Antunes nos permite visualizar a dimensão do movimento de bocejo de Carlos Soraia. Um bocejo extenso, em que se alarga bastante a boca, a ponto de dar a impressão de que os dentes aumentam, provocando medo. É muito mais preciso e eficaz dizer “*bocejo que lhe aumentava os dentes*” que dizer “*bocejo longo, grande*”, “*extenso*”, ou “*que abria bastante a boca*”.

A utilização de figuras de linguagem também é um recurso na criação de imagens. No fragmento a seguir, é possível visualizar, por meio da metonímia, a gargalhada e o exagero da maquiagem. Estamos diante de uma cena em que as pessoas estão espalhafatosamente conversando e na qual percebemos, graças

ao uso da preposição “em”, dois movimentos simultâneos, quase como se um condicionasse o outro ou se complementassem: o cruzamento de pernas durante as gargalhadas:

– Olá sobrinho

as colegas do palhaço, num friso de plumas, *mudavam de perna em gargalhadas de baton sobre o nervoso das bocas...* (LOBO ANTUNES, 2001, p. 76) [negritos meus]

Os movimentos precisos e específicos das personagens nos são apresentados também pelo texto verbal. Lobo Antunes seleciona as palavras adequadas para criar tais movimentos nas nossas mentes:

[...] o que serão quarenta e quatro anos Carlos, escrever quarenta e dois no formulário e a assistente social a espanejar a cadeira e instalar-se *nádega a nádega palpando o assento*

[...]

à direita da porta com um menino a urinar no bacio e à esquerda da porta com uma menina de tranças num segundo bacio, a senhora a esfregar as mãos para *se libertar* de pedacinhos de cera (LOBO ANTUNES, 2001, pp. 67, 77) [negritos meus]

No primeiro trecho, podemos visualizar exatamente como a assistente social se ajeitou ao sentar: nádega a nádega. Foi um movimento oscilante, não imediato, não único. Lobo Antunes nos apresenta uma imagem em movimento.

Com a expressão “se libertar”, podemos presenciar, no segundo trecho, a aflição da mulher para tirar a cera dos dedos. Há uma extrema diferença entre dizer “esfregar as mãos para se libertar da cera” e dizer “esfregar com força as mãos para tirar a cera”. Tal expressão cria uma imagem em que vemos a mulher fazendo um movimento com intensidade.

### 3.4 Visualização de pinturas

A plasticidade do texto de Lobo Antunes não fica apenas nas representações de olhares, de movimentos, de ações, mas também pinta quadros. Embora, como já foi dito, não seja necessário haver um quadro físico na história a que se faça referência, o texto de Lobo Antunes se assemelha a pinturas, como se nos colocasse diante de obras de arte visuais que se assemelham a algumas que já existem ou mesmo não se assemelham a quadro algum, apenas parecem pinturas.

Muitas dessas pinturas verbo-textuais estão relacionadas à descrição do ambiente, do pai, da mãe, e aos desenhos que Paulo faz de sua família.

Ao falar da mãe Judite, o narrador nos apresenta uma pessoa em estado de melancolia, de frustração, de apatia. Sabemos disso não porque o narrador usa tais substantivos para descrever a personagem, mas pela imagem que é pintada, verbo-textualmente, de Judite e do ambiente em que ela se encontra nesses momentos em que se nos revela a solidão em que vive a personagem:

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

– Judite

se me chamavam

– Dona Judite

detestava-os por me obrigarem a existir como eles, dando-me conta que a solidão acabara a partir do momento em que podiam ofender-me com suas mãos, com suas vozes...

[...]

a Judite sem emprego, sem marido, sem filho, senta-se no quintal **sem pensar em nada, sem sentir nada, sem olhar para nada, apenas ela e a cidade ao longe, as nuvens amarelas do lado da água e azuis do lado dos pinheiros**, a noite que não chega e a manhã que não virá... (LOBO ANTUNES, 2001, pp. 58, 65) [negritos meus]

Antes de usar a palavra *solidão*, o narrador já revela a condição solitária da personagem apenas pela descrição pictórica da cena. Podemos ver a imagem de Judite pequena diante da paisagem ao fundo, longe. Na pintura, uma das maneiras de representar a solidão é ampliar a paisagem à volta, de preferência natural – lagos, árvores, campos e o céu, o que intensifica o distanciamento do humano – e colocar o sujeito pequeno diante dela. Os trechos acima, especialmente os grifados, pintam a imagem de uma Judite só, abandonada, melancólica.

Um exemplo de pintura que expressa a solidão e a melancolia, e à qual podemos relacionar o texto de Lobo Antunes, é o quadro *Esfinge de açúcar* (Figura 1), de Salvador da Dali:

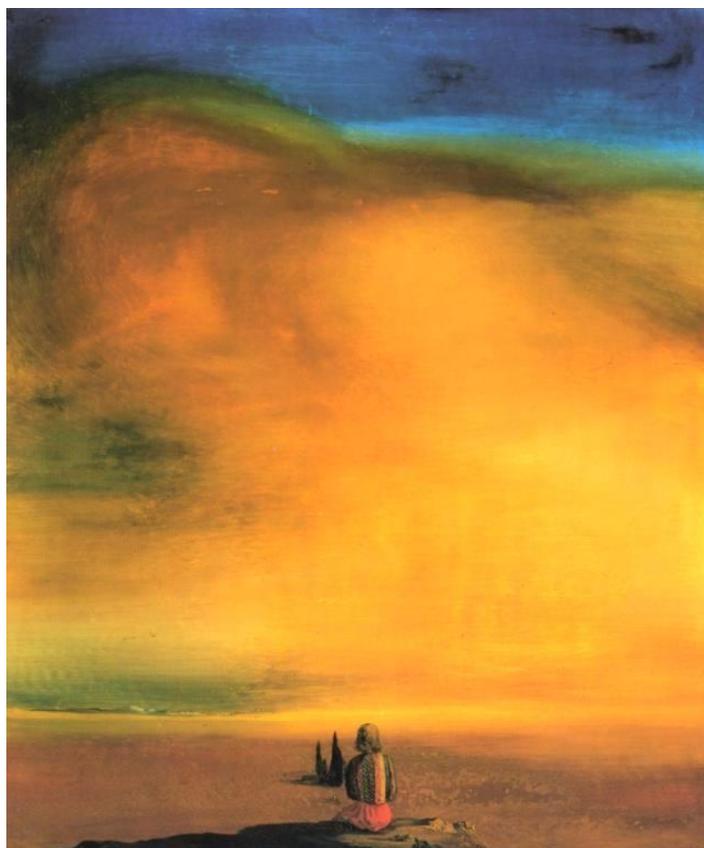


Figura 1: *A esfinge de açúcar* (Salvador Dali, 1933).

No quadro citado do pintor espanhol é possível perceber a sensação de solidão, evidenciada pela pequenez da mulher na figura central, de costas, diante da imensidão do espaço praticamente vazio. As cores utilizadas também provocam o efeito melancólico. Não é uma manhã ensolarada – que pode ser uma metáfora para alegria, felicidade, animação, esperança – e sim um fim de tarde, quase anoitecendo – que é uma metáfora da dor, da solidão, da tristeza –, quando as cores se tornam opacas, crepusculares, da mesma forma como “pinta” Lobo Antunes ao dizer “*a cidade ao longe, as nuvens amarelas do lado da água e azuis do lado dos pinheiros*”. Em ambas as pinturas, a de Dali e a de Lobo Antunes, usam-se as cores que reforçam a ideia da solidão, da rejeição, da melancolia.

O silêncio também é um elemento intensificador da solidão. Tanto na pintura de Dali quanto no final do primeiro fragmento citado, percebemos que o silêncio fazia parte desses momentos de Judite. Tudo está em silêncio até que os homens da vizinhança a chamam, “pondo fim” tanto a este silêncio quanto à solidão em que se encontrava.

A imagem do pai de Paulo, Carlos-Soraia, é criada principalmente a partir de uma palavra: palhaço. Embora saibamos que travestis não se vestem como palhaços, tal referência traduz a extravagância e o exagero da indumentária e da maquiagem que Soraia usava nos espetáculos, formando na nossa mente exatamente a imagem de um travesti e não de um palhaço:

– Porquê Carlos?

de cabeleira postiça com o batom fora dos lábios, as alças do vestido não nos ombros, nos braços...

[...]

Agora que me despeço de si estou cansad

do outro lado uma senhora e um cavalheiro de lábios pintados como o palhaço, sorrisos de donzela, bochechas demasiado cor-de-rosa, se lhe enfiasse uma cabeleira postiça

– Bom dia pai

a senhora e o cavalheiro num recato casto, emoldurados num coração de flores, agora que me despeço de si estou cansad

[...]

– Não é Soraia é Carlos é um palhaço não vê?

[...]

até achar um novo amigo na salinha com ele, o batom mais vermelho, as blusas mais justas, as sobrancelhas mais finas, só pestanas e mindinhos em argola a tilintar alegrias, graças a Deus sou feliz Paulo, não sentes como sou feliz, aumentava as ancas e o peito com um líquido grosso, arredondava os malares, o embaixador

–Soraia

numa única sílaba, Soraia uma única sílaba. (LOBO ANTUNES, 2001, pp. 26, 28, 37, 39)

Como dito na introdução deste artigo, um bom trabalho de linguagem é capaz de pintar quadros. Além dessas descrições, a narrativa de Lobo Antunes, muitas vezes, ao fazer referência ao pai e aos ambiente por onde transitam ele e Paulo, não nos apresenta uma simples imagem, mas pinturas de Soraia e desses ambientes.

Lobo Antunes compõe, a partir da sua escrita, e oferece ao leitor verdadeiros quadros com características barrocas. A questão da perspectiva, da projeção da luz em determinado objeto e não na cena toda (como acontece no Renascimento), da sombra predominante, das expressões faciais muitas vezes exageradas, grotescas e da exploração da figura humana<sup>2</sup>, do movimento que há nos quadros barrocos, da forma aberta – recurso pictórico que consiste em

---

<sup>2</sup>Faz-se necessário aqui diferenciar o tratamento anatômico que é dado nas pinturas renascentistas e nas barrocas. No Renascimento esses contornos são bem definidos, delineados; no Barroco, esses contornos não são bem definidos e muitas vezes se confundem na sombra predominante. Além disso, as expressões faciais e corporais no renascimento buscam o belo, o sereno, a claridade, a luz, uma imagem agradável, ao passo que o Barroco busca o dramático, o exagero, o grotesco. (BARROS, 2008, pp. 31-37).

deixar objetos e pessoas fora da moldura do quadro, conferindo-lhe, além de movimento, uma amplitude, dizendo ao leitor que aquela cena se estende para além do que o quadro apresenta. Todos esses recursos pictóricos característicos do Barroco são pintados por meio de palavras pelo autor português:

as costuras dos ossos na cabeça calva, quer a cabeleira postiça pai, o baton, os seus cremes, quer que lhe meta a música, o aplauda, lhe traga o vestido doirado e a estola de plumas da apoteose final, eu

– Dance pai dance

até me porem fora

– Endoideceste garoto?

pareceu-me que o braço do meu pai a erguer-se antes de apagarem a música e as luzes, a agradecer numa vênica, a aceitar as orquídeas, espumante, chocolates, a sorrir-me do vértice da sua glória ...

[...]

o meu pai atava as plumas na cabeça para o número final, mais velho apesar da maquilhagem

ou sou eu a pensar mais velho

mais magro a avaliar pelo que sobrava de tecido na cintura e nas costas, arranjando-se mais devagar que o costume, de vez em quando uma careta a que não de importância (...)

uma das plumas a tombar junto à porta e os ombros encolhidos de enfado

não os ombros encolhidos de enfado, mentira, não era assim, preocupava-se, voltava atrás...

[...]

o meu pai ... a desembaraçar-se dos agraços das costas que lhe riscavam as vértebras (...) o meu pai furioso, detestando a calvície... e eu não sei se aliviado se com pena dele, da cara idosíssima a nascer sob a cara pintada à medida que limpava os malaras, as bochechas...

[...]

***o bigode amarelo entre o nariz e o lábio***

– O tabaco gaiato

por baixo do amarelo ***gingivas amarelíssimas*** de onde extraía um cigarrinho húmido, ***a caveira a aparecer*** e as feições ***duas covas*** ao chupar fumo.. (LOBO ANTUNES, 2001, pp. 50, 96, 97, 210) [negritos meus]

Nos fragmentos citados, percebemos que Carlos-Soraia é mais do que descrita, é composta como em pintura. A impressão é de que estamos vendo quadros com essa personagem: em um, um pouco menos escuro, a projeção de luz está sobre Soraia e seu vestido doirado, “na apoteose final”, vemos o movimento de agradecimento ao público; em outros, vemos mais precisamente o ressaltado das características físicas de forma grosseira, dramática, sofredora, “feia”, assim como são pintadas as figuras humanas no barroco, como podemos ver em “as costuras dos ossos na cabeça calva”, “mais velho”, “mais magro”, “pelo que sobrava de tecido na cintura e nas costas”, “os ombros encolhidos de enfado”, “que lhe riscavam as vértebras”, “detestando a calvície”, “cara idosíssima”. No último fragmento, a narrativa se refere ao médico do necrotério pintando-o quase como um cadáver, e nos permite ver exatamente o movimento das bochechas ao tragar o cigarro ao usar a expressão “duas covas”.

Os espaços obscuros, escuros, a predominância de sombra e a luminosidade em apenas um determinado objeto – esta, inclusive, podendo causar um efeito de perspectiva, profundidade –, características de expressividade barroca, também foram pintados por Lobo Antunes, fazendo com que tenhamos o mesmo efeito ao olhar um quadro: uma delimitação não precisa, não definida entre objetos e espaços bem como a angústia, a melancolia:

o reposteiro, o lustre, uma armação de estanho e os casquilhos em círculo, três deles ligados

quanto é sete vezes três?

***os restantes na sombra***

[...]

sombras e ***sombras amortalhando objectos, amortalhando-te a ti...***

[...]

*tudo tão escuro (...)*

o meu pais de bruços na cama, **a cabeceira de formatos de mármore que se percebia ser pinho**, a imagem na redoma da cômoda, olhe alguém nas escadas... olhe a chave na porta, o mealheiro da santa onde de tempos a tempos uma moeda para a vela da Pascoa, acender o pavio, entornar estearina num pires, colar base ao líquido e a vela um pouco torta, fumarenta demais

**um oval negro no tecto**, um cisco preto, a girar na cortina...

[...]

a regressar das discotecas na Rua da Imprensa Nacional, umas caves de **degraus na penumbra** e no fim dos degraus a música, as bailarinas a cerveja em conta, a empregada... o paraíso dos puros de coração, homossexuais, viciosos, melancólicos, transformistas, lésbicas e solitários como eu ...

[...]

e na cozinha **prolongada pelos candeeiros da rua**

não te esqueças da forma como **os candeeiros da rua prolongavam o andar** ao chegares a casa pela **escada sem luz...**

[...]

não uma nuvem, **a sombra de uma nuvem** Paulo, passou ao largo da gente, **a mancha escureceu por um momento querubins de gesso**, Nossas Senhoras, a estátua demasiado branca de uma menina do meu tamanho

um pouco maior (LOBO ANTUNES, 2001, pp. 26, 47, 86, 176, 255, 279) [negritos meus]

Outra característica do Barroco é o grotesco. Alguns dos trechos citados anteriormente se aproximam da aparência grotesca, mas mais voltado para o exagero da aparência física. Há outros momentos em que a narrativa nos mostra figuras animais. Os desenhos que Paulo faz da sua família em alguns momentos parecem ser pinturas grotescas, animais:

– *Desenhou um pássaro repare que em lugar da família desenhou um pássaro*

[...]

– *Pedi-te para desenhares a tua família e desenhaste cachorros a tua família são cachorros?*

a minha são cachorros, eu um cachorro adulto... (LOBO ANTUNES, 2001, pp. 38, 39)

Essa apresentação animalésca se aproxima do grotesco de Goya. Embora não esteja sendo feita referência aos quadros desse pintor, as descrições sugerem uma pintura grotesca:

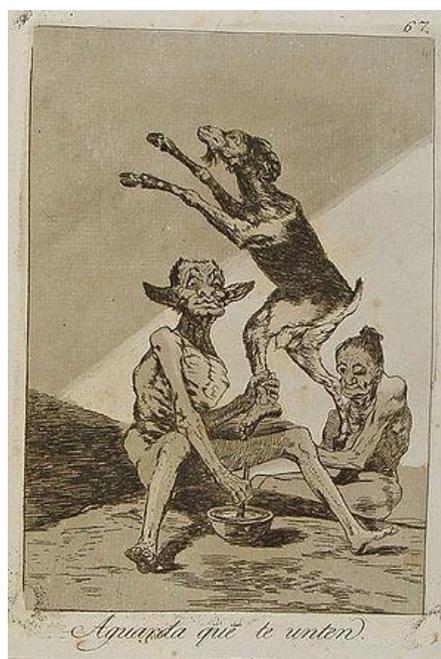


Figura 2: *Aguarda que te unten*. Capricho 67, da série *Los Caprichos* de Goya (1797-1799)  
(Fonte: Museo del Prado)



Figura 3: *Subir y bajar*. Capricho 56, da série *Los Caprichos* de Goya (1797-1799)  
(Fonte: Museo del Prado)

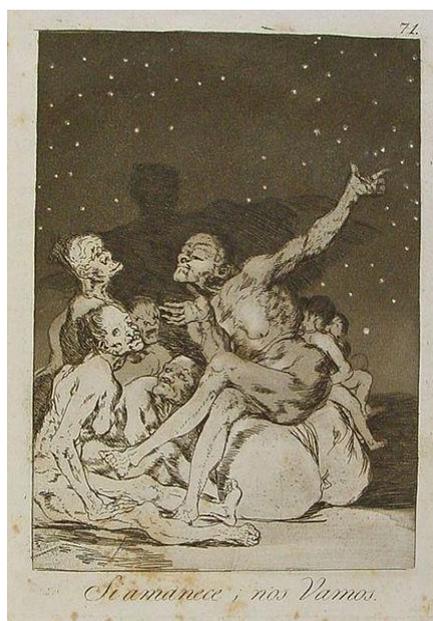


Figura 4: *Si amanece, nos vamos*. Capricho 71, da série *Los Caprichos* de Goya (1797-1799)  
(Fonte: Museo del Prado)



Figura 5: Hilan delgado. Capricho 44, da série Los Caprichos de Goya (1797-1799)  
(Fonte: Museo del Prado)

Em outros momentos, os desenhos de Paulo se assemelham a pinturas surrealistas. Nessas obras da personagem, as figuras humanas não são pintadas de forma perfeita, não no que diz respeito a contornos corporais, mas no que se refere a traços e partes do corpo muitas vezes desfiguradas, inexistentes, distorcidas, como podemos observar nos fragmentos a seguir e, especialmente, nos trechos grifados:

desodorizante, perfume, o creme da minha mãe às escondidas, espreitava e o meu pai deixando de esfregá-lo a olhar-me, **qualquer coisa esquisita na pessoa do desenho**, não nele, uma timidez, uma vergonha, uma espécie de receio, o psicólogo **um risco oval e uma seta, creme nas nádegas, nas espáduas, no peito**

– É o teu pai?

um dos vizinhos, o dono da esplanada, empoleirado no tapume de modo que para impedir visse e contasse aos fregueses escondi o palhaço com o cotovelo e apenas eu no ângulo da casa a espreitar, os cavalos trotavam derivado a chibata, **um dos meus pés inacabado**

**no desenho** a impedir-me de correr, pegar no lápis, fabricar um sapato, sair do desenho pátio afora, a cerca do hospital, o rio

– Passe bem

[...]

as pedras reuniam-se a custo, um estremeção, uma derrocada e mais bronquite, parecia-me que **parafusos mal ajustados se lhe soltavam da carne, o pescoço tão fininho, cartilagens de insecto**, de quando e, quando a pergunta sob forma de assopro

– Não estás cansado garoto?

[...]

– Que **boneco** é esse agora?

– **Um palhaço com sapato** [se referindo ao pai]

– *Um palhaço com sapato escutam isto escutam isto o mundo interior desorganizado-se sabe-se lá o que pensam...*

[...]

**o vestido e as alças materializaram-se nos bancos e transformaram-se em caras**, uma peruca loira, **brincos numa caveira** parecida com a minha e a caveira de um rapaz ao lado, **ambas mudas, sem língua, sem pele, esqueletos desanimados** a estenderem-me a análise ...

as calças brancas encostadas às pernas da minha mãe e minha mãe apoiada no lava-loiças a respirar depressa (...)

não era a minha mãe nem as calças brancas, **era uma forma com duas costas e nenhum peito, duas nuças e nenhum rosto de que saíam e tornavam a entrar braços, dentes e pés** ... (LOBO ANTUNES, 2001, pp. 19, 24, 39, 211, 420) [negritos meus]

Para finalizar, voltemos às construções verbais de Lobo Antunes que evocam pinturas impressionistas, as quais ele reserva para a descrição das paisagens naturais, temática bastante explorada por artistas impressionistas. Quando digo pintura impressionista, não restrinjo a identificação dessas pinturas textuais à temática das paisagens naturais e externas, mas me refiro principalmente à forma como são “pintadas”, ressaltando a luminosidade, as cores e a clareza dos itens que compõem esses espaços naturais e externos. Além do fragmento citado como epígrafe, podemos visualizar outras pinturas impressionistas de Lobo Antunes:

Morávamos perto de Sintra e quando aos domingos o meu pai nos levava ao Cabo da Roca anunciava sempre é aqui que o mundo começa, isto é o princípio do mundo, eu olhava em torno e apenas **a desolação do vento, penhascos, arbustos dobrando-se e o mar em baixo, o vento mais forte que o mar** de maneira que somente o ruído do vento mais forte que o mar de maneira que somente o ruído do vento, não o ruído das ondas, a Europa interia atrás de nós, o Uruguai e o Canadá por inventar, o que o meu pai dizia empurrado para longe **de mistura com as nuvens...**

[...]

– Tem júzo gaiato

As nuvenzinhas e o estoiro não no céu, cá em baixo, a ecoar nas paredes da igreja e nas **laranjeiras do largo despenhando fruta no chão...**

[...]

e a sombra de uma segunda nuvem quase junto a nós , mirava-se o céu e não redonda, estirada, com os bordos doirados...

[...]

do que me lembro **é da luz, do céu branco**, de ser uma tabuinha ao acaso entre rochas...

[...]

demorando-se num absurdo de **rasgões em cortinas e de pinheiros** que **um vento com florinhas impressas** conduz a uma trepadeira a enfiar-se num muro, não me lembro de trepadeira nas Caldas da Rainha, lembro-me das estátuas na relva (...), perto dos **barcos do lago**, e um home a tesourar o arbusto ... (LOBO ANTUNES, 2001, pp. 110, 210, 279, 410, 411) [negritos meus]

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos teóricos voltados para as relações homológicas entre palavra e imagem, entre literatura e pintura permitem outras leituras e análises de textos literários. Com base nessas relações homológicas, pudemos observar que o texto de Lobo Antunes no romance *Que farei quando tudo arde* cria uma plasticidade, evoca imagens, pinturas e sensações que conferem sentidos relacionados à história que lemos.

Além de imagens de movimentos e de ações, percebemos que Lobo Antunes também pinta com as palavras imagens que se assemelham às técnicas barrocas, impressionistas, surrealistas e contemporâneas. Utilizando esses recursos estéticos à expressividade discursiva de sua arte verbal, imprimindo ritmos, velocidade, luminosidade, sombra etc. à sua escrita.

As pinturas barrocas que o autor português faz com as palavras estão associadas à melancolia, à frustração, à dramaticidade em que vivem os personagens, sendo estas sensações também resultado da experiência que estes personagens têm com os espaços por onde percorrem.

Em oposição à escuridão e à sombra do Barroco, estão as pinturas impressionistas, relacionadas às paisagens externas, naturais. É como se o mundo externo estivesse sempre lembrando aos personagens a escuridão em que vivem, reforçando que a luz, a claridade, as paisagens naturais não são espaços para eles, pois estão destinados ao sofrimento, aos problemas e à confusão e à obscuridade que são suas consciências, suas mentes. Aliás, essa confusão, essas distorções e essas desestruturas mentais e anímicas nos são apresentadas por meio da estrutura do discurso e por meio de imagens surrealistas.

Considerando a história de Paulo, Judite e Carlos-Soraia, e os resultados psicológicos – e, por que não, físicos – da relação problemática, difícil e frustrada entres ele, podemos formar uma imagem que reflita essa desestrutura, esse caos, em que os elementos estão fragmentados, dispersos, mas tendo cada um deles um sentido dentro desses “caos”, contribuindo para a compreensão da história e da subjetividade destes personagens como um todo. Sendo assim, poderíamos encerrar esse artigo propondo a leitura da história do romance de Lobo Antunes em diálogo com uma arte visual contemporânea de Basquiat:

