revista Estação Literária
Universidade Estadual de Londrina
ISSN 1983-1048
DESDE 2008

O PAI BANDALHO E OS FILHOS PARTIDOS AO MEIO

Evelyn Blaut Fernandes[1] (CLP/UC, ComPares)

***Resumo**: A proposta deste artigo está centrada na abordagem de experiências masculinas, nomeadamente a paternidade, o gênero e os afetos na obra de António Lobo Antunes. Ao invés de traçar perfis a partir de personagens masculinos, o que se pretende é refletir sobre as redefinições e a pluralidade nos relacionamentos entre pai e filho através de novas configurações que permeiam o diálogo com a dança. Mais do que um tema, a dança é um modo de pensar, um movimento convergente, a construção de uma coreografia dos (des)afetos.*
***Palavras-chave**: António Lobo Antunes; Paternidade; Travestismo; Dança.*

Ao comentar a sua obra *The destruction of the father*, Louise Bourgeois mencionou, como que em esboço, a imagem do pai ameaçador que é absorvido, engolido, comido pelos filhos:

> Há uma mesa de jantar e pode-se ver que acontecem vários tipos de coisas. O pai está se pronunciando, dizendo à plateia cativa como ele é ótimo, todas as coisas maravilhosas que fez, todas as más pessoas que prendeu hoje. Mas isso acontece dia após dia. Uma espécie de ressentimento cresce nas crianças. Chega o dia em que elas se irritam. Há tragédia no ar. Ele já fez demais esse discurso (Bourgeois 2000: 115).

O amor é exposto aqui "não apenas como uma violenta intrusão do Outro, mas também como uma identificação canibalista. Amar [...] é confrontar um Outro que é por natureza estranho, e incorporá-lo, trazendo a estranheza para dentro de nós" (Rosengarten 2009: 82). De alguma forma, as personagens masculinas

[1] Doutora em Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade de Coimbra (2015); Membro Colaboradora do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra e da Associação Internacional de Estudos Íbero-Eslavos. Email: eveblaut@yahoo.com.br

construídas por António Lobo Antunes são malogros e, malograda também a paternidade, pai bom é o que está envolto em mortalha, como se dele pudesse guardar alguma coisa.

Por exemplo: vamos esquecer por um breve momento a leitura metafórica sobre "um homem chamado Luís", de *As Naus*, que chegou a ganhar contornos de primeiro plano. Ao invés de "um homem chamado Luís" ser a representação do poeta maior e ao invés de o caixão que contém um corpo em decomposição ser a sinédoque da pátria em decadência, vamos imaginar que se trata tão-somente de um homem que arrasta atrás de si uma urna com o corpo putrefacto do pai, o que, por si só, já renderia uma análise: "Era uma vez um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda, que permaneceu no Cais de Alcântara três ou quatro semanas pelo menos, sentado em cima do caixão do pai, à espera que o resto da bagagem aportasse no navio seguinte" (Antunes [1988]: 19).

De modo geral, este episódio de *As naus* refere-se ao desmembramento da família que se pode perceber em muitos outros episódios da obra antuniana, como é o caso do "tom falso" do pai de Nuno "a tentar interessar-se, a tentar mostrar que se interessava" pela escola, a sobrepujar de fato "o embaraço e a ausência de sinceridade" (Antunes [1994]: 207) e do "absurdo" da crueldade:

> a coisa que recordo com mais nitidez foi a de perguntar-lhe, de regresso a Reguengos, o motivo por que matavam o touro e de o meu pai me responder Por nada. Assim, palavra, o absurdo resumido por um caixeiro-viajante, o meu pai era caixeiro-viajante, com esta singeleza toda: Por nada (Antunes [1985]: 240).

De fato, a família nuclear é a instituição responsável pelo condicionamento ideológico, ao ultrapassar a experiência original, na medida em que acaba por ser uma estrutura paradigmática que norteia todas as demais instituições sociais. Para além deste fenômeno perverso, o escritor destaca a construção de ficções interiorizadas oriundas de um passado familiar, com o poder de filtrar, de maneira obscura, a maioria das nossas experiências. Surgem, pois, pai, mãe, irmãos, indefinidamente amados ou odiados, buscados ou rejeitados uns pelos outros em todas as suas relações. Esta família internalizada atinge a sua "morte", uma vez que a instituição familiar aliena a pessoa dela mesma, destruindo a possibilidade de gerar dúvidas sobre as próprias certezas e a capacidade de fazer um balanço do passado em família para ver-se livre dele de uma maneira que seja mais eficaz do que a simples ruptura agressiva ou as meras atitudes de separação geográfica. Geralmente, as rememorações vêm acompanhadas de associações fantasmáticas:

> *é precisamente por ele ser real, é precisamente devido ao seu próprio carácter traumático e excessivo, que somos incapazes de integrá-lo naquilo que apreendemos como sendo a nossa realidade, sendo portanto forçados a experimentá-lo como uma aparição de pesadelo* […]. Este "efeito do Real" não é da mesma ordem daquele a que se referia Roland Barthes nos anos 60; ele é, antes pelo contrário, o seu oposto: *o efeito do irreal*. Isto significa que, contrariamente ao *efeito do real* barthesiano, no qual o texto procura fazer aceitar ao leitor a sua produção ficcional como real,

> neste caso é o próprio real que, para ser sustentado, tem de ser percepcionado como um espectro irreal de pesadelo (Žižek 2006: 35)[2].

Por isso, como expressa Cláudia, "não era o meu filho que se deitava na urna, era o senhor de brilhantina e lábios pintados, com um sorriso de anjo deposto" tal como o "grande Carlos Gardel", "um senhor de brilhantina e lábios pintados, com um sorriso de anjo deposto" (Antunes [1994]: 140-141).

A maioria das relações que aqui se lê constitui um grande acerto de contas com o pai-fantasma. E, muitas vezes, esta atitude passa pela metamorfose e pela identificação. Como pensa Slavoj Žižek, atravessar o fantasma "significa portanto, paradoxalmente, *identificar-se completamente com o fantasma* – ou seja, com esse fantasma que estrutura o excesso que resiste à nossa plena imersão na realidade quotidiana" (Žižek 2006: 34). "Como desaparecer completamente e nunca ser encontrado" (Žižek 2006: 142), pergunta-se Doug Richmond. Talvez fundindo-se ao Outro, incorporando-o e por ele sendo incorporado. A questão que aqui se impõe é quando a busca por um modelo fusional encontra o pai, ou seja, quando

> a verdadeira escolha quanto aos traumas da história não é entre a memória e o esquecimento: os traumas históricos que não estamos prontos a enfrentar continuam a assombrar-nos com ainda mais força. Devemos portanto aceitar este paradoxo: o verdadeiro esquecimento de um acontecimento deve começar por passar pela sua rememoração. Para compreender o justo alcance deste paradoxo, devemos ter presente no espírito que o contrário da *existência* não é a não-existência mas a *insistência*: o que não existe continua a *insistir*, procurando alcançar a existência (Žižek 2006: 38-39).

Assim como Slavoj Žižek havia declinado o registo do *homo sucker* através da alusão ao *homo sacer* de Giorgio Agamben[3], aproximo o que chamei pai-fantasma da terminologia criada pelo pensador esloveno com a intenção de refletir sobre a figura paterna fantasmática: "o *homo sucker* acaba por se tornar, ele próprio, o último dos papalvos (*sucker*). Quando julgamos estar a gozar a ideologia actual, estamos apenas a reforçar o domínio que ela exerce sobre nós" (Žižek 2006: 96-97). É sobre o "filho deserdado" (Kafka 2011: 59), herdeiro do *homo sucker*, que procuro escrever e, por meio da minha escrita, perceber que é a escrita dos romances que abriga transformações consumadas em forma de despedidas propositadamente prolongadas.

A aparição do fantasma consiste no fenômeno de dar corpo pela letra, como faz Paulo: "ontem pareceu-me ver o meu pai sabendo que não podia ser o meu pai, o meu pai morto" (Antunes [2001]: 502). "Um pai, por exemplo, encarna o papel simbólico do pai, mas acompanha esse papel com um fluxo constante de comentários irónicos e reflexivos, denunciando a convenção estúpida da paternidade" (Žižek

[2] Destacados do autor.

[3] Agamben (2002) repensa e questiona o tempo atual e a política contemporânea, rearticulando-a com a ontologia. *O poder soberano e a vida nua*, ou a vida política qualificada e a vida natural, o homem como sujeito político ou como animal vivo, foram progressivamente entrando numa zona de indiferenciação na qual a vida nua se foi tornando súbdita do poder soberano e a política foi assumindo contornos de uma biopolítica. De Aristóteles a Auschwitz, esta obra procura decifrar os enigmas que o nosso século coloca à razão histórica.

2006b: 62). Mas o que seria, de fato, a paternidade, esta "convenção estúpida" tão patente em *O arquipélago da insónia*:

> a esta hora na vila já sabem que não pertenço aos parentes e nem direito a moldura terei numa imagem de máquina barata que desfoca e torce e quando foca engorda, nem filho do meu pai nem filho do meu avô, filho de uma empregada da cozinha que mandaram dobrar roupa nos baús e do ajudante do feitor que reparava a cerca e alongava os domingos a desbastar caniços com a navalha encostado ao tanque da roupa sem falar com ninguém (Antunes [2008]: 46).

Pouco importa quem é o pai biológico do autista, embora, neste livro, o ajudante do feitor seja aquele que, por acaso, mais se aproxima da função ou do laço paterno em relação ao autista. De todo modo, trata-se de mortos que, não podendo voltar, surgem para sedutoramente materializar espectros genealógicos. Como pensa Jacques Lacan (2005: 36), o "que caracteriza a espécie humana é justamente cercar o cadáver de algo que constitua uma sepultura, de sustentar o fato de que isso durou. A lápide ou qualquer outro sinal de sepultura merece exatamente o nome de 'símbolo'. É algo humanizante". Assim como também são os fantasmas para Paulo:

> Agora que o meu pai morreu acho que comecei a procurá-lo mas não sei. Não sei. Dou voltas e voltas e a resposta é não sei. Tudo me parece tão difícil, tão complicado, tão esquisito: um palhaço que ao mesmo tempo era homem e mulher ou umas vezes homem e outras mulher ou umas vezes uma espécie de homem e outras uma espécie de mulher comigo a pensar
> – Como é que o chamo?
> [...] não sei
> viro a cabeça do avesso e não sei (Antunes [2001]: 109).

Que farei quando tudo arde? é o livro que fala do filho que se transforma na transformação do pai. A voz que predomina na narrativa é a de Paulo que, ao "recuperar pedacinhos, fragmentos, episódios sem nexo que a memória unia" (Antunes [2001]: 502), relata a sua versão da história e acredita que somente através da sua recordação do passado e, acima de tudo, do relato como prática de recordação desse passado, poderá voltar a encontrá-lo, encontrando-se, por fim, a si mesmo. Paulo busca destrinçar o passado de seu pai para *encontrá-lo*, como "cartas antigas" que "inventam o passado", mas "não me explicam acerca dele, inventam" (Antunes [2001]: 467):

> Não se trata de vontade de escrever, já basta o que me obrigam a escrever no emprego para ter paciência de gastar os serões a matar a cabeça com uma caneta e um caderno, mas é a única forma que tenho de tentar encontrar-vos:
> [...]

> de maneira a libertar um ângulo da mesa, e então soltar os cães das palavras na esperança que algumas delas, vibrando a cauda de uma consoante alegre, vos descubra vivos
> como se pudessem estar vivos
> sob os escombros de anos e anos e tanto entulho de recriminações, zangas, gencianas, na esperança que alguma delas principie a esgravatar os fragmentos de caliça do passado que eu imaginava em descanso para sempre e nisto mais palavras agruparem-se, agitadas, contentes, desprendendo-se da trela do aparo, eu a aproximar o nariz do papel buscando-vos submersas nas linhas, uma vozita débil
> – Paulo
> que penso reconhecer apesar dos caprichos da memória que distorce e apaga (Antunes [2001]: 449-450).

Como analisa Maria Alzira Seixo (2010: 121), *Que farei quando tudo arde?* é o

> livro por excelência da floresta que se deseja que arda mesmo: Paulo deita fogo ao pinhal para se vingar do amante da mãe, o dono da esplanada – que é eventualmente seu pai – e embora o fogo não resulte, é a seiva interior das personagens que se extingue, deixando-as exangues, fazendo-as morrer, ou transmudarem-se: ele irá aceitar o seu destino de travesti, como o seu suposto pai, Carlos.

Não tenho a certeza se Paulo "irá aceitar o seu destino de travesti". Parece-me que o que ele faz não é aceitar, mas repetir o caminho de busca – ou de (auto)conhecimento – deste suposto pai que acaba por ser efetivamente o seu pai, porque o pai não é uma figura, é uma função. E a sua função é a de ligar significante e significado. E se sem ele tudo se desfaz, o pai não é mais que o sintoma de um elo fracassado, o pai é "um palhaço que ao mesmo tempo era homem e mulher" (Antunes [2001]: 109), "– *O pai é um bandalho um bandalho*" (Antunes [2001]: 438):

> Não pode ser
> não acredito
> não faz sentido que o meu pai fosse só isto, um palhaço a mudar o sítio às coisas no Príncipe Real pedindo-me que o ajudasse a arrastar o aparador para o outro canto da sala (Antunes [2001]: 429).

Ocorre que, como diz Ana, "se o meu pai aqui estivesse, mesmo palhaço, fazia sombra no mar" (Antunes [2009]: 130), quer dizer, fazia a sombra de um objeto presente, não necessariamente vivo, mas interceptando a luz por um corpo opaco. A sombra daquilo que alguma vez esteve presente é o seu vestígio, o brilho do que tende a obscurecer – mas ao obscurecer uma parte obrigatoriamente outra é iluminada. Em termos afetivos, estar à sombra de alguém significa viver sob a sua proteção, muito embora o reino das sombras designe o reino dos mortos. Como sombras que seguem rodando por aí, tropeçamos, às vezes sem querer, nas suas recordações:

> a propósito de sombra como se dá sombra num esconso senão poisando o dinheiro na colcha e aqui entre nós inventei tudo, a Hospedaria Dallas, a criança, a mulher, vi o letreiro numa esquina e o resto aldrabice minha de uma ponta à outra, histórias para passar o tempo enquanto aguardo as seis horas (Antunes [2009]: 276).

Paulo parece querer "libertar-se do peso de uma genealogia falaciosa" (Roudinesco 2003: 49), o que constitui também uma forma de perpetrar a mesma empreitada do pai através da identificação e do (auto)conhecimento:

> afinal era isto, bem me parecia que era isto, o corpete de lantejoulas, as sobrancelhas de marta, o sinal na bochecha […]
> 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 […], o baton vermelho a aumentar o afecto, e então
> […]
> – Chamo-me Soraia (Antunes [2001]: 624-625).

Quando Jacques-Alain Miller escreve "o simbólico, o imaginário e o real, eis os verdadeiros Nomes-do-Pai" (Lacan 2005: 8), ele refere-se aos âmbitos que validam a nomeação da "imago paterna" (Lacan 1981: 42) – *Ergo sum qui sum, Sou aquele que sou*, de que já falava Agostinho. Embora Freud tenha deslocado o mito paterno para o centro de sua doutrina, o pai já deixou há muito tempo de figurar como totem ou ameaça de uma relação gestatória com a mãe. Também Jacques Lacan afirma que a "nossa experiência leva-nos a designar aí a determinação principal na personalidade do pai, sempre faltando de certo modo ausente, humilhada, dividida ou artificial" (Lacan 1981: 43).

Muitas vezes polarizadas entre a tirania doméstica e a indiferença ou o abandono, assim se manifestam os filhos deserdados:

> durante anos o meu pai, para mim, não era o meu pai, era uma voz que saía dos altifalantes e anulava tudo, apagava tudo, destruía tudo, uma voz que se calava e recomeçava e se calava de novo, o meu pai não era um homem e um jornal era um piano a lamentar-se que regressava agora (Antunes [1994]: 245).

Do mesmo modo que "eu não estava no hospital",

> estava em Benfica e vivíamos os três na mesma casa, se eu acordava mais cedo encontrava-os e não tinha medo que me abandonassem […] e tinha a certeza, nessa época, de ser sempre assim, a minha mãe, o meu pai e eu, e de o tempo não passar e de nunca nos suceder nada, mas não chorei quando o meu pai desceu as escadas com a mala […] e nunca perguntei por ele […] e afinal com a voz de Carlos Gardel no gira-discos e a gente os dois ali […] era como se a minha mãe e o meu pai não se tivessem separado […], nunca se tivessem separado […] e estava

> tudo bem, tudo bem, graças a Deus que estava tudo bem, finalmente estava tudo bem outra vez (Antunes [1994]: 246-247).

Ficou tudo bem para Nuno como, com o mesmo tom irônico, para Maria Clara também "ficou tudo bem, tudo bem, tudo bem graças a Deus, ficou tudo bem para sempre" (Antunes [2000]: 30).

Fantasmas de desmembramento tal como uma *dor fantasma*[4] – a sensação dolorosa referente ao membro perdido. Esta expressão é conhecida em termos médicos quando ocorre amputação de um membro do corpo, mas, por metonímia, emprego-a a fim de remeter ao fantasma que consiste essencialmente no desaparecimento de um membro, como um *revenant*: "o fantasma do Nuno a surgir à minha frente e a esfumar-se, o Nuno de mãos atadas no peito aparecendo quando apagava a luz, desaparecendo quando a acendia" (Antunes [1994]: 198), percebia Cláudia.

Algumas famílias vão perdendo a coesão (nos casos em que ela alguma vez existiu) ou deslocando a sua posição no código de conduta familiar. Ainda é notória a figura paterna "que ao mesmo tempo era homem e mulher" (Antunes [2001]: 109), aquém de um ideal masculino (construção teórica de uma estrutura autoritária representante do lar), em busca permanente de uma identidade através desta espécie de desmembramento/restauro. Os chefes de família, na obra antuniana, são patriarcas abandonados e costumam ser, por isso, falhos, "um palhaço" (Antunes [2001]: 109), "*um bandalho*" (Antunes 2008c: 438). Mas embora sejam exemplos de masculinidades fracassadas, estas figuras são representadas com uma incompletude inevitavelmente humana. Abduzido do convívio com o pai, Paulo passa a representar para si mesmo o pai perdido, imitando-o na sua transformação:

> – Dança Paulo (Antunes [2001]: 202).
> – Dança Carlos (Antunes [2001]: 495).

Como movimento gerador e geracional, a dança surge como metáfora do filho que absorve o pai numa identificação em cujo trânsito aquilo que se perdeu é resgatado interiormente por meio da transformação do eu em outro, do *amador na coisa amada* ou do processo que inverte (ou reverte) o encontro do eu no outro. Este decurso reflete um mundo distorcido do "Não posso viver comigo/ Nem posso fugir de mim" (Franco 2011: 63), que desdobra o moderno maldito "Je *est* un autre"[5] e culmina nesta tensão ardente que passo a chamar travestismo, isto é, a prática de vestir-se ou transformar-se com roupas, gestos, hábitos e comportamentos de outrem, de modo a aparentar ser outro, ter outra condição ou outra idade, atingindo o efeito de alterar ou falsificar a aparência, o carácter ou a natureza de uma coisa, como faz efetivamente um artista que se veste com roupas do sexo oposto em espectáculos ou alguém que se veste e que se conduz como se fosse do sexo oposto.

---

[4] Cf. Lacan 1981: 35-36: "Os fantasmas do desmembramento. — Ora, o material da experiência analítica sugere uma interpretação diferente; o fantasma de castração é com efeito precedido por toda uma série de fantasmas de desmembramento do corpo que vão em regressão da deslocação e do desmembramento, pela castração, e desventramento, até à devoração e enterramento".

[5] Cf. Rimbaud 1963: 270: *Correspondance de Arthur Rimbaud a Paul Demeny* (Charleville, 15 mai 1871). Grifo meu.

Paulo aproxima-se de Carlos através de Soraia, este ponto de convergência e espaço que abriga o encontro entre pai e filho, numa coreografia de contradições e ambivalências. Na medida em que ambos são Soraia, a dança não é só metáfora de movimento em direção ao pai perdido, mas um modo de apropriar-se simbolicamente do outro, mecanismo através do qual se faz convergir uma dinâmica relacional dos corpos. Soraia é uma concepção ficcional que interfere na caracterização de Paulo e de Carlos. Como plasticização dinâmica, a dança representa uma deriva na sua relação com o outro. Essa dança é o deslocamento, viagem, percurso tateado contrário à fixidez de uma espera imutável. Neste sentido, e tendo ainda em mente o ensinamento de Rimbaud, talvez a única *forma* de buscar a *coisa amada* seja pôr-se na pele do outro, resultando na construção dos duplos Carlos-Soraia e Paulo-Soraia. Ao absorver o pai que perdeu, Paulo não só passa a ocupar uma posição filial que repelia como se identifica com este sujeito que lhe fora vetado, até então outro, até então estranho, mas igualmente transmorfo. Ambos ardem (reconfiguram-se) e erram pelo espaço romanesco, na medida em que o travestismo pode ser (ab)sorver o outro tornando-se nele.

Assim como *Não entres tão depressa nessa noite escura* traça a narração de uma adolescente que, a partir da morte do pai, tenta compreender a vida, reinventando-a na e pela escrita, *Que farei quando tudo arde?* também traz, sob uma luz saturnina, vozes melancólicas, dentre elas a voz predominante de Paulo. E é esta a perspectiva que se destaca na narrativa, a da perplexidade diante do transitório, da solidão, da própria individualidade diante da imprevisibilidade das coisas percebidas por ele:

> o mundo
> a gente põe-se a pensar e a vida tão insólita
> deu em apequenar-se repara, o universo um pingo de torneira que continha tudo, a casa, os malmequeres
> […]
> a casa, a família, quer-se dizer eu sozinho (Antunes [2001]: 201).

A herança paterna é uma das formas de o estranho se fazer presente, particularmente com a eminência da morte do pai. Refiro-me não à sua figura concreta, mas à função paterna, como se diz em psicanálise, porta-voz da lei, em contraponto com a função materna, de natureza fusional. Na obra antuniana, o que maioritariamente se encontra no lugar fálico do herói é o paradigma da carência. A função real do pai é mais enigmática. Se o real se mostra a partir da incompletude do simbólico, essa é a dimensão real do pai, que testemunha o estranhamento e o deslocamento de várias figuras da linhagem paterna: de herói ao falhanço, da união ao abandono, da comunicabilidade ao silêncio incompreensível.

Da imagem idealizada da proteção e da ternura migra-se para o desamparo e o alheamento. Geralmente são estes atributos que restam como herança quando a sua presença cheira a uma silenciosa ausência. A sua presença, embora etérea ou impotente, não pode substituir o fato de que não há pai algum capaz de gerar proteção absoluta contra o desamparo. Marcada por contradições, a figura paterna suscita uma falha que se apresenta numa frequente queixa de frieza, de excesso de austeridade e falta de expressão de afecto. É como se o narrador sempre se queixasse e suspendesse a queixa. Em relações sem intimidades, a dificuldade de expressar

afeto e o real do desamparo são exacerbados. A dimensão afetiva recusada, porque tida como piegas, faz persistir a distância tal qual um abismo entre membros de família. As relações, muitas delas, parecem fundadas em gestos abissais.

O abandono paterno aparece mais frequentemente associado ao silêncio, via de mão dupla: na relação entre Paulo e Carlos, ressoam ecos do passado, de uma solidão vivida em presença do pai, de um silêncio que raramente fascina, mas que, ao contrário, causa desconforto ou sensação de exílio. Buscando nomear os afetos pelo viés da escrita, uma vez que a comunicação nunca foi efetiva, o filho evoca memórias do pai, o que parece ser uma forma de fugir de um outro *real*: "Existem séculos e séculos de silêncio entre nós e, debaixo dos séculos de silêncio, ocultas lá no fundo, se calhar esquecidas, se calhar presentes, se calhar apagadas, se calhar vivas e a doerem-me, coisas que prefiro não transformar em palavras, coisas anteriores às palavras" (Antunes [2006]: 125).

A perda também gera impulsos de aproximação e afastamento, estratagema da família: o que quer que seja terno ou comovente é afastado, ou só é proferido depois de já morto. E só a partir do reconhecimento dessa impossibilidade de tudo dizer é que uma reconciliação com o pai se torna possível. O pai simbólico apresenta-se naquilo que ele traz como portador da interdição e, ao mesmo tempo, como submetido ao interdito.

É Gonçalo M. Tavares quem escreve: "por que razão 'durar' seria melhor do que 'arder'?, pergunta Roland Barthes, avançando, desde logo, para a definição de uma intensidade alta (arder) em contraponto com a sobrevivência pura (durar). Arder é melhor que durar" (Tavares 2013: 139), conclui. No caso de Paulo, ao reconhecer Carlos-Soraia como pai, *arder* também significa a possibilidade de transformação pelo fogo da vida e de apaziguar a relação com a imagem paterna, recuperando-a e, ao mesmo tempo, incorporando-a.

Que farei quando tudo arde?, segundo o próprio autor, fala sobre a identidade e faz diversas interrogações, especialmente em torno do amor e da sexualidade que se desenvolvem de um modo particular numa *travesti*. Das interrogações que surgem no livro, parece que há uma resposta quando Paulo se identifica com o pai, porque repete ou porque lhe segue os passos, ou, simplesmente, porque é a ele que procura e, ao procurá-lo, acaba por se encontrar a si mesmo, como já sugeri. Talvez por isso António Lobo Antunes tenha escolhido este verso para título do romance, ao pensar, ou dizer que pensou, que "era um pouco o resumo do livro" (Luís 2008: 364). Porque, à sua maneira, o escritor transforma a *maniera* mirandina, a saber, a tendência de insurreição conceptual de formas que consagra valores críticos de um tempo que sabe a *crise*, buscando responder pela reflexão sobre formas e ideias à *crise de identidade*.

Paulo, desviado de si mesmo, só através desse desvio pôde se (re)encontrar. É nesse desvio, portanto, que se encontram as duas faces de um enigma, o *amor desarrezoado* que subverte qualquer lei, "trata treições", isto é, traições, no sentido em que desfigura ou traveste a forma do próprio amor. O amor que recorre à traição no verso 13 do poema de Sá de Miranda é um amor desviado no livro de António Lobo Antunes.

O deslocamento do encantamento – ou da ardência – perante a aparição da mulher amada para o (des)aparecimento da figura do pai não deixa de ser a

repetição do "onesto"[6] tema do amor. A novidade feita de deslocamentos – do tema da mudança para o do travestismo que fala de "cousas" "mudaves" – trata de assumir a aparência do amor, neste caso, paternal. Prefiro pensar, no entanto, que não há nem ganho nem perda de identidade, mas uma identificação com um outro que é o pai. Neste acerto de contas, a herança paterna é questionada. Para além dos seus silêncios em sua função inevitavelmente falha, o movimento do travestismo é o do *ritornello*. É preciso voltar ao pai, quantas vezes forem necessárias, e de formas por vezes extremas, para conquistar e compreender aquilo que lhe cabe como legado.

THE FUCKED-UP DAD AND THE PARTY IN HALF SONS

Abstract: This purpose is focused on the approach of male experiences, in particular fatherhood, gender and affections in the work of António Lobo Antunes. Instead of profiling male characters, the aim is to reflect on the redefinition and plurality of relationships between father and son through new configurations that permeate the dialogue with dance. More than a theme, dance is a way of thinking, a converging movement, a building of a choreography of (non)affections.
Key-words: António Lobo Antunes; Fatherhood; Ccross-dressing; Queer; Dance.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer:* o poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Auto dos danados*. 18. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2005 [1985].

ANTUNES, A. L. *As naus*. 6. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2006 [1988].

ANTUNES, A. L. *A morte de Carlos Gardel*. 4. ed./ 1. ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.[1994].

ANTUNES, António Lobo. *Não entres tão depressa nessa noite escura. Poema*. 6. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2008 [2000].

ANTUNES, António Lobo. *Que farei quando tudo arde?*. 3. ed./ 1. ed. *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote, 2008 [2001].

ANTUNES, António Lobo. Você. In: ANTUNES, António Lobo. *Terceiro livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

ANTUNES, António Lobo. *O arquipélago da insónia*. 6. ed. Alfragide: Dom Quixote, 2008 [2008].

ANTUNES, António Lobo. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*. 3. ed. Alfragide: Dom Quixote, 2009 [2009].

[6] Conforme uso no século XIII, "onesto" significa nobre. Cf. Martins 1991: 1027.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

FRANCO, Marcia Arruda (ed.). *Poesias por Francisco de Sá de Miranda*. Coimbra: Angelus Novus, 2011.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Trad. João Barrento. Lisboa: Verbo, 2011.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. *A família*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.

LUÍS, Sara Belo. Que diz Lobo Antunes quando tudo arde?. In: ARNAUT, Ana Paula (ed.). *Entrevistas com António Lobo Antunes (1979-2007)*: confissões do trapeiro. Coimbra: Almedina, 2008, p.363-373.

MARTINS, José V. de Pina. Sá de Miranda, um poeta para o nosso tempo. In: MARTINS, *José V. de Pina. Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa: Difel, 1991.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet. Paris: Gallimard, 1963.

ROSENGARTEN, Ruth. *Contrariar, Esmagar, Amar*: a Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego. Trad. Jorge Pereirinha Pires. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SEIXO, Maria Alzira. As flores do inferno e Jardins suspensos. In: SEIXO, Maria *Alzira. Os romances de António Lobo Antunes,* vol. II. Alfragide: Dom Quixote, 2010.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. A violência do fantasma. In: ŽIŽEK, Slavoj. *A subjectividade por vir. Ensaios críticos sobre a voz obscena*. Trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água, 2006b.

ŽIŽEK, Slavoj. *em-vindo ao deserto do real*. Trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

ARTIGO RECEBIDO EM 31/01/2016 E APROVADO EM 05/04/2016