

DUAS MENINAS: DISSIDÊNCIAS EM GUIMARÃES ROSA E ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Denis Leandro FRANCISCO*

- **RESUMO:** Este artigo analisa aspectos da personagem de ficção em duas narrativas canônicas de língua portuguesa: *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Que farei quando tudo arde?*, do escritor português António Lobo Antunes. O objetivo é, através de uma leitura que parte da proposta crítica de Silviano Santiago (“wilderness” ou “qualidade selvagem” do texto literário) e das proposições teóricas de Jacques Derrida (“semântica do indecível”), demonstrar como a construção ficcional dessas personagens de sexualidades dissidentes impulsiona a própria diegese, conformando as textualidades também dissidentes dessas duas obras. A análise empreendida indica que o processo de metamorfose identitária experienciado por essas duas “personagens-mônada” e revelado ao final de suas respectivas narrativas obriga o leitor a um constante reposicionamento interpretativo, evidenciando que essas personagens textualizam o famoso axioma “character is plot, plot is character”.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Dissidências. Guimarães Rosa. Identidades. Lobo Antunes. Personagem de ficção.

Introdução

Guimarães Rosa (1908-1967) publica *Grande sertão: veredas* em maio de 1956. O lançamento dessa obra singular causa enorme impacto no cenário literário brasileiro, sobretudo devido às suas inovações formais. Crítica e público dividem-se entre louvações apaixonadas e ataques de incompreensão. A publicação faz com que Guimarães Rosa seja considerado figura ímpar no panorama da literatura moderna. Ele renova o romance brasileiro com seus experimentos linguísticos, sua técnica narrativa, seu mundo ficcional, concedendo ao gênero romanesco caminhos, até então, inéditos.

São muitas as entradas possíveis nesse texto inesgotável que é *Grande sertão: veredas*, muitas delas já consagradas pela tradição crítica: [i] a matéria do sertão:

* HUFS – Hankuk University of Foreign Studies – College of International and Area Studies – Department of Brazilian Studies – Yongin-si – South Korea. denisleandro@outlook.com.

o homem pobre do meio rural, o fazendeiro dono de terras, o cangaço e o jagunço como figuras centrais; [ii] o embate filosófico e transcendental sobre a (in)existência do Diabo (*Fausto*, de Goethe, e o mito popular sobre um homem que teria vendido a alma em troca de sabedoria, mito este repetidamente retomado em inúmeras produções culturais, dentre filmes, peças teatrais e o romance de Thomas Mann); ou, ainda, [iii] uma leitura voltada para os aspectos mais diretamente relacionados à linguagem inovadora com que o autor construiu essa obra, que inauguraria uma “língua própria”, algo como fizera Kafka ao inventar a sua “língua-máquina-burocrática”.

Para Silviano Santiago (2018), todas essas chaves de leitura de *Grande Sertão: veredas* são válidas e são, igualmente, tentativas de “domesticar” o “monstro” (no sentido derridiano do termo, frisa Silviano Santiago) rosiano que afronta todo o cenário histórico (desenvolvimentista e nacionalista) e literário de então: “na qualidade de monstro literário, *Grande sertão: veredas* interrompe o caudal de leituras do historiador ou do especialista em prosa e poesia brasileira, atravancando o fluxo histórico” (SANTIAGO, 2018, p. 225).

Dentre os vários procedimentos de “domesticação do selvagem”¹ texto de Rosa, Silviano Santiago destaca, em especial, aquele empreendido por Antonio Candido no artigo “O sertão e o mundo”, publicado originalmente em 1957 e no qual o crítico maior da nossa literatura pauta sua leitura do texto rosiano por *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Wander Melo Miranda, ao comentar o texto crítico de Silviano Santiago, irá localizar a domesticação empreendida por Candido em três pilares hermenêuticos:

[i] “a domesticação se dá pela indiferença crítica em relação à questão da sexualidade ‘desviante’; [ii] pelo ‘envelopamento’ da ‘inédita, fluvial, verde e agreste disposição cênica do sertão mineiro’, diversa do sertão seco de Canudos; [iii] pela oposição entre os personagens das duas margens do Rio São Francisco.” (MIRANDA, 2018).

¹ Silviano Santiago assim apresenta sua proposta crítica de “domesticação do selvagem”: “[...] exercícios de antropomorfação, como exercícios de *domesticação* pelo homem da *wilderness* que existe no monstro literário e que chega sob a forma de mistério à imaginação do leitor [...]. A atitude egoísta e unilateral da melhor crítica do romance é própria da atividade de domesticar o selvagem [...]. Quem domestica estabelece um contrato desvantajoso para (ou pernicioso) com o que é selvagem a fim de que no passo-a-passo da leitura – por toque, carícia, manha, beijo, amor ou por que sentimento dito humano ou nobre – traga para seu lado a figura a ser domesticada, traga-a para sua casa, para seu colo, para sua biblioteca, fazendo com que corresponda não só ao(s) interesse(s) do domesticador como também para que lhe sirva de companhia no universo pessoal e íntimo que se lhe apresenta mais e mais desabitado”. (SANTIAGO, 2018, p. 358).

Os três pilares dessa domesticação sofrida por *Grande sertão: veredas* fazem parte de uma “leitura guiada pela ‘semântica do decidível’”, dirá ainda Wander Melo Miranda, leitura que exclui aquilo que, no texto, atrapalha a sua domesticação.

Este artigo concentra-se no primeiro pilar dessa “domesticação literária”, trazendo considerações sobre a questão da “sexualidade desviante” de Riobaldo e Diadorim e sua relação com a textualidade “monstruosa” de *Grande sertão: veredas*, *vis-à-vis* com uma outra narrativa de língua portuguesa igualmente “monstruosa” – *Que farei quando tudo arde?* (2001), de António Lobo Antunes – e suas duas personagens centrais de sexualidades também dissidentes: a travesti Carlos-Soraia e seu filho Paulo. Também nesse romance (?) português, é a questão do *gender* (e do *genre*) que movimenta a narrativa, mantendo a sua significação suspensa indefinidamente a partir de um procedimento ficcional baseado na “lógica da acumulação” (em oposição à lógica da exclusão), uma narrativa que se sustenta, assim como em *Grande sertão: veredas*, sobre a “semântica do indecidível”² de que nos fala Derrida.

Uma menina sertaneja

A motivação romanesca de *Grande sertão: veredas* está localizada na impossibilidade de realização do amor que o narrador Riobaldo – um ex-jagunço e agora senhor de terras – secretamente alimenta em relação a outro jagunço do seu bando/cangaço: Diadorim. A realização desse amor está, desde sempre, interdita pelas leis do universo sertanejo, que impedem a efetivação do amor entre os dois cangaceiros. É esse o “problema efetivamente diabólico do livro e [n]aquilo que configura seu jogo estruturante: a questão do *gender*” (MIRANDA, 2018). Porque, de fato, se o interdito impede a efetivação desse amor, ele não impede que Riobaldo dele tome consciência, e será sua lembrança desse sentimento que irá movimentar o texto “altamente poroso” (SANTIAGO, 2018, p. 975) de *Grande sertão: veredas*. O interdito impede a corporificação da relação homoafetiva dos protagonistas ao mesmo tempo em que dá corpo ao texto literário:

Estou contando ao senhor, que carece de um explicado. Pensar mal é fácil, porque esta vida é embrejada. A gente vive, eu acho, é mesmo para se desiludir e desmisturar. A senvergonhice reina, tão leve e leve pertencidamente, que por primeiro não se crê no sincero sem maldade. Está certo, sei. Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! – nunca tive

² O “indecidível”, em Derrida, refere-se a “[...] unidades de simulacro, ‘falsas’ propriedades verbais; nominais ou semânticas, que não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que entretanto, habitam-na, opõem-lhe resistência, desorganizam-na, mas, sem nunca constituir um terceiro termo, sem nunca dar lugar a uma solução na forma da dialética especulativa” (DERRIDA *apud* DUQUE-ESTRADA, 2002, p. 49).

inclinação pra aos vícios descontraídos. Repilo o que, o sem preceito. Então – o senhor me perguntará – o que era aquilo? Ah, lei ladra, o poder da vida. Direitinho declaro o que, durando todo tempo, sempre mais, às vezes menos, comigo se passou. Aquela mandante amizade. Eu não pensava em adiação nenhuma, de pior propósito. Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu espairescia, aí rijo comigo renegava. Muitos momentos. Conforme, por exemplo, quando eu me lembrava daquelas mãos, do jeito como se encostavam em meu rosto, quando ele cortou meu cabelo. Sempre. Do demo: Digo? Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? **Eu conto. O senhor vá ouvindo.** Outras artes vieram depois [...]. (ROSA, 2001, p.162-163; grifos nossos).

A fala do narrador Riobaldo no excerto anterior explicita a denegação e o conflito vivenciado pelo jagunço que se vê, em segredo, apaixonado pelo companheiro de bando. Em pleno sertão. Bem no centro das Minas Gerais. Em pleno cangaço. Riobaldo afirma que narra ao seu interlocutor porque julga que este “carece de um explicado”, mas o romance é, todo ele, um diálogo dentro de um monólogo (ou seria o contrário, um grande monólogo simulando um diálogo?). Nesse “quase diálogo” (SANTIAGO, 2018, p. 795), o interlocutor do agora fazendeiro Riobaldo (um viajante estudado vindo da cidade grande) jamais intervém, mantendo-se à margem da narração. Apenas Riobaldo é quem fala, como uma espécie de paciente frente ao seu analista, rememorando, elaborando, (re) significando toda a sua história interdita, até sua análise/rememoração alcançar o clímax da obra, o momento de revelação do segredo mantido pelo narrador até esse ponto da sua “conversa infinita”.

A revelação da identidade de Diadorim é adiada por mais de seiscentas páginas, estrategicamente entremeada por tantas outras histórias no/do sertão: o jagunço Riobaldo foi já comparado a uma atualização do cavaleiro medieval (PROENÇA, 1958; CANDIDO, 1978; AGUIAR, 1982), cuja história linear intercala-se a uma série de episódios, a uma sequência de “aventuras” ou de “obstáculos a serem vencidos”, que suspendem o desenvolvimento da ação, prolongando o interesse do leitor pela narrativa e adiando o seu desfecho. Nas narrativas medievais (ou nos romances de cavalaria que delas se nutrem), esse adiamento tem um único propósito: vestir esse cavaleiro medieval com a sua armadura de herói. Para isso,

o cavaleiro precisa aventurar-se e precisa vencer obstáculos. Estaria aí um aspecto do caráter épico da narrativa de Guimarães Rosa: um romance de cavalaria – gênero narrativo que se baseia na odisséia de um caminhante que se depara com múltiplos azares em um espaço longínquo e exótico – ambientalizado na região do Alto São Francisco. Ocorre que, em *Grande sertão: veredas*, esse adiamento não serve à construção de nenhum herói. O narrador Riobaldo tem, desde o início da sua narração, conhecimento da identidade de Diadorim. É precisamente esse conhecimento que o impele a narrar: “Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? Eu conto. O senhor vá ouvindo”. Ao não revelar para o seu interlocutor o segredo que envolve a identidade de Diadorim, o narrador Riobaldo alimenta “o problema efetivamente diabólico do livro”, garantindo aquilo “que configura seu jogo estruturante”.

A identidade dissidente de Diadorim, o segredo que envolve o *gender* dessa personagem, conforma o *genre* dessa narrativa que, “sem ser rigorosamente um diálogo [...], não é apenas um monólogo” (SANTIAGO, 2018, p.787). A manutenção da indecidibilidade do *gender* da personagem-mônada mantém a indecidibilidade do *genre* da textualidade “porosa” – escorregadia, deslizante, fluida – de *Grande sertão: veredas*. Willi Bolle associa os índices sobre a identidade de Diadorim, que “localizam-se esparsamente por toda a narrativa”, à “forma de composição de todo o romance: é um modo de escrever ‘espaçado’ e ‘disjuntivo’, uma ‘poética da dissolução’” (BOLLE, 2001, p. 82). O que tal associação indica é que Diadorim assume a função de *plot*, uma função discursiva no sentido do “*character is plot, plot is character*”³, isto é, Diadorim carrega “uma questão essencial, anterior à própria narrativa e que seguirá com ele mesmo depois do ponto-final. Essa questão é que dará sentido e, de certo modo, provocará a história e, assim, o enredo” (BRASIL, 2019, n.p.). Diadorim é, nessa perspectiva, de onde emana a narração do romance, é em torno dele que a narrativa se organiza, mas Diadorim é também “instaurador da desordem” (BOLLE, 2001, p.85) ao colocar o narrador Riobaldo em relação afetiva com um Diadorim de mesmo *gender* que o seu: “De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas [...]?” (ROSA, 2001, p. 374).

A revelação da identidade de Diadorim foi já lida pela crítica (PROENÇA, 1958; ARROYO, 1984; GALVÃO, 1998 apud BOLLE, 2001, p. 80) como uma reescrita do mito medieval da donzela guerreira, que se repete e se atualiza em muitas narrativas, desde Palas Atena, da mitologia Grega, a *Iracema*, do nosso brasileiro indianista José de Alencar. Essa revelação, que é a revelação de um segredo mantido até o final da narrativa, assume proporções teológicas de

³ O axioma, ao que parece, é apócrifo: “Essa é uma célebre frase que você deve ter visto atribuída a quatro ou cinco ficcionistas, entre eles Henry James e F. Scott Fitzgerald, o que nos indica que teve autoria anônima” (BRASIL, 2019, n.p.).

“iluminação” do que estava, até então, ocultado. A revelação/metamorfose de Diadorim corresponde à iluminação/aceitação/metamorfose do próprio narrador Riobaldo, que desiste da denegação do seu sentimento homoafetivo pelo amigo-amado-jagunço-Diadorim: “Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor?” (ROSA, 2001, p. 621), assume o jagunço após a morte do seu amado. Revisitemos o momento narrativo em que é revelado o segredo que envolve a identidade de Diadorim:

Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?! [...]

[...] perguntei:

– “Mortos, muitos?”

– “Demais...”

[...] Era a Mulher, que falava. Ah, e a Mulher rogava: – Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes... Eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: – “Traz Diadorim!” – conforme era. [...]

[...] Pelas lágrimas fortes que esquentavam meu rosto e salgavam minha boca, mas que já frias já rolavam. Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus buritizais levados de verdes... Burití, do ouro da flôr... E subiram as escadas com ele, em cima da mesa foi posto. Diadorim, Diadorim – será que amerei só por metade? Com meus molhados olhos não olhei bem – como que garças voavam... e que fossem campear velas ou tocha de cera, e acender altas fogueiras de boa lenha, em volta do escuro do arraial...

Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feita a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca seca. Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...

Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo mundo sair. Eu fiquei. E a mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse...

Diadorim, nú de tudo. E ela disse:

– “A Deus dada. Pobrezinha...”

E disse. Eu conheci! **Como eu todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube...** que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dôr não pode mais do que a surpresa. A côice d’arma, de coronha...

Ela era. Tal que assim se destacava, num encanto tão terrível; e levantei a mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluzei meu desespero.

O Senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real.

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrinho as partes. Mas aqueles olhos eu bejei, e as faces, e a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: “– Meu amor!...”

[...]

Ela tinha amor em mim.

E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.

Aqui a estória se acabou.

Aqui, a estória acabada.

Aqui a estória acaba. (ROSA, 2001, p. 613-616; grifos nosso).

Eis que Diadorim, apresentado durante todo o romance como uma personagem de *gender* masculino, metamorfoseia-se em uma Diadorim que, sendo um “ela”, atende à “lei” do sertão e desfaz, dessa forma, o interdito. Mas a revelação do segredo traz consigo a confirmação da impossibilidade de efetivação do amor entre Riobaldo e Diadorim, agora convertida em impossibilidade permanente pela irreversibilidade da morte do sujeito amado. “Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba”. De fato, o segredo desse “*character [that] is plot*” impulsor da narração de Riobaldo se desfaz nesse momento e se a narrativa de *Grande sertão: veredas* prossegue ainda algumas poucas páginas adiante, é apenas para recair, uma vez mais, na angustiante indagação do narrador acerca da negação do seu amor homossexual por Diadorim (em seu *gender* masculino, recuperado pelos pronomes “dele/nele”), muitos anos depois da sua morte:

E, o pobre de mim, minha tristeza me atrasava, consumido. Eu não tinha competência de querer viver, tão acabadiço, até o cumprimento de respirar me sacava. E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga, falseada; e o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado. Para quê eu ia conseguir viver? (ROSA, 2001, p. 621).

Uma menina lisboeta

Esse mesmo procedimento de manutenção de um segredo e adiamento de uma revelação acerca da identidade dissidente da personagem-mônada, ao mesmo tempo em que se processa textualmente a sua metamorfose, organiza narrativamente *Que farei quando tudo arde?*, cujo enredo gira em torno da conturbada história familiar do jovem Paulo, a principal personagem-narradora desse romance polifônico, personagem atravessada por uma infância caótica, marcada pela indiferença paterna, pela dor e revolta de aperceber-se filho de um pai desajustado a este papel. Carlos, o pai (?), casou-se com Judite, uma ex-professora primária que, no presente da enunciação, é uma decaída prostituta de 44 anos, alcoólatra e solitária; mas Carlos é, também, uma travesti de nome Soraia, que trabalha em segredo em uma boate em um bairro noturno e decadente de Lisboa: o Príncipe Real.

Carlos/Soraia configura-se como a própria consubstanciação da metamorfose e da dissidência identitária: sob a perspectiva do filho-narrador, essa personagem não é homem, não é mulher e é, simultaneamente, os dois. Carlos-Soraia é essa mistura da qual não se pode separar o masculino do feminino, o que pertence a um e o que compete ao outro. A indefinição absurda imposta pela sua figura é tamanha que seu filho, ao não reconhecer nela a imagem de um homem ou de uma mulher, a identifica como uma espécie de palhaço:

[...] o meu pai é um palhaço com plumas e lantejoulas e cabeleira postiça, os enchumaços nas nádegas, no peito (ANTUNES, 2008, p. 17).

[...] 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? (ANTUNES, 2008, p. 109).

É na [i] denegação da sexualidade do seu narrador, na [ii] manutenção do segredo narrativo da identidade dissidente de sua personagem-mônada e na sua [iii] metamorfose de *gender* que *Que farei quando tudo arde?* faz ressoar a textualidade porosa e indecível de *Grande sertão: veredas*. Paulo irá negar, ao longo de toda a narrativa antuniana, o travestismo do pai Carlos (a quem ama), negando, assim, a sua componente Soraia (a quem parece odiar). Ao longo de trinta e dois capítulos e de mais de seiscentas páginas, Paulo – assim como sua mãe, Judite –, em um procedimento de marcada denegação, constrói desculpas para cada um dos indícios da identidade dissidente do pai com os quais ele e a mãe se deparam diariamente: roupas femininas escondidas dentro de uma mala, uma peruca loura guardada no guarda-roupa, um estojo de maquiagem no fundo de uma gaveta. Para Paulo, todas essas peças de vestuário pertencem à mãe e não ao pai; para Judite, elas pertencem a alguma amante de Carlos. Na versão da mãe, Carlos é feliz no casamento heteronormativo e trabalha em uma relojoaria em Lisboa:

[...] e o Paulo havia logo de achar, sem motivo, que era acerca do pai, a mania a respeito do pai dele, que um palhaço, um maricas, e canções, e bailados, quando de facto empregado numa relojoaria do largo do tribunal, milhares de horas diferentes em milhares de mostradores, carrilhões, pêndulos, cucos com vénia e sem vénia que somando-os todos, com um traço por baixo, davam a idade do mundo e a idade do mundo devia confundir-lo porque se enganava nos dias e me faltava aos encontros. (ANTUNES, 2008, p. 487).

A *wilderness* do *plot* antuniano se repete na *wilderness* da sua *character* Carlos-Soraia. Aquilo que é excessivo transborda do texto/corpo de Carlos-Soraia sem possibilidade de contenção por parte dela própria ou dos mecanismos de controle social: “os frascos de silicone que injetou a rebentarem-lhe o peito e ele a queixar-se de dores” (ANTUNES, 2008, p. 85). Esse desperdício de fluidos que insistentemente escapam de seu corpo funciona como espécie de “afronta” à tentativa de controle dos corpos e das sexualidades dissidentes: o que sai do seu corpo é o desregrado, o que está fora da regra, fora do controle da Lei.

O corpo de Carlos-Soraia é precisamente aquilo que não se domina, aquilo que se rebela, que transborda, corpo que se faz à revelia da vontade consciente do sujeito ou de qualquer controle externo. Essa criatura *fake*, indefinida e forjada que a figura da travesti incorpora – esse sujeito que está entre duas formas, esse entrave a qualquer tentativa de determinação segura – não pode ser traduzida para um sistema de positividade, não pode ser traduzida para um sistema de binarismo e de decidibilidade. O deslocamento é perene, a indefinição (o “indecível”, dirá Derrida) é a regra: a lei fundamental da textualidade antuniana é a da metamorfose – metamorfose do seu próprio texto-fragmento, que se repete sempre em diferença, em não coincidência –, da manifestação ora de uma identidade ora de outra e

outra..., permanente transmutação das coisas umas nas outras, dos binarismos em alteridades, em movimentos de interrupções sintáticas e semânticas contínuas.

Por trás da cabeleira postiça, do batom vermelho, dos brincos e do vestido, o filho de Carlos-Soraia procura uma resposta, uma definição, mas onde Paulo busca certeza, onde solicita o rosto limpo de alguém a quem possa nomear “pai”, encontra apenas o “absurdo” que é a figura mascarada e polimorfa de uma travesti, essa dissidência identitária corporificada:

[...] não se vista de mulher, não se mascare, não se pinte, não se disfarce com uma cabeleira postiça não me pergunte – Achas que sou mulher como elas? a depilar a sobancelha que não há maneira de ficar idêntica à outra e não ficará idêntica à outra senhor, você é um palhaço e os palhaços usam sobancelhas diferentes, a esquerda normal e a direita para cima não me pergunte porque me impedem de ser mulher se sou mais mulher que elas, repara na minha cintura Paulo – Reparaste na minha cintura Paulo? (ANTUNES, 2008, p. 387).

Em *Que farei quando tudo arde?*, Carlos-Soraia figura essa alomorfia incessante como princípio de funcionamento da própria narrativa, já que, para o leitor, a cada novo capítulo, a cada virar de página, a cada novo parágrafo, os sentidos das histórias narradas estão em constante desconstrução e, portanto, exigindo constante renegociação. As tantas versões que dizem e, logo em seguida, desdizem cada um dos fragmentos de biografias inacabadas, as tantas vozes que narram trechos incongruentes de vidas espatifadas fazem eco a uma linguagem que se realiza, precisamente, na textualização do “indecidível” derridiano. A polifonia vertiginosa e atordoante em meio à qual se estrutura essa textualidade “sistematicamente esfacelada” (FRANCISCO, 2011, p. 137) alcança um nível tal que não só se estilhaça e dissipa a consciência de uma autoridade qualquer por trás do narrado, como também se desfazem e diluem todas as consciências de cada eu narrador, numa emergência de discursividades e de vozes que não se pretendem totalizantes, ao contrário, essas vozes insistem em permanecer “em estado de fragmento”, em estado de constante metamorfose.

Essa metamorfose se repete ao final de *Que farei quando tudo arte?*, obrigando o leitor a um redirecionamento interpretativo a partir da revelação do segredo narrativo que envolve a identidade dissidente do narrador Paulo. O alcoolismo e a prostituição da mãe, somados à vida pouco tradicional do pai, fazem com que Paulo seja retirado da casa dos pais biológicos pela assistência social e adotado por um casal de idosos cujo afeto ele irá desprezar por não ter aprendido a partilhar tal

sentimento; quando jovem, ele se relacionará com Gabriela até que, absolutamente tomado pela toxicomania, será internado em uma clínica de recuperação, de onde rememora a sua parte da narrativa. O capítulo final é posterior a todos os acontecimentos até então narrados e nele o tempo da narração e o tempo do narrado coincidem. A cena se passa na boate do Sr. Sales, mesma casa noturna em que Carlos-Soraia se apresentava antes de morrer de AIDS (ou afogada?). O dono da boate é quem narra o capítulo:

[...]
ainda há dois dias
é um exemplo,
o Alcides a tocar-me no ombro, ele que apenas me toca no ombro
quando o assunto é grave
– Quinta-feira às seis trago uma coisinha que lhe interessa, patrão
e realmente esta tarde apresentou-se com um rapaz que me lembrava não sei
quem, eu a ouvi-lo falar e dentro de mim
– Conheço-te
sem atinar de onde o conhecia palavra, eu dentro de mim
– Já vi esta cara
esta cara, esta forma de caminhar, esta voz, conforme já vi a mala
que trazia, não uma mala nova, a pega consertada com adesivos e
arame
e no interior as plumas que tinha a certeza de já ter visto igualmente,
aposto que uma cabeleira loira
não ruiva, não platinada, loira
um verniz roxo, sapatos de presilha, mandei-o arranjar-se para o
exame no camarim [...]
o Alcides inquieto
– Algum problema patrão?
comigo a torcer o trapo da memória que nada pingava excepto
mães e comboios
– Conheço-te conheço-te
O Alcides cuidadoso
– Perdão?
a desrolhar a água mineral que o doutor me recomendou para
limpar a vesícula, eu
– Conheço-te
a dar-me conta do
– Conheço-te [...] e dentro de mim
– Conheço-te
não atingindo de que sítio, lembras-me alguém mas que alguém,

ia jurar que nos encontrámos, passámos anos juntos, falámos [...] quando o outro voltou nem precisei de um esquema, afinal era isto, bem me parecia que era isto, o corpete de lantejoulas, as sobancelhas de marta, o sinal na bochecha, o Alcides num gesto de empresário – 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 batom 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. (ANTUNES, 2008. p. 625).

Nessa espécie de epílogo para todas as histórias narradas, o segredo envolvendo a sexualidade dissidente de Paulo é revelado e a metamorfose que gradativamente se processava no texto se efetiva: a escolha de Paulo pelo nome Soraia é sua derradeira homenagem ao pai-travesti, cuja sexualidade dissidente foi por ele negada/rejeitada durante toda a narrativa e cujo lugar passa a ocupar, numa transformação/revelação anunciada, em verso, desde a epígrafe do livro: “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.” (ANTUNES, 2008, p. 9).

A metamorfose de Paulo em Soraia emula a própria textualidade da ficção antuniana, que movimentada temporalidades distintas e consciências muitas vezes antagônicas que se encadeiam, de forma não hegemônica nem homogênea, em um mesmo espaço literário de *wilderness*. Em *Grande sertão: veredas*, a metamorfose identitária de Diadorim revelada ao final da narrativa obriga o leitor a uma reestruturação das inferências e a um consequente redirecionamento da leitura realizada, o que coloca o procedimento de metamorfose/transmutação/transgressão na matriz discursiva da narrativa de Guimarães Rosa, talvez mesmo na matriz da obra rosiana como um todo, se pensarmos que esse procedimento de “revelação de um ocultado no texto” pode ser lido também na novela *Manuelzação e Miguilim* e em contos do autor, conforme apontou Silviano Santiago acerca da metamorfose “homem-onça” em *Meu tio, o Iauaretê* (SANTIAGO, 2018). Uma estratégia de construtividade textual análoga é empregada em *Que farei quando tudo arde?»: Carlos-Soraia/Paulo-Soraia* figuram essa metamorfose incessante que é um princípio

de funcionamento da própria textualidade antuniana, que se estrutura sobre um procedimento de denegação e de revelação daquilo que foi negado, analogamente ao que faz Paulo-Soraia em relação à sexualidade do pai e ao seu próprio *gender*. Tanto no Sertão de Guimarães Rosa quanto na Lisboa de Lobo Antunes, “Tudo é e não é” (ROSA, 2001, p. 27) ao mesmo tempo, e essa “semântica do indecível” que alcança a linguagem, a sintaxe, o enredo e a própria significação desses dois textos literários é devedora do movimento identitário dissidente e metamórfico das suas personagens-mônada.

Considerações finais

Tanto na narrativa antuniana quanto no “monstro” rosiano, os procedimentos de inovação sintático-semânticos operados com função estético-discursiva resultam em um texto que, sob vários aspectos, afasta-se da textualidade do romance sem, no entanto, deixar de ser romance. “Quase diálogo”, dirá Silviano Santiago acerca de *Grande sertão: veredas*; “Quase romance”, poderíamos dizer acerca de *Que farei quando tudo arde?*. Neste artigo, propôs-se uma leitura, a partir do comparativismo literário, da personagem-mônada de *Grande sertão: veredas* e da personagem-mônada de *Que farei quando tudo arde?*. Rastreado o procedimento de metamorfose identitária dessas personagens de sexualidades dissidentes, indicou-se como, a partir delas, a dissidência ramifica-se, “selvagemmente”, pela própria textualidade dessas obras, em uma metamorfose que vai do corpo-da-personagem ao corpo-do-texto.

FRANCISCO, D. L. Two girls: dissidences in Guimarães Rosa and António Lobo Antunes. **Itinerários**, Araraquara, n. 48, p. 77-90, jan./jun. 2019.

■ **ABSTRACT:** *This article analyzes aspects of main fictional characters in two canonical narratives of Portuguese language: The Devil to Pay in the Backlands, by Guimarães Rosa, and What can I do when everything's on fire?, by the Portuguese writer António Lobo Antunes. The aim is to demonstrate how the fictional construction of these characters of dissident sexualities leads the diegesis itself, conforming the dissident textualities of these two literary works. The analysis undertaken based on the critical proposal of Silviano Santiago (“wilderness”) and on the propositions of Jacques Derrida (“semantics of the undecidable”) indicates that the process of identity metamorphosis experienced by these two “monad-characters” and revealed at the end of their respective narratives obliges the reader to a constant interpretative repositioning and evidences that these characters textualize the famous axiom “character is plot, plot is character”.*

■ **KEYWORDS:** *Dissidences. Fictional character. Guimarães Rosa. Identities. Lobo Antunes.*

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Melânia Silva de. O discurso polivalente de Guimarães Rosa. **O Eixo e a Roda:** revista de literatura brasileira, Belo Horizonte, p. 17-25, 1982.
- ANTUNES, António Lobo. **Que farei quando tudo arde?** 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2008.
- ARROYO, Leonardo. **A cultura popular em Grande Sertão: Veredas.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- BOLLE, Willi. Diadorim: a paixão como médium-de-reflexão. **Revista USP**, São Paulo, n. 50, p. 80-99, 2001.
- BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Escrever ficção:** um manual de criação literária. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese.** São Paulo: Ed. Nacional, 1978.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. Derrida e a escritura. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. (Org.) **Às margens:** a propósito de Derrida. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. PUC-Rio/Edições Loyola, 2002.
- FRANCISCO, Denis Leandro. **Textualidades em negativo:** a ficção de António Lobo Antunes. Orientadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira. Coorientador: Sergio Paulo Guimarães de Sousa. 2011. 205 f. Tese. Doutorado em Estudos Literários – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **A donzela-guerreira:** um estudo de gênero. São Paulo: Senac, 1998.
- MIRANDA, Wander Melo. A genealogia da ferocidade em **Grande sertão: veredas.** Suplemento Pernambuco, Recife. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/72-resenha/1827-silviano-editar.html>. Acesso em: 10 set. 2018.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Trilhas no Grande sertão.** Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1958.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas.** 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. **Genealogia da ferocidade:** ensaio. Recife: Cepe, 2018. *E-book*.

