

ANAMORFOSES E JOGOS ESPECULARES NA FICÇÃO DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Mariana Andrade da Cruz

Orientador: Silvio Renato Jorge

Doutoranda

RESUMO:

No presente trabalho, desejamos aproximar o conceito pictórico de anamorfose aos romances do autor português contemporâneo António Lobo Antunes, estabelecendo uma relação interartística. Para José Antonio Maravall, as anamorfoses “representam a aplicação de um saber calculado que, se possui algo de magia natural – enquanto manejo de recursos naturais difíceis de alcançar – é, também, um saber rigorosamente geométrico”. Affonso Romano de Sant’Anna diz que trata-se de “um rebatimento da imagem, que pode ser recomposta em sua forma convencional, quando observada de outra perspectiva”. Bastante praticadas no período barroco, as anamorfoses consistiam em gravuras que apareciam ora sozinhas, ora inseridas em telas, e que se mostravam como um enigma diante do olhar do espectador, que precisava sair de uma visão centralizadora para decifrar a imagem esboçada. Maria Alzira Seixo se vale de tal ideia ao dizer que, na tessitura polifônica praticada por Lobo Antunes em suas obras, “vários tipos de narrativa, concomitantes, comunicam a representação do mundo em modo de anamorfose”. A aproximação é possível, pois, novamente de acordo com Seixo, os romances do autor são característicos por apresentarem “uma narrativa de sequencialidade entrecortada mas suscetível de uma recomposição apreensível”. Essa característica é verificável em muitas de suas obras, nas quais um mesmo fato é contado por diferentes personagens, o que traz, a cada momento, uma perspectiva diferenciada, em um puzzle especular, à semelhança dos enigmas pictóricos. Pretendemos selecionar exemplos de algumas obras do autor para exemplificar como a técnica da pintura encontra uma correspondência na prática literária. O trabalho deriva de uma pesquisa de doutorado em andamento, a ser finalizada em breve, sob a orientação do Prof. Dr. Silvio Renato Jorge.

PALAVRAS-CHAVE: Anamorfose, António Lobo Antunes, Relações Interartísticas.

Nos romances de António Lobo Antunes, é nítido que o autor flerta com outras manifestações literárias e artísticas. Isso se evidencia desde o título de muitos de seus romances, extraídos de obras elaboradas por seus pares. Há *Que farei quando tudo arde?*, originalmente um verso de Sá de Miranda; *Não é meia-noite quem quer*, frase extraída de um poema de René Char; *Sôbolos rios que vão*, alusão explícita a Camões; ou ainda *O esplendor de Portugal*, título irônico e mordaz, obtido a partir do hino nacional português. No conteúdo de seus romances encontramos, também, referências variadas a músicos (notadamente os de jazz) e pintores, além, é claro, de alusões a outros escritores.

Entre as manifestações artísticas com as quais o autor flerta, desejamos, aqui, destacar a pintura. Há recorrentes referências a inúmeros pintores ao longo de seus livros. Um dos mais citados é Goya, coincidentemente – ou não – um dos maiores nomes da arte barroca e ibérica. As alusões a pintores ou a determinados quadros são práticas recorrentes da escrita antuniana desde seu primeiro romance, *Memória de elefante*, no qual diversos artistas são mencionados: Vermeer, Rembrandt, Matisse e Van Gogh são alguns exemplos. Vê-se, por exemplo, em uma passagem, que “O largo do restaurante, suspenso sobre o rio à maneira de um zepelim de casas baixas, torcidas de cólicas como nos quadros de Cézanne, povoava-se de árvores concentrando em si uma imensa quantidade de trevas” (2009, p. 83). A citação de expoentes do universo da arte em geral, e não só da pintura, é, em verdade, frequente nas obras de Lobo Antunes, conforme falamos acima. No mesmo capítulo do qual extraímos a citação acima, há também alusões aos “acordeões reumáticos de Chopins do pasodoble” (Idem, p. 81); o protagonista é descrito como “idêntico à Vénus de Botticelli redesenhada por Cesário Verde” (Idem, p. 84); enquanto o psiquiatra dirigia pela cidade, “Os versos de Sophia Andresen vieram-lhe à memória num rufar de veias em batalha” (Idem, p. 86). Figuras históricas são conclamadas durante o discurso – “D. João IV, herói problemático, fitava de órbitas ocas um renque de varandas” (Idem, p. 85) –, bem como são convocadas personagens do universo infantil, ora dos contos de fadas, ora dos modernos desenhos animados: “não iria em pontas dos pés afugentar-lhes os pesadelos segredando-lhes ao ouvido as palavras de amor do vocabulário secreto comum ao Pato Donald e à Branca de Neve” (Idem, P. 87). Entretanto, as referências aos pintores, além de serem mais frequentes e incisivas, apontam para uma proximidade possível entre a escrita do autor e o método imagético de construção. Ao dizer

que as casas se torcem à maneira de Cézanne, o autor evoca a estética pós-impressionista do francês, espécie de precursora do cubismo. Por outro lado, a própria linguagem do autor neste capítulo, bem como em toda a sua obra, parece torcer-se para abarcar a descrição de uma Lisboa multifacetada, que sua personagem já não reconhece, após os anos vividos em África:

Ao voltar da guerra, o médico, habituado entretanto à mata, às fazendas de girassol e à noção de tempo paciente e eterna dos negros, em que os minutos, subitamente elásticos, podiam durar semanas inteiras de tranqüila expectativa, tivera de proceder a penoso esforço de acomodação interior a fim de se reacostumar aos prédios de azulejo que constituíam as suas cubatas natais. A palidez das caras compelia-o a diagnosticar uma anemia colectiva, e o português sem sotaque surgia-lhe tão desprovido de encanto como um quotidiano de escriturário. (...) Entre a Angola que perdera e a Lisboa que não reganhara o médico sentia-se duplamente órfão, e esta condição de despaisado continuara dolorosamente a prolongar-se porque muita coisa se alterara na sua ausência (Idem, p. 81 – 82)

Uma passagem de *Conhecimento do inferno* ilustra bem o que tentamos aqui descrever. Nela, é dito que o alferes do quartel de Mangando possuía “mamas amarelas e pendentes de gordo” as quais “assemelhavam-no a uma dessas velhas de Goya que o pintor desenhava, no fim da vida, numa repugnância apaixonada e furiosa” (2006, p. 200 – 201). Embora a referência ao pintor apareça, de forma explícita, apenas neste trecho do capítulo, toda a cena narrada convoca a soturnidade das telas de seu criador, especialmente em sua fase final de vida: há, a um canto, o suicida “tapado com um lençol, num cubículo vizinho, entre grades de cervejas vazias e caixotes de latas de conserva” (Idem, p. 199); os três ocupantes da cena, a saber: o alferes, o enfermeiro e o próprio narrador, possuem rostos vincados pela tragédia – “nossos rostos traduziam em cada ruga, em cada traço, em cada vinco das sobrancelhas ou da boca, meses e meses de perplexidade e sofrimento” (Idem, p. 200). Ao observar aquela cena por meio de um espelho – o que permite uma despersonalização, uma vez que o narrador literalmente enxerga a si mesmo como uma terceira pessoa no quadro representado –, o que nos é descrito efetivamente parece-se com os contornos de um obscuro quadro de Goya, ao qual nem a manhã corrente foi capaz de trazer a luminosidade necessária: “Sem querer levantei a cabeça e contemplei o espelho: reflectia a manhã doente, a manhã miserável, a manhã parda de Mangando, o véu do cacimbo que se enleava nas árvores como

uma teia de água” (Idem, p. 203). É nesse cenário opressivo que o trio conversa acerca das razões que levariam um indivíduo a lançar mão de sua própria vida. Como bem observou Maria Alzira Seixo,

Não há velhas de Goya neste capítulo nem em torno deste episódio; mas há descentramentos do horror que essa referência pressupõe, como o descentramento que constitui a própria referência (a alteração do sexo na comparação) e que participa dessa atmosfera de distorção das coisas e de esgar pelo sofrimento que já vimos. (...) Este romance assume, a partir dos dois primeiros livros mas agora em jeito de uma estilística consentânea com uma mundivivência assumida, a concepção de mundo como “o avesso das coisas” e da existência como a manifestação dos “homens distorcidos”, e projecta, nessa viagem de automóvel que é um regresso de férias do Algarve para a casa de Lisboa, uma solidão superpovoada pelos fantasmas da memória e da imaginação. (2010, p. 293)

Não nos escapa a referência de Maria Alzira Seixo a uma escrita de contornos pictóricos que pretende expôr o mundo como um *avesso das coisas*, lar de *homens distorcidos*. É este um tema extremamente caro ao barroco, mas igualmente vívido nesta era pós-moderna que por alguns é considerada neobarroca: como nos salienta José Antonio Maravall, o homem “se vê posto no mundo, tendo de haver-se com ele e tendo, ao mesmo tempo, de conseguir fazer do mundo um suporte seguro em que se apoiar” (1997, p. 257). Ao expor as agruras desse homem contemporâneo, o autor pinta por intermédio de suas palavras; o modo de redigir assegura a semelhança entre visualidade e texto. E é nesse ínterim que o trabalho com a pintura, na ficção de António Lobo Antunes, nos interessa sobremaneira. Afora a menção explícita a artistas ou quadros, há na composição das cenas e das descrições feitas pelas personagens um quê de pictórico, um trabalho incisivo com a imagem que não é meramente descritivo, mas que se configura, efetivamente, como uma ponte entre a palavra e a imagem, de modo que elementos imagéticos podem ser vislumbrados na redação antuniana – e a imagem, assim, instituiu-se como um elemento interessante para minha investigação durante o doutorado. Esse diálogo interartístico pode ser feito a partir da alusão a um artista, a qual funcionaria como uma chave de leitura, conforme foi feito na passagem de *Conhecimento do inferno* acima apontada. Entretanto, não necessariamente esse elo precisaria ser tão explícito – o que não significa que não se possa apontá-lo. A partir desse pensamento,

pensamos na pintura como outra arte a ser observada nas páginas de António Lobo Antunes, associando-se à música no decorrer do desenvolvimento da tese por mim pretendida. Na análise da perspectiva imagética, o ponto de partida seria sempre a consideração da escrita do autor, no que ela tem de particular e instigante, e nas proximidades que se poderiam destacar entre uma e outra arte, quando observadas em sua relação com o texto.

Com a substituição do quadrado e do círculo pelas formas ovais e espiraladas, tem-se “uma alteração da simetria em favor da deformação. Desloca-se o centro do quadro. Desloca-se o sujeito. Como na elipse que sobe espiralada, o centro torna-se dinâmico” (SANT’ANNA, 2000, p. 26). Vemos o reflexo disso no jogo entre claro e escuro dos quadros de Goya, nas figuras alongadas de El Greco, nos jogos de cena de Velásquez¹. Abandona-se a cultuada ideia do ponto de fuga adotada pelo cinquecento e parte-se para a revelação de pontos diferenciados da tela. Lembremos de “A ronda noturna”, de Rembrandt, com a sua curiosa iluminação de uma figura feminina postada ao lado do capitão: capturando o olhar, descentralizando a tela, roubando o pretense protagonismo da figura masculina principal, com a luz incidindo diretamente sobre si. Há quadros, como “As meninas”, de Velásquez – e também como o precursor “Retrato do casal Arnolfini”, de Jan van Eyck –, em que o espelho posto ao fundo da tela funciona como “o olho do pintor, onipresente” (Idem, p. 45): as noções de perspectivismo e, conseqüentemente, do espaço do sujeito na cena, perfeitamente claras à época renascentista devido à precisão geométrica dos registros picturais, tornam-se no barroco mais complexas; o fato de os autores terem registrado a própria presença nos quadros – no caso de Descartes, pela inserção de sua própria figura, visivelmente postada de frente para o espectador (enquanto a tela por ele pintada na cena nos é oculta); em van Eyck, devido a seu reflexo no espelho ao fundo do ambiente retratado, bem como pela frase pelo pintor inscrita em sua obra: “Johannes de Eyck fuit hic” – contribui também para o rompimento desse lugar antes estabelecido de forma imutável. As novas práticas de pintura, usadas no período barroco, estão de acordo com a episteme elíptica da época, bem como com aquilo que Omar

¹ Lobo Antunes demonstrou admiração pela obra de Diego Velásquez, em especial o quadro “As meninas”, em entrevista cedida a João Paulo Cotrim, em 2004. Nela, ao tecer considerações sobre as diferentes artes, o autor pontuou: “Escrever é também isso, as artes são todas muito parecidas, muda é a maneira como se manifesta. O que distingue um grande escritor, um grande pintor, um grande fotógrafo é essa capacidade de olhar, essa ferocidade, essa impiedade. Porque um grande artista tem que ser impiedoso, para si mesmo e para os outros. (...) Como um grande pintor. O Velásquez pintou ‘As meninas’ e elas deixaram de ter vida cá fora, passaram a existir dentro do quadro. E continuam vivas.” (ARNAUT, 2008, p. 478)

Calabrese chamará de “o ‘não sei quê’ e o ‘quase nada’”: em síntese, “o sentido de mal-estar que experimentamos perante o que é incompleto, a inquietação que sentimos por aquilo que é imprecisável, indefinível, inexplicável” (1987, p. 172). Pode-se igualmente vislumbrar, nessas manifestações artísticas, o ímpeto de “desafiar as leis da representação, propondo-se representar o irrepresentável, dizer o indizível, mostrar o não visível, e assim por diante” (Idem, p. 173). A fim de alcançar essa difícil meta, o barroco irá, por intermédio da metamorfose possibilitada pela elipse, “possibilitar as experiências que resultaram nas anamorfoses, jogos visuais deformadores e enigmáticos, que tiram a perspectiva e o ponto de fuga da frente ou do fundo do quadro, colocando-os nas laterais” (SANT’ANNA, 2000, p. 27).

A própria polifonia dos textos antunianos, então, se conversa com o extrato musical por sua semelhança com o contraponto, aproximar-se-á também da pintura, ao propor justamente múltiplos olhares sobre uma mesma cena, ou, no caso da narrativa, sobre um mesmo acontecimento. É usual que o leitor dos romances de Lobo Antunes só consiga compreender a totalidade de um determinado evento a partir da junção das informações obtidas por intermédio de relatos de personagens variadas, o que normalmente exige um esforço de memória por parte de quem lê; as relações entre os indivíduos da trama, que a princípio nada têm em comum, são igualmente reveladas paulatinamente, à medida que se progride por entre as páginas. O destaque, maior ou menor, dado por cada personagem a um determinado evento, também serve para comprovar a relevância daquele dado na vivência dos indivíduos a ele relacionados.

Usemos como exemplo a personagem Alice de *Ontem não te vi em Babilónia*. Marcada pelo signo da infertilidade – e da ruína de seu casamento, enfatizada pela inevitabilidade da cria –, apresenta-se como igualmente sujeita a uma relação difícil, nos tempos infantis, com o pai ausente. A frequente imagem de uma visita paterna, na qual o pai surgira a bordo de um veículo potente, ostensivamente acompanhado por duas belas senhoras e possíveis amantes, surgirá mais de uma vez nos momentos em que Alice assumirá a fala; demonstrando uma repetição que é tanto de conteúdo, uma vez que a mesma cena voltará à tona variadas vezes, quanto subordinada a um artifício linguístico, já que uma determinada expressão – o “Tua filha” incrédulo que uma das senhoras murmurará, em descrença, ao ver a

frágil imagem infantil – funcionará como o gancho que ligará a enunciação atual de Alice à lembrança vívida, ainda que remota, que tal par de palavras nela costuma suscitar. A repetição, portanto, se dará a altos níveis, construindo um traço de extremosidade na ficção antuniana que também carrega, como sugere Maravall, uma intencionalidade quase que psicológica: ele massifica, em nós, uma dada cena, e funciona, também, como ótimo recurso para a elucidação dos percursos vivenciados por cada personagem – eis alguns momentos em que Alice rememora, ao divagar na noite de insônia, a cena pueril:

o céu de Évora amarelo, sem nuvens, assustei-me, reparei melhor e o céu de Évora azul com uma nuvenzita a um canto, as amigas também azuis do meu pai de súbito ao meu lado tão bonitas, tão ricas, eu a esfregar o nariz no braço e o braço na blusa
– Tua filha?
e mal acabam de perguntar
– Tua filha?
elas no automóvel
(uma delas um leque)
e adeus (p. 121 – 122)

uma das senhoras de verde
(uma das senhoras de azul, a do leque)
– Tua filha?
Refletindo melhor hesito se
– Tua filha?
ou
– Sua filha?
escrevi sempre
– Tua filha?
e incomoda-me a possibilidade de me haver enganado, eu descalça junto ao automóvel e atrás da minha mãe o alpendre, a azinheira e o céu que foge sempre (p. 129)

acabou-se o
– Tua filha?
e no entanto vejo as velhotas ou as senhoras de azul
(de azul?)
no vidro de trás
(uma delas de leque)
enquanto o automóvel se afasta, elas um adeusinho e eu adeus algum (p. 156)

Entretanto, assim o pai de Alice se recorda daquele momento:

a cozinheira fora da muralha visto que a visitei um dia com umas lambisgóias da cidade, joguei moedas a uma criança que ela enxotou para mim e a lambisgóia ao meu lado
– É tua filha aquela?
a cozinheira despediu-se sem uma palavra, chamei-a e não atendeu, tornei a chamá-la e um pássaro da noite a roçar na janela (p. 77)

Em típico procedimento polifônico, vê-se a diferença entre os dois fragmentos, notada a princípio pela própria extensão de seus discursos, conforme já destacado – a narração de Alice acerca do episódio, da qual reproduzimos apenas uma parcela, já é visualmente maior do que a de seu pai, transposta em sua totalidade, o que denota, pela intensidade e duração da lembrança, o quanto um mesmo acontecimento fora mais ou menos relevante para um e outro. Outras referências imagéticas ajudam a compor os pontos de referência estanques aos quais Alice retornará, compondo memorialisticamente a marcante cena da infância: o céu azul em Évora; os trajes azuis das senhoras – muitas vezes em correlação com a abóbada celeste, também azulada (ou amarelada, em breve incerteza rapidamente desfeita pela personagem) –; o leque por uma delas portado. Associada a essa repetição incisiva – e também à recorrência elíptica do “Tua filha” proferido pela mulher, fragmento textual que constantemente surge na costura do discurso –, Alice também manifestará a sua necessidade da precisão, tentando buscar o relato exato, incomodada pelo possível engano e desejosa de manter, pela memória da palavra, a recordação exata do acontecimento vivido. Para o pai, porém, as belas senhoras são “lambisgóias”, e mesmo a paternidade é posta em xeque, ao se inserir o ponto de interrogação: “É tua filha aquela?”.

Além dessa similitude, há também nos textos do romancista contemporâneo, segundo Maria Alzira Seixo, efeitos de distorção e anamorfose, “que já por várias vezes apontámos como constitutivos da poética do romance em António Lobo Antunes” (2010, p. 92), consistindo a anamorfose na visão, em cada vez mais deformada, de um mesmo objecto do olhar ou da mente que se descreve. Poder-se-ia afirmar, também, como pontos interessantes para a análise durante a tese, a preferência autoral pelo tema da *sombra*, a qual “tem a ver com as trevas, com os monstros, com o recalçamento, com a imaginação do mal e com o desembocar em morte e condenação” (Idem, p. 97), bem como “a ênfase dos olhos (pupilas e pálpebras (...)) num jogo complicado do ver e do dar a ver) e com a consequente importância da observação” (Idem, p. 290). Pretendemos, portanto, considerar, no terceiro

capítulo da tese, a presença da pintura nos romances de António Lobo Antunes não apenas sob o prisma da alusão a artistas e telas, mas sobretudo pela perspectiva de um jogo intersemiótico entre pintura e literatura, visto que:

é o jeito de intersecção artística que orienta alguns aspectos determinantes do seu modo de escrever, tornando decisivamente presentes, na orgânica narrativa e na dinâmica composicional, aspectos específicos das outras artes e diversas perspetivações estéticas, assim como interferências de textos de outros domínios da criação (...). A intersemiotividade não funciona, em António Lobo Antunes, como uma ilustração da coisa literária, mas que consiste justamente numa concepção intersticial do fenómeno da criação, que neste caso é o das letras, mas numa constante movimentação delas pelos outros domínios artísticos e pelas áreas diversas da vida (de certa forma, ainda, a dança...), que atribui à repetição e à especularidade uma função de complementação e de posicionamento do corpo criador (e criado) na sua instabilização (dançante, dançarina) no mundo. (Idem, p. 282 – 288)

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Que farei quando tudo arde?*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- _____. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- _____. *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006.
- _____. *Sôbolos rios que vão*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2010.
- _____. *Não é meia-noite quem quer*. Lisboa: Dom Quixote, 2012.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Tradução: Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MARAVALL, José António. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. Tradução: Silvana Garcia. São Paulo: EDUSP, 1997.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- _____. *As flores do inferno e jardins suspensos – volume II de Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.



Anais do VIII Seminário dos Alunos dos Programas
de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFF
Estudos de Literatura
