



# ORNAMENTO E CONTRAPONTO: ELEMENTOS DA MUSICALIDADE EM LOBO ANTUNES

*Mariana Andrade da Cruz*

*Orientador: Silvio Renato Jorge*

*Doutoranda*

RESUMO: O objetivo do presente trabalho será apresentar como, em alguns romances da fortuna literária do escritor contemporâneo português António Lobo Antunes, o diálogo interartes se estabelece. Pensamos de maneira mais concreta na ligação entre literatura e música, valendo-se a primeira de métodos artísticos originalmente trabalhados pela segunda para constituir um modo de dizer que é bastante característico dos romances do autor em questão, desde os seus primeiros textos, integrantes da fase de aprendizagem, até as publicações mais recentes. Pensamos, mais especificamente, nas características próprias da música barroca, aqui representadas por duas palavras-chave: ornamento e contraponto. Seria o ornamento a potencialidade demonstrada pelas composições em inclinar-se para a virtuosidade, flexibilizando-se, ainda que todo o improvisado estivesse baseado em uma estrutura organizacional rígida, geométrica. O contraponto, por sua vez, residia na construção de uma espécie de diálogo entre os instrumentos musicais, de maneira que o mesmo tema fosse abordado por diferentes componentes da orquestra, cada um por vez. Essas duas vertentes da musicalidade manifestam-se, na ficção de António Lobo Antunes, tanto pela construção do discurso narrativo, que joga elípticamente com as palavras e frases, quanto pela maneira como os romances são estruturados, em um constante trabalho com a polifonia. A análise intersemiótica por ora proposta faz parte da pesquisa, em andamento, de Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense.

PALAVRAS-CHAVE: Ornamento, contraponto, musicalidade, António Lobo Antunes, diálogo interartes.

Logo ao primeiro capítulo de um dos mais recentes romances do ficcionista português António Lobo Antunes, *Caminho como uma casa em chamas* (2014), vemos a fala de um senhor cuja idade é de “quase oitenta agora” (p. 19), e que, ao recordar-se da falecida esposa, dos filhos que o abandonaram e do estado geral de coisas que se encontra a casa

outrora habitada e agora vazia, a não ser por sua presença, ecoa em suas lembranças o grito de “Palerma”, por diversas vezes, como na passagem abaixo:

agora vagaroso, puxando o cinto, não gosto do buldogue comprado num  
armazém de velharias a acusar-me  
– Palerma  
se me interessasse  
– O quê?  
uma pausa perplexa, o queixo que vacila, reflecte, se decide por fim  
– Palerma  
e por baixo do  
– Palerma  
Um parafuso na barriga oca (ANTUNES, 2014, p. 23)

Essa repetição incisiva de palavras ou expressões, aqui exemplificada pelo grito de “Palerma” que para o senhor parece vir do buldogue, única “presença” a restar na casa além dele mesmo, está presente em variados romances antunianos e já se tornou marca da escrita autoral. Poderíamos citar o “Tu” e o “Sou eu” citados por Beatriz em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, repetidos à exaustão como uma forma de autoafirmação necessária após dois divórcios, ou a cabalística frase “O menino é parvo ou faz-se?”, ouvida por João, personagem de *O manual dos inquisidores*, e por ele lembrada constantemente, vista como um signo de seu destino. Há o “ata titi ata a tia atou”, únicos murmúrios de uma fala restrita, que o irmão mais novo da protagonista de *Não é meia-noite quem quer* repete incessantemente, e o “Entra”, que Fátima ouve recorrentemente da Senhora, em *Da natureza dos deuses*, último trabalho do autor. Há o recorrente vocativo “meu capitão”, de *Fado alexandrino*, bem como há o questionamento “Tua filha?”, que as amantes do pai de Alice costumavam fazer nos raros momentos de visita paterna em *Ontem não te vi em Babilónia*. Ainda muitas outras personagens e muitos outros textos do autor poderiam ser convocados para ilustrar essa espécie de sina que marca os indivíduos que povoam as páginas, e que, nas palavras de Solange Ribeiro de Oliveira, “visa dominar uma situação problemática do passado que volta a se apresentar, buscando um desenlace satisfatório: repete-se, para fugir ao destino da repetição” (2002, p. 36).

É ao buscar compreender o uso que se faz dos termos citados e retomados pelas personagens de António Lobo Antunes em variados livros, à maneira de volutas, como claves, que associamos esse trabalho à música barroca, pensando mais particularmente nas ideias de *ornamento* e *contraponto*. Essa leitura compartilhada entre literatura e música, que aqui

trazemos ao ligar um escritor contemporâneo à música dos seiscentos, é também feita por diferentes teóricos ao correlacionarem a musicalidade aos textos daquele que é um dos maiores nomes, quiçá o maior, da literatura barroca ibérica: Padre António Vieira. Na obra *O discurso engenhoso: estudos sobre Vieira e outros autores barrocos*, António José Saraiva elenca, em uma série de capítulos, elementos que aproximam os sermões do jesuíta de composições musicais, sempre destacando, por um lado, a fluidez no trato com a palavra, associada ao ornamento, sustentada por uma rigidez organizacional, e, de outro, o sugerido embate entre vozes e / ou ideias, correlato ao contraponto. Esses elementos também podem ser vislumbrados nos romances de Lobo Antunes, permitindo uma leitura conjugada; nesse ínterim, preceitos utilizados por Saraiva para se referir aos textos de Vieira enunciam características aplicáveis à análise das obras do escritor contemporâneo.

Falemos primeiro desse uso diferenciado da palavra, aqui por nós associado à ideia de ornamento, tão presente na música barroca. Vejamos a passagem abaixo, na qual nos é mostrada por Saraiva a perfeita coalizão entre os aparentemente inconciliáveis conceitos de rigor e arbitrariedade.

Apresentando rigor e disciplina “lógica”, o desenvolvimento do discurso pelo encadeamento das proporções dá margem aos mais audaciosos arroubos da imaginação. Pela potencialidade da palavra, tudo pode ser posto em proporção com tudo, tudo pode metamorfosear-se em tudo. E assim como a atenção às palavras é uma maneira de torná-las infinitamente dóceis também o modelo geométrico, imposto ao encadeamento do discurso, é um processo para liberá-lo de qualquer ordem lógica.

Se não é um raciocínio, qual é pois o princípio a que o discurso obedece?

Pensamos naturalmente no encadeamento musical, cujas estruturas se repetem, se opõem e se transformam de tal maneira que nos fazem perceber a sua identidade e as suas mudanças. (1980, p. 70)

Ora, tal conceito enquadra-se em praticamente todos os livros de António Lobo Antunes, autor que tem por predileção o uso de uma escrita polifônica, caracterizada por seguir o fluxo do pensamento, superpondo passado e presente por meio das recordações das personagens. Conforme vimos, frases e / ou sentenças são resgatadas em variados momentos e ao longo de muitos capítulos; ainda assim, esse perfil de composição é resguardado por uma estrutura rigidamente organizada. Assim também era na música barroca, em que “as notas surgem dentro de um sistema típico da matemática combinatória. Descrevem curvas, volutas,

arabescos, mas estão sempre presos à geometrização da composição” (SANT’ANNA, 2000, p. 141).

Vejamos, por exemplo, a estrutura de *O manual dos inquisidores*: trata-se de um romance dividido em quatro partes, ou relatos, enunciados por uma personagem diferente cada; todos os relatos são tripartidos e entremeados por dois comentários, feitos por duas personagens distintas, e que são, por assim dizer, coadjuvantes da história principal. O livro segue de forma fiel, portanto, a ordem: relato – comentário – relato – comentário – relato, em cada uma de suas quatro partes. Dentro dessa estrutura, o discurso elíptico e barroco de Lobo Antunes “improvisa”, para usarmos o termo cunhado por Affonso Romano de Sant’Anna ao mencionar a geometrização possível da composição à época do barroco histórico. Outro exemplo desta arrumação organizacional está em *Ontem não te vi em Babilônia*, romance dividido em seis partes, cujos títulos remetem às horas da madrugada, de meia-noite às cinco; cada parte é subdividida em quatro outras, nas quais quatro personagens distintas ocupam o espaço da enunciação, sem que nenhuma se repita dentro de uma parte específica.

Dentro dessa geometrização, a escrita pode fluir, entremeada por claves que se tornam epítetos daquele que a declamou, marcando sua trajetória e ressaltando o seu posicionamento dentro da trama. Veja-se por exemplo a personagem principal de *Sóbolos rios que vão*, outro romance com relances autobiográficos – assim como o protagonista, o autor sofreu com um câncer no intestino e esteve hospitalizado em período similar àquele em que sua criação também esteve; some-se a isso o sugestivo fato de sua personagem também se chamar António –, em que a proximidade da morte evoca lembranças infantis, e que o receio de se confrontar com o desconhecido resulta em uma clave presente em mais de um capítulo: “ainda não”:

passa-se que células podres do intestino a invadirem-no destruindo os pulmões, os ossos, o fígado e crianças vestidas de serafim com asas mal coladas nas costas, que terrível e cómica a morte, troça de ti mesmo, despreza-te, no livro de História as datas de nascimento e da agonia dos reis que não lhe faziam diferença por não serem as dele, o bispo fechou as pálpebras de D. João II e D. João II

– Ainda não

os bisavós do álbum

– Ainda não

também, o de bigode, o careca, aquele fardado de coronel com medalhas, mal virava a página um

- Ainda não desbotado que recusava ouvir, o coração desequilibrou-se sem que desse conta porque as bochechas molhadas, quando o boi castanho morreu tiveram de quebrar-lhe os tornozelos para caber na cova, as pálpebras do boi apesar de cobertas de varejeiras
- Ainda não (p. 10 – 11)

Muitas vezes, esses excertos repetem-se por páginas a fio, instigando o leitor em seu percurso através da narrativa, e igualmente funcionando de maneira simbólica. É o que ocorre, dentre muitos outros possíveis exemplos, com as palavras “sístole” e “diástole”, repetidas insistentemente em um capítulo de *O esplendor de Portugal*, no qual Carlos lembra-se de associar as batidas do coração ao passar do tempo demarcado pelas batidas do relógio na casa familiar em Luanda quando ele e os irmãos eram crianças: “pensava que o bater do relógio de parede na sala era o coração da casa, e ficava horas e horas de olhos abertos quieto no escuro a ouvi-la na certeza de que enquanto o pêndulo dançasse de um lado para o outro / sístole diástole, sístole diástole, sístole diástole / nenhum de nós morreria” (1999, p. 61). A correspondência entre o tiquetaquear do relógio e o pulsar do coração é recuperada naquela noite de espera pelos irmãos, à mesa da ceia, e as palavras ressurgem várias vezes em um curto espaço de texto: “qualquer coisa em mim, no meu peito, movendo-se da esquerda para a direita e da direita para a esquerda / sístole diástole, sístole diástole, sístole diástole / a fim de continuarmos a existir” (Idem, p. 61); “no momento em que o relógio, em que eu, cessássemos de bater / sístole diástole, sístole diástole / a casa e a minha família e Angola inteira se sumiam” (Idem, p. 62); “uma das codornizes voou contra a janela assustando-me, assustando o mecanismo que se arrepiou num soluço / diástole, sístole diástole / se encolheu” (Idem, p. 63); “e foi a mim, não a minha irmã, que principiei a castigar como o comandante da polícia castigava os contratados / (sístole diástole, sístole)” (Idem, p. 72). O menino Carlos sente, no metamorfosear-se de seu coração em relógio – objeto central e que marcava, de certa forma, a pulsação da própria casa –, que dele dependia a sobrevivência coletiva; ao adulto Carlos, destituído de sua posição como senhor do tempo, cabe apenas a espera – que se revela infrutífera ao final. Os termos sístole e diástole, repetidos em sequência, ressignificam a relação homem / relógio construída nos anos pueris.

Esse tipo de estrutura textual parece se aproximar da ideia barroca de ornamento, bem como coadunar com a percepção do discurso engenhoso sugerida por Saraiva, que é, de acordo com outra nomenclatura usada pelo teórico, marcado pela *agudeza*. Ainda ao comentar

a obra de Vieira, Saraiva nos diz que “o escritor organiza o conjunto do seu discurso de acordo com um sistema de oposições e analogias e dispõe as frases como uma sucessão de pequenos sistemas do mesmo gênero, digamos assim como cristais, cada um constituindo um todo com uma lei estética de estrutura própria” (1980, p. 121).

Pensar tal encadeamento de oposições é o que nos leva ao segundo elemento de filiação entre a escrita antuniana e a musicalidade barroca: a ideia de contraponto, que sugere quase que um diálogo entre os instrumentos musicais e encontra seu equivalente na polifonia dos romances. O jogo polifônico, nos textos de Lobo Antunes, serve muitas vezes para nos apresentar uma cena por diferentes perspectivas: nessa composição textual caleidoscópica, os discursos de diferentes personagens poderão nos apresentar versões distintas para um mesmo acontecimento, paulatinamente revelado na narrativa.

Em música, o contraponto está exemplarmente demonstrado em *A arte da fuga*, magistral obra de Johann Sebastian Bach, infelizmente por ele não concluída, e que consiste na apresentação cíclica de quatorze fugas, “incluindo pares de fugas invertíveis, ou um ‘espelho’, num exemplo único em sua obra”, conforme nota do Dicionário Grove de música (1994, p. 348). Explorando as potencialidades de um tema único, o musicista fez com que aquele fosse “expandido e desenvolvido principalmente por contraponto imitativo”; dessa forma, o primeiro sujeito anuncia a temática principal, conseqüentemente seguido por uma segunda voz, que anuncia a resposta ao primeiro movimento musical, “enquanto a primeira pode passar a um contratema (ou ‘contrasujeito’). Esse procedimento é repetido em oitavas diferentes, até que todas as vozes tenham entrado e a exposição esteja completa” (Idem, p. 347). Em literatura, essa estrutura encontra seu equivalente nas perspectivas variadas sobre um mesmo tema, vislumbradas a partir dos discursos capitulares. Usemos como exemplo de tal composição as falas da personagem Alice, de *Ontem não te vi em Babilônia*, e de seu pai. Uma mesma cena, passada na infância de Alice, é registrada e lembrada pelas duas personagens em seus discursos. Entretanto, as diferenças na narrativa fazem com que percebamos a significação que o encontro teve ora para um, ora para outro, em um grau de importância demonstrado inclusive na escolha lexical e no tamanho dedicado por cada personagem a seus excertos:

– O teu pai está lá fora a perguntar por ti

eu que não tive pai, criou-me sem um homem, sozinha (...)  
o que é isso de pai, como é um pai, ensine-me a dizer pai, mover os lábios e  
sair  
– Pai pai  
o braço do senhor de bigode fora do automóvel  
– Toma  
a jogar-me moedas, contei quatro moedas à medida que os dedos se abriam e  
as moedas no chão, quatro moedas no chão, a senhora ao lado do senhor  
sorria e o senhor não sorria, não me aleijou o pescoço, não uma pressa nos  
meus flancos a escorregar, a recomçar, a ferir-me, a segunda senhora a  
sorrir igualmente quando o senhor de bigode  
– É minha filha aquela  
e o motor do carro a afastar-se (p. 53 – 54)

a cozinheira fora da muralha visto que a visitei um dia com umas  
lambisgoias 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 – 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. Para Alice, o encontro breve representava a corporificação de um pai até então sequer imaginado, expectativa frustrada pela inércia de um senhor de bigode que não festeja o momento; para o pai, mal havia a noção de paternidade, substituída pelo dever incômodo da esmola a ser fornecida a uma criança qualquer. Aliados a suas perspectivas, e a ela submetidos, outros elementos permitem a diferenciação entre as falas: as “senhoras” distintas e elegantes que acompanhavam o homem, na visão pueril de Alice, são mulheres vulgares, “lambisgoias”, segundo o olhar estafado do pai; a afirmação do vínculo paterno, nas lembranças de Alice, explicitada pela fala “É minha filha aquela”, proferida pelo homem do automóvel, torna-se dúvida a partir das lembranças deste, quando um ponto de interrogação é adicionado à sentença, aqui já proferida por uma das acompanhantes – “É tua filha aquela?”. Longe de permitir uma versão unificada sobre um determinado tema, a elipse barroca, em literatura transmutada e simbolizada no e pelo signo da polifonia, permitirá a interpretação dúbia,



anulando, mais uma vez, a noção centralizadora – uma vez que não existem respostas absolutas.

Conquanto muitos outros exemplos pudessem ser elencados para ilustrar tanto o ornamento quanto o contraponto nos textos antunianos, em virtude do pouco espaço disponível para a apresentação, não nos alongaremos mais nesta exposição. Nosso objetivo foi destacar, ainda que de maneira sucinta, como as noções de ornamento e contraponto constituem dois pontos fortes de conexão entre a musicalidade própria do barroco e os romances engendrados por António Lobo Antunes, permitindo uma leitura interartes bastante profícua. O tópico, que é um dos pilares da pesquisa em desenvolvimento, ainda está a ser por nós estudado e aprofundado, e tem sugerido variadas ramificações a serem exploradas durante o período de doutoramento.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. *O manual dos inquisidores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Fado alexandrino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Símbolos rios que vão*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Não é meia-noite quem quer*. Lisboa: Dom Quixote, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Caminho como uma casa em chamas*. Lisboa: Dom Quixote, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Da natureza dos deuses*. Lisboa: Dom Quixote, 2015.
- Dicionário Grove de música*: edição concisa. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.



SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARAIVA, António José. *O discurso engenhoso: estudos sobre Vieira e outros autores barrocos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.