

DIÁLOGOS INTERARTES EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES: *SÔBOLOS RIOS QUE VÃO*

Mariana Andrade da Cruz
Doutorado/UFF
Orientadora: Dalva Calvão

A pesquisa que por ora se propõe pretende dar continuidade a meus estudos acerca da ficção portuguesa contemporânea, com especial ênfase nas produções literárias engendradas por António Lobo Antunes, que venho desenvolvendo em meu percurso acadêmico já desde meados da graduação em Letras, concluída em 2009. As reflexões sugeridas nesse artigo, e esboçadas em meu anteprojeto de tese, decorrem, portanto, das pesquisas que resultaram em minha dissertação de Mestrado, defendida na Universidade Federal Fluminense em fevereiro de 2012, intitulada “Polifonia e incomunicabilidade: *Ontem não te vi em Babilónia*”. Esta, por sua vez, objetivava o prosseguimento dos estudos efetuados durante a Iniciação Científica, na mesma instituição, a saber: o projeto “Da musicalidade barroca em *O manual dos inquisidores*”, que foi premiado como um dos dez melhores em sua área de atuação no XXVIII Seminário de Iniciação Científica – Prêmio Vasconcellos Torres, em 2007; e “A alma enquanto mônada: para uma leitura de *Ontem não te vi em Babilónia*”. Desde o início de meu percurso nos meandros da recente narrativa portuguesa, como Bolsista Pibic/CNPq, até a obtenção do título de Mestre, já como bolsista Capes, e agora durante o primeiro ano de Doutorado, novamente como bolsista CNPq, tenho sido orientada pela Professora Doutora Dalva Calvão, estando filiada a seu projeto de pesquisa, intitulado “Do barroco ao neobarroco: configurações da ficção portuguesa contemporânea”.

Em minha análise, apresento o intuito de tecer relações entre o inusual método narrativo antuniano, com especial ênfase à presença da tessitura polifônica na obra, e a estrutura musical das peças barrocas, cujo maior expoente é Johann Sebastian Bach. Com efeito, a música barroca era marcada por volutas, fugas e volteios que poderiam ser associados tanto ao discurso elíptico e espiralado das personagens de António Lobo Antunes, que superpõem passado e presente em suas dicções, quanto à própria

disposição das palavras e frases no texto, quebrando a tradicional sequência coesiva e utilizando recursos como a pontual grafia em itálico. a notável exatidão atribuída à musicalidade do estilo barroco – poder-se-ia falar da *matemática* barroca –, em oposição a sua tendência para o improvisado durante a execução das peças musicais. O paradoxo existente entre “rigor e arbitrariedade” (SARAIVA, 1980: 71) está, em verdade, na essência da produção musical barroca, e também encontra seu paralelo nos textos antunianos, dentre os quais destaco, aqui, *Sôbolos rios que vão*, de 2007: a geométrica organização do romance serve de base para o delírio discursivo, muitas vezes polifônico, encontrado ao longo das páginas.

Foi no Barroco que a relação entre música e matemática atingiu um rigor surpreendente. Fala-se sempre da matemática da composição em Bach, descrevendo-se esse compositor como uma “máquina musical”. Máquina não tanto no sentido de sua extrema produtividade, mas na maneira como amarra, fecha, constrói seus concertos, sinfonias, sonatas, oratórios, como um rigoroso jogo de xadrez musical. As notas surgem dentro de um sistema típico da matemática combinatória. Descrevem curvas, volutas, arabescos, mas estão presas à geometrização da composição. (SANT’ANNA, 2000: 141)

No romance por ora analisado, vê-se características já incorporadas ao estilo ficcional de António Lobo Antunes, tais como a fragmentação do discurso, para falarmos na forma, ou o papel decisivo da memória, para aludirmos ao conteúdo. “Sôbolos rios que vão” aproxima-se do impulso autobiográfico verificável nos três primeiros volumes do autor – se naqueles quem estava retratado era o psiquiatra de meia-idade, veterano da Guerra Colonial, que se via dividido entre o fracasso pessoal e profissional, neste o ponto de partida é o câncer, doença contra a qual António Lobo Antunes efetivamente lutou em 2007 – não por acaso, as divisões capitulares da obra se situam entre março e abril do referido ano. Durante os dias passados no hospital, em meio aos efeitos dos anestésicos e a um doloroso período pós-operatório, o protagonista vê-se envolvido em recordações variadas, muitas remontando a sua infância, como a da imagem da avó, que lhe chamava Antoninho – homonímia proposital engendrada pelo ficcionista:

a dor mudou de posição roendo-lhe a nuca, o médico para as visitas
- Com a morfina que lhe injectamos é impossível que sofra
e ele indeciso se sofria ou não sofria, aquele que o fitava, direto sob as
luzes

- É natural que sofras
e no entanto não localizava o ponto do sofrimento, no corpo todo ou fora do corpo, à volta, havia momentos em que o percebia deslocando-se na cobertura ou sentado na mesinha de cabeceira à espera, momentos em que o procurava sem lhe encontrar o rastro porque se afastava no corredor imitando os passos dos enfermeiros, talvez o telefone do gabinete próximo fosse a dor a chamá-lo
- O senhor Antunes está? (...)
e lá estava ele
- Antoninho
o Antoninho no hospital com o fígado e os seus discursos pomposos que começavam a perder palavras
- Os órgãos vão faltando um a um (*Ibidem*: 146)

Em outros momentos, há entre o ontem e o hoje um ponto em comum, ainda que essa aproximação seja metafórica: é o caso, por exemplo, do “ouriço de um castanheiro dantes à entrada do quintal e hoje no interior de si a que o médico chamava cancro aumentando em silêncio” (2010: 9). O título constitui uma explícita alusão intertextual: se, ao longo dos versos livremente inspirados em um salmo bíblico, o eu-lírico de Luís de Camões equipara “Babilônia, ao mal presente, / Sião, ao tempo passado.”¹, o protagonista de SR rememorarà toda a sua existência, como se ela efetivamente se desenrolasse, em um rio, a seus pés.

À escrita diferenciada praticada pelo autor atrevo-me a dar a alcunha registrada por António José Saraiva ao comentar os Sermões do Padre António Vieira, expoente máximo da prosa barroca em língua portuguesa: *discurso engenhoso*. De maneira justa, o religioso é reconhecido como um grande mestre, que soube manifestar o conceptismo em seus textos primorosamente. Não ambicionamos, aqui, estabelecer uma relação entre a escrita de Vieira e a de António Lobo Antunes; no entanto, sabendo que aquele possuía um modo de escrita que guardava paridades com a estrutura musical, pensamos ser possível tomar emprestada uma de suas características para denominar a prática narrativa deste. O discurso engenhoso nos é apresentado por Saraiva da seguinte forma:

Aparentando 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: 70)

Ora, tal leitura parece ser perfeitamente cabível diante dos romances de António Lobo Antunes, que apresentam justamente a “potencialidade da palavra” de que nos fala Saraiva. É com tal pressuposto em mente que me aproprio da expressão *discurso engenhoso*, considerando-a como uma categoria que classifica determinado modo de dizer que muito se aproxima do encadeamento musical barroco, e que é, portanto, aplicável à ficção que pretendo estudar durante o Doutorado.

Determinadas considerações feitas por Affonso Romano de Sant'Anna acerca dos *Sermões* do pregador cabem, possivelmente, para a ficção antuniana, especialmente na sua revelada preferência pela retomada temática e pelo uso constante de terminologias que reforçam o sentido daquilo que se comunica, à semelhança do que ocorre em vários de seus volumes. Se António Lobo Antunes não tem a pretensão persuasiva que marca a oratória de Vieira, por outro lado não é enganoso dizer que o raciocínio de suas personagens sedimenta-se na repetição intencional de passagens memorialísticas, que o cruzamento de discursos diferentes oferece de forma prismática interpretações sobre um mesmo ponto, e que as palavras e expressões privilegiadas nas dicções de dados indivíduos surgem uma vez para retornarem, constantemente, à tessitura do texto, seguindo o movimento de ondulação apontado por Sant'Anna – ou compondo-se como “elipses sucessivas (...), uma narrativa de sequencialidade entrecortada mas suscetível de uma recomposição apreensível”, de acordo com Seixo (2002: 311). Ao tecer uma análise acerca do famoso *Sermão da Sexagésima*, Sant'Anna elabora as seguintes considerações:

Assim, Vieira vai considerando a palavra do orador como as sementes do semeador que podem cair entre espinhos, entre pedras, ser comidas por aves ou em boa terra. Em cada uma dessas quatro circunstâncias e nos diversos trechos de seu sermão retoma o tema de forma variada, fazendo uma orquestração repetitivamente esgalhada e espiralada do raciocínio, confirmando o que ele mesmo apregoa (...). Assim como nos altares, uma série de colunas em arcos dão a impressão de se estar penetrando sucessivamente num espiralado e interminável ambiente. Isso em literatura corresponderia à sucessão de verbos que redizem e reafirmam o sentido, substantivos que acrescentam e diversificam o significado e adjetivos e imagens que colorem e metamorfoseiam a dispersão textual e que vão ondeando sobre a página, espraiando e superpondo sentidos, como fazia o pregador Vieira. (2000: 156-158)

Considerando ainda a produção literária do Padre António Vieira como exemplo máximo, em português, da dicção barroca, torna-se válido rememorar o trabalho exemplar escrito por António José Saraiva a respeito, outrora aqui citado. Nele, partindo dos pressupostos de *agudeza* e *proporção*, dois conceitos seiscentistas acerca do discurso – e tecendo considerações que aproximam as obras teóricas de Lorenzo Gracián, espanhol, e Matteo Peregrini, italiano, a respeito –, Saraiva chegará a uma nomenclatura que definirá o fazer literário de Vieira e, por extensão, dos autores barrocos em geral: o *discurso engenhoso*. Para o teórico, tal modelagem do discurso segue quatro preceitos, ou quatro fontes, em especial: as *palavras*, consideradas tanto ao nível do significante quanto ao do significado; as *imagens*, presentes nos sermões por intermédio de um “arsenal inesgotável de figuras, parábolas, metáforas” (1980: 32) que visavam o estímulo à imaginação do ouvinte; as *proporções*, momento em que se discute a complexidade discursiva, e se assinala que, na fala de Vieira, “cada enunciado parece ter necessidade de um contraditor, cada palavra de uma contrapalavra, de tal maneira que o discurso se apresenta a nós como uma sucessão de unidades proporcionais” (1980: 54); e o *texto*, parte na qual, por fim, se analisa a própria retórica do pregador. Essencialmente, em oposição ao discurso clássico, o procedimento engenhoso não se vê obrigado a seguir uma ordem lógica, muito embora a manipulação da palavra pelo autor resida em uma estrutura organizacional bem definida – e o teórico destaca, em especial, o fato de que as literaturas ibéricas manifestaram de forma especial o apreço pelo *concepto*ⁱⁱ, a ponto deste constituir “a própria alma do discurso, em todas as espécies de trabalho.” (1980: 121). Temos aqui, portanto, e mais uma vez, o aparente paradoxo entre a exatidão da forma e as virtuosos do conteúdo – paradoxo presente tanto na música, da qual talvez o expoente maior tenha sido “A arte da fuga”, de Johann Sebastian Bach, quanto na literatura, como, por exemplo, o sermão “Pela vitória de nossas armas contra as dos portugueses”, analisado por Saraiva em sua obra.

Tais assertivas nos fazem considerar que, em uma aproximação entre a ficção de António Lobo Antunes e a metodologia musical barroca, podemos considerá-lo um herdeiro da tradição do discurso engenhoso, tal qual ela é apresentada por Saraiva: uma dicção que mescla o rigor da estrutura às múltiplas opções e oposições que brotam das páginas do ficcionista. Nesse ínterim, será necessário abordar técnicas musicais variadas, enxergando quais são seus correspondentes no campo da literatura – uma

delas, possivelmente, seriam as chamadas *claves*: repetição de certas palavras ou expressões-chave, que o pregador Vieira muitas vezes empregava com o intuito de reforçar o sentido de seus enunciados, e que o autor contemporâneo manifesta por meio de frases emblemáticas, que a todo momento surgem no discurso de suas personagens ensimesmadas, e que também, a seu modo, servem como reforço de suas trajetórias, construindo, por intermédio da repetição, pontes entre o passado e o presente. Curiosa, nesse sentido, é a colocação que Saraiva faz ao, mais uma vez, opor o discurso barroco ao clássico, e naquele considerar a presença não só de uma proximidade com o estrato musical, mas também de uma ambiência que permite ouvir aquilo que está “fora da razão”: uma proposta literária que muito bem se enquadraria nos romances de António Lobo Antunes, dentre eles aquele que foi aqui selecionado para estudo. No quarto do doente de “Sôbolos rios que vão”, o que se vê são vozes de certa maneira transtornadas – tanto pela doença quanto pela própria vertigem de suas vivências –, e que se distanciam da análise lógica e ordenada de suas próprias trajetórias para recaírem em um discurso elíptico e nem sempre fiel à racionalidade. Encerramos com as palavras da própria personagem, como melhor forma de ilustrar e subsidiar os discursos teóricos que por ora esboçamos.

- Há-de correr tudo bem senhor Antunes
e claro que há-de correr tudo bem amigo embora os cães me levem
pedaço a pedaço, já corre tudo bem não vê, o coração e o fígado
hesitam mas começam de novo, a dor fareja se me distraio mas não
aborrece, desiste, é janeiro amigo, não março, os candeeiros acesos às
quatro da tarde e em redor dos candeeiros a noite, o pingo no sapato a
devolver-lhe o ombro
- Ao contrário do que possa pensar não estou desiludido
e graças a Deus que nenhum de nós se desilude amigo, não é outubro
como na vila e a água não assobia nos ossos da minha avó nem a hera
começa a perder as gavinhas, os lobos abandonam a escola e eu no
hospital sem sentir o corpo vazio, como você disse a olhar para outro
lado não para mim
- Hoje em dia temos mais recursos
e temos a camioneta da carreira e o poço, a gente debruça-se e nem
um brilho no lodo, um contorno de pedra primeiro e a seguir o escuro,
o meu tio
- Continuas a saber fazer oitos?
e não existe um só pilar de granito a impedir-me de partir. (114)

Referências

- ANTUNES, António Lobo. *Sôbolos rios que vão*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010.
- 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.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

ⁱ Lido em BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000: 212.

ⁱⁱ José António Maravall, em seu livro *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*, considera que, em toda a Europa, nenhuma manifestação do barroco foi mais produtiva do que aquela vista na Península Ibérica. O autor analisa, em especial, o teatro do período, abarcando obras como *La vida essueño*, de Pedro Calderón de La Barca. Nessa esteira, seria possível crer que um certo espírito barroco marcou de forma indelével a cultura ibérica, facilitando a recorrência de procedimentos daquele movimento nas obras contemporâneas. Ainda sobre o teatro barroco e suas figuras emblemáticas, cabe ler a obra de Walter Benjamin a respeito: *Origem do drama barroco alemão* (São Paulo: Brasiliense, 1984).