

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

POLIFONIA E INCOMUNICABILIDADE EM *ONTEM NÃO TE VI EM BABILÓNIA*

MARIANA NETO SILVA ANDRADE

NITERÓI

2012

POLIFONIA E INCOMUNICABILIDADE EM *ONTEM NÃO TE VI EM BABILÓNIA*

MARIANA NETO SILVA ANDRADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Estudos de Literatura. Subárea: Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof Dr Dalva Maria Calvão da Silva

NITERÓI

2012

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

A553 Andrade, Mariana Neto Silva.
Polifonia e incomunicabilidade em Ontem não te vi em Babilónia /
Mariana Neto Silva Andrade. – 2012.
103 f.
Orientador: Dalva Maria Calvão da Silva.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Letras, 2012.
Bibliografia: f. 96-103.

1. Ficção portuguesa. 2. Antunes, António Lobo, 1942. Ontem não te
vi em Babilónia. I. Silva, Dalva Maria Calvão da. II. Universidade
Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.
CDD 869.3

Para meus queridos pais, João Carlos e Denise, minha irmã Camila, Hugo e Igor.

São vocês que estão sempre aqui comigo.

Também para a querida orientadora Dalva Calvão,

cujos apoio e confiança foram imprescindíveis.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por sua fidelidade.

Agradeço a meu pai por ser minha principal referência de caráter, honestidade, comportamento ético e postura diante da vida.

Agradeço a minha família por estar sempre ao meu lado, apesar das inevitáveis diferenças – ou, muitas vezes, justamente por causa delas.

Agradeço ao Igor por ter surgido na minha vida e a ter tornado, desde maio de 2010, algo muito melhor do que era. Obrigada pela ajuda sempre carinhosa, pelo interesse demonstrado em tudo o que fiz, mesmo sendo tão distante da sua área de atuação.

Agradeço ao Leonardo pela eterna irmandade. Nesse ano, comemoro a importante marca que é te conhecer há metade da minha vida.

Agradeço à querida professora, orientadora e amiga Dalva Calvão por todo o auxílio e confiança. Poder contar com seu apoio foi, certamente, fundamental em inúmeros momentos de desenvolvimento desta dissertação.

Agradeço às professoras Laura Cavalcante Padilha, da Universidade Federal Fluminense, e Ângela Beatriz Carvalho de Faria, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, por gentilmente aceitarem o convite para a composição da minha banca. Suas sugestões e comentários durante a qualificação foram de grande valia para a confecção do presente trabalho.

Agradeço aos professores Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira, da Universidade Federal Fluminense, e Alexandre Montauray, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro,

por, também gentilmente, aceitarem o convite para a suplência, mostrando-se, assim, dispostos a contribuir para o enriquecimento do trabalho final.

Agradeço a todos os professores do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da Universidade Federal Fluminense. Obrigada por me ajudarem a construir minha trajetória na área acadêmica e pela prestatividade que lhes é característica.

Agradeço aos diferentes professores desta instituição com os quais tive contato durante os anos de graduação e mestrado, e que, por diferentes meios, contribuíram para a minha formação em Letras, ampliando o meu cabedal de conhecimento.

Agradeço aos queridos colegas e amigos conquistados durante a trajetória universitária, dentre os quais destaco, com muito carinho, Ana Barbara Aprigio, Caio Di Palma, Katiane Carvalho, Maria Cecilia Paranhos, Maria Rafaelle Soares, Mariana Caser, Zaira Mahmud.

Agradeço à Capes pelo fomento destinado a esta pesquisa, o que proporcionou sua viabilidade.

Toda minha gratidão é dedicada a vocês.

Fazes parte de um contínuo que começou muito antes de ti e há-de acabar muito depois. (...) Há poemas babilônicos com cinco mil anos em que o poeta afirma “já está tudo dito, que é que eu vou dizer agora?”. Na mesma altura em que descobri este título babilônico, descobri também uma carta de um pai egípcio em que ele dizia ao filho “tens que estudar, senão não serás nada na vida”. Os problemas são sempre os mesmos. E aquilo que tu podes desejar é iluminá-los, dá-los a ver.

António Lobo Antunes

O receptor da obra barroca que, surpreendido ao vê-la inacabada ou tão irregularmente construída, fica por alguns instantes em suspenso, sentindo-se, depois, compelido a participar dela, acaba sendo mais fortemente afetado pela obra, agarrado por ela. Suporta, assim, com uma intensidade muito maior do que quando se tomam outras vias, uma influência incomparavelmente mais enérgica da obra que lhe é apresentada. Não se trata (...) de chegar a obter uma adesão intelectual do público, mas de movê-lo; por isso se busca esse recurso de suspensão que obriga em seguida a um movimento mais firmemente sustentado. E esta é a questão: mover.

José António Maravall

RESUMO

O presente trabalho objetiva analisar a relação, a princípio paradoxal, entre construção polifônica e a temática da incomunicabilidade no romance *Ontem não te vi em Babilónia*, do ficcionista português contemporâneo António Lobo Antunes em 2006. Pretendemos, também, observar como essas características configuram, na obra em questão, certo perfil barroco de escrita, propondo, por extensão, uma leitura diferenciada da pós-modernidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Polifonia, Incomunicabilidade, António Lobo Antunes

ABSTRACT

The objective of our work is to analyze the paradoxical connexion between polyphony and the communication failure in *Ontem não te vi em Babilónia*, a romance written by António Lobo Antunes, contemporary portuguese writer, published in 2006. We also want to show how these characteristics compose a baroque way of writing: we suggest, therefore, a different look on postmodernity.

KEYWORDS

Polyphony, Incommunicability, António Lobo Antunes

SINOPSE

Os romances de António Lobo Antunes: aprendizagem e maturidade literárias. Os ciclos da escrita. A noção de polifonia. A episteme barroca: eclipse. A polifonia como descentramento. A polifonia bakhtiniana e a aparente rasura polifônica. O signo da falência nas produções antunianas. Romance polifônico e contexto histórico / cultural. A lacuna deixada pela elipse. Os grandes temas barrocos: loucura, estalagem, labirinto, teatro. Ser X parecer. A monadologia leibniziana. A função da memória. Título e teor do romance. A angústia da modernidade.

SUMÁRIO

1. Introdução	12
2. Os diferentes dizeres: polifonia	20
2.1 A elipse barroca: polivisão	27
2.2 Preceitos da polifonia bakhtiniana.....	45
3. Silêncios e lacunas: incomunicabilidade	58
3.1 O mundo do desconcerto barroco	64
3.2 Afeto e contemporâneo	82
4. Conclusão	92
5. Bibliografia	96
5.1 Do autor	96
5.2 Sobre o autor	97
5.3 Outros textos literários	98
5.4 Textos teórico-críticos	99

1. Introdução

Dizem que um autor deveria evitar qualquer contato com a psiquiatria e deixar aos médicos a descrição de estados mentais patológicos. A verdade, porém, é que o escritor verdadeiramente criativo jamais obedece a essa injunção. A descrição da mente humana é, na realidade, seu campo mais legítimo; desde tempos imemoriais ele tem sido um precursor da ciência e, portanto, também da psicologia científica. Mas o limite entre o que se descreve como estado mental normal e como patológico é tão convencional e tão variável, que é provável que cada um de nós o transponha muitas vezes no decurso de um dia. Por outro lado, a psiquiatria estaria cometendo um erro se tentasse restringir-se permanentemente ao estudo das graves e sombrias doenças decorrentes de severos danos sofridos pelo delicado aparelho da mente. Desvios de saúde mais leves e suscetíveis de correção, que hoje podemos atribuir apenas a perturbações na interação das forças mentais, atraem igualmente seu interesse. Na verdade, só através deles é que pode chegar à compreensão dos estados normais, assim como dos fenômenos das doenças graves. Consequentemente, o escritor criativo não pode esquivar-se do psiquiatra, nem o psiquiatra esquivar-se do escritor criativo, e o tratamento poético de um tema psiquiátrico pode revelar-se correto, sem qualquer sacrifício de sua beleza.

Sigmund Freud. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*¹

1 O trabalho freudiano citado foi consultado a partir da coletânea *Gradiva de Jensen e outros trabalhos (1906 – 1908): edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume IX*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. O trecho em questão encontra-se na página 47.

A escolha da epígrafe acima é, deliberadamente, um pórtico para a instigação, já a partir das primeiras páginas do trabalho que ora se apresenta. Ela é, assim como as duas citações selecionadas para a apresentação da dissertação como um todo – uma, de José António Maravall, historiador espanhol cuja obra de referência acerca das características históricas do Barroco, sobretudo o ibérico, muito nos serviu; outra, do próprio António Lobo Antunes, autor cuja ficção aqui se objetiva estudar, com especial foco no romance de 2006 *Ontem não te vi em Babilónia* –, proposital. E cremos que uma introdução que anseia revelar os objetivos do estudo que a ela se seguirá deva começar por uma explicação acerca dos trechos – os quais, seja por seus conteúdos, explicitamente relacionados a propostas teóricas de leitura que se coadunam com a linha de pensamento assimilada e seguida, seja por suas forças enquanto organismo vivo do discurso, capaz de nos transmitir, durante a pesquisa que sucede e acompanha o processo de escritura, uma pulsão imperativa tal que parece nos levar, quase que irresistivelmente, às suas adoções – que para a função de epígrafe foram selecionados. No caso presente, ambos os fatores são verídicos: e nos três casos. Se é certo que as dicções de Freud, Maravall e Lobo Antunes já se destacam apenas por uma atração a partir do modo como são compostas e comunicadas a nós – gerando o “frêmito de prazer” de que nos fala Tzvetan Todorov (2010, p. 17) –, o teor das falas apresentadas por tais autores também nos interessou muitíssimo, ora como embasamento teórico, ora como inevitável provocação. Da última para a primeira: é assim que pensamos evidenciar como cada excerto selecionado contribui para os caminhos que aqui pensamos e procuramos, nas páginas que se seguirão, justificar.

A alusão ao pai da psicanálise foi, explicitamente, provocativa. Embora nosso trabalho não objetive conciliar uma leitura psicanalítica à observação das personagens antunianas – caminho o qual, porém, é não só possível como tem sido explorado nas universidades nacionais e estrangeiras –, tal fato não significa que uma consulta a seus escritos deva ser

desprezada ou desconsiderada. Ao analisar a *Gradiva*, Freud iniciou-se no campo da interpretação literária – à parte suas referências a *Édipo Rei* e *Hamlet* outrora inseridas em um de seus estudos mais famosos, *A interpretação dos sonhos*. A trama que revelava o amor entre o herói e a imagem de Gradiva, tendo como pano de fundo a cidade e a conjunção histórica de Pompeia, cidade pela qual o estudioso tinha um interesse particular², fornecia o mote para que, novamente na carreira do médico, a temática onírica fosse abordada. Porém, quando a leitura do trecho que precede nossa introdução foi efetuada, a lembrança de António Lobo Antunes foi quase que imediata. Se um autor deveria, de fato, evitar o contato com a psiquiatria, sob a pena de comprometer sua redação, o romancista português já inaugurou sua carreira literária rompendo a égide do que seria, a princípio, recomendável – pois sua primeira formação, até recentemente ainda exercida, fora a medicina, com a especialidade justamente nesse campo de estudos ao qual Freud se dedicara; depois, já com uma certa maturidade profissional e pessoal – cronologicamente, aos trinta e nove anos –, é que a escrita ficcional lhe surgira na forma do primeiro romance, *Memória de elefante*. E, se o autor não deixa, em certo sentido, de exercer uma função psiquiátrica, quanto mais não o faria Lobo Antunes, que foi diplomado em tal área?

Todos esses questionamentos são apenas fomentadores de nossa discussão, e não se pretende, em verdade, encontrar, por ora, a resposta a muitos deles. Entretanto, a observação de Sigmund Freud, aplicada à obra contemporânea portuguesa, não deixa de ser curiosa. Em alguns esparsos momentos de sua produção ficcional, Lobo Antunes retratará indivíduos com explícitos desvios psiquiátricos, como é o caso da personagem autista presente em *O arquipélago da insônia*, obra imediatamente posterior a que aqui estudaremos, *Ontem não te*

2 Em nota ao texto de Sigmund Freud em questão, James Strachey, tradutor e comentarista da edição inglesa, faz o seguinte comentário, que aqui reproduzimos: “Afora a significação mais profunda, aquilo que atraiu especialmente a atenção de Freud na obra de Jensen foi, sem dúvida, o cenário em que ela se desenrola. Já era antigo o interesse de Freud por Pompeia (...). Freud sentia-se particularmente fascinado pela analogia existente entre o destino histórico de Pompeia (o soterramento e a posterior escavação) e os eventos mentais que lhe eram tão familiares: o soterramento pela repressão e a escavação pela análise.” (2010, p. 16).

vi em Babilónia. Porém, sua evidente inclinação a olhares sobre a mente humana – e a relações sociais e familiares inundadas pela fragilidade e pela falta de discursos em contato – talvez seja nele um reflexo potencializado por sua formação clínica. Diz Freud que a descrição dos estados e da mente humanos, por meio da literatura, é a prática precursora da análise científica, e também a legitimidade dessa mesma modalidade artística. O romancista português parece ter feito o caminho inverso: ao primeiro clinicar, e se familiarizar com situações em que a consciência do ser atinge contornos extremos, ou é mesmo perdida – conforme se revelam suas experiências como médico do exército português e como profissional do famoso Hospital Miguel Bombarda, sanatório até os dias de hoje em atividade –, ele preparou sua bagagem para que o estudo da condição humana, encontrado na profusão de suas obras, encontrasse eco em uma prática narrativa instigadora. Por fim, Freud sugere que o escritor jamais poderá se desvencilhar de seu papel enquanto psicanalista – e em António Lobo Antunes tal afirmação parece ser ainda mais contundente, uma vez que suas obras são tão profundamente marcadas pela presença de vozes inquietantes.

Mantendo a ordem decrescente, vamos às palavras de José António Maravall sobre a prática barroca do *mover*, impulso presente nas obras de tal período que pretendia irresistivelmente atrair o espectador, apesar da sensação de inacabado presente nestas mesmas obras – ou justamente em virtude dessa impressão³. Mais uma vez, o trecho citado alude, para nós, a António Lobo Antunes e a *Ontem não te vi em Babilónia*: pois, se a composição polifônica do romance e a escrita a princípio desordenada, seguindo o fluxo de pensamento das personagens, e costurada de modo labiríntico, podem, em um primeiro momento, chocar o leitor ou dele exigir um esforço redobrado de leitura, é certo que as mesmas características são um atrativo para esse mesmo ser que promove a fruição literária. E, na via da proposta teórica a qual muitas vezes retornaremos aqui, a de que é possível vislumbrar, em

³ MARAVALL, José António. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: EDUSP, 1997; p. 345 – 346.

determinadas obras contemporâneas – como as da ficção portuguesa –, uma prática literária que se aproxima, por afinidade, daquela que foi instituída durante o período barroco – e por isso caberia a etiqueta de *neobarroquismo*, no lugar da discutível e problemática concepção de pós-modernidade, a essas produções –, a afirmação de Maravall adequa-se certamente a uma interpretação do romance antuniano, o qual também apresenta outros traços, tanto estilísticos quanto temáticos, que reforçam a nossa leitura neobarroca, conforme a construiremos nas páginas que se seguem.

Por fim, temos as palavras do próprio autor, em uma entrevista dada a Rodrigues da Silva à época do lançamento de *Ontem não te vi em Babilónia*, e publicada, originalmente, no *Jornal de Letras*⁴. A nós, parece que a fala guarda em si não a sugestão freudiana de correlação possível entre o escritor e o psiquiatra, nem o pensamento do historiador Maravall acerca das construção e recepção da obra barroca; o excerto em questão traz-nos a pensar, basicamente, sobre os propósitos dessa nobre arte que estudamos, dessa “trapaça salutar”, como a define Roland Barthes (2004, p. 28), a qual denominamos literatura. Sobretudo, causa-nos uma forte impressão e um encantamento a premissa, no discurso antuniano envolvida, de que tudo já fora escrito – os temas, em absoluto, permanecem os mesmos, sendo apenas abordados a partir de prismas diferentes conforme cada autor os molda à sua escrita, ou os *ilumina*, para utilizar a mesma terminologia que Lobo Antunes adota ao se dirigir a seu entrevistador. De um lado, a forte impressão se deve à constatação de que a arte literária, bem como suas irmãs, estaria, desde tempos imemoriais, já fadada a um esgotamento, pela fatal recorrência temática; o encantamento, porém, surge da constatação de que tal esgotamento jamais ocorrerá, justamente devido ao fato de que é próprio da arte se reinventar constantemente. Os grandes temas já estão todos propostos, a moldura é o romance, mas cada autor pincela a tela

⁴ À entrevista os editores deram o título de “Mais dois, três livros e pararei”, valendo-se de uma fala de António Lobo Antunes na mesma conversa. Consultamo-la a partir do seguinte material: ARNALT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979 – 2007: confissões do trapeiro*. Lisboa: Almedina, 2008; p. 521 – 522.

com particularidades únicas. Inúmeras obras adotam o mesmo tema – seja o adultério, a depressão, a infância, a crítica ideológica –, e ainda assim permanecem sendo obras singulares. Talvez resida nisso o imenso fascínio da literatura, tal como ele soa a nós – e por isso as palavras de António Lobo Antunes ganham importância fulcral, a ponto de nos sentirmos impelidos a utilizá-las como uma das epígrafes.

Ontem não te vi em Babilónia é, sem dúvidas, um grande romance. Disso já suspeitávamos quando, ainda durante a Iniciação Científica, imaginamos destacá-lo, de dentro do conjunto de obras antunianas, para um estudo mais aprofundado. Frequentes leituras e trabalhos desenvolvidos a partir de tal obra deram-nos a certeza absoluta. A história de seres ensimesmados que não conseguem conciliar o sono e que remoem, durante a madrugada que avança, lembranças bem antigas, notadamente da infância, enquanto contrapõem passado e presente em seus discursos remonta a alguns dos grandes temas que outrora citamos: há a falência matrimonial, o adultério, a cisão das relações entre pais e filhos, o suicídio, entre outros. E permanentemente nos sentimos agarrados pela obra, por ela mobilizados, em relação semelhante àquela que Maravall tão bem nos descreve, em trecho também outrora comentado. A dissertação aqui desenvolvida objetiva encerrar um ciclo de estudos, ocorrido durante os dois anos de Mestrado, porém jamais fechar a gama interpretativa que circunda a obra, e tampouco abandoná-la, pois cremos que ainda muito dela se pode extrair – e pretendemos continuar fazendo-o em trabalhos posteriores. O que neste romance mais nos chamou a atenção foi a paradoxal relação entre a composição polifônica, que sugere a multiplicidade de vozes sobre um mesmo tecido textual, e a profunda marca da incomunicabilidade que se instaura entre os mesmos indivíduos detentores de tais vozes. A combinação pouco sensata revelou-se, porém, um ato proposital do autor: a condição isolada de suas personagens é justamente enfatizada pela presença das variadas vozes discursivas, e o cruzamento entre os capítulos – cada um deles narrado por um dos seres insones que povoam a trama – acentua os

pontos de contato entre os indivíduos, a princípio totalmente independentes, porém gradativamente se revelando como pessoas de contato por vezes íntimo – outra marca dos romances antunianos em geral e de *Ontem não te vi em Babilónia* em particular.

Analisar essa construção da presente obra é, portanto, nosso principal objetivo. Para tal, dividimos a dissertação em dois grandes capítulos: o primeiro intitula-se “Os diferentes dizeres: polifonia”, e observa, inicialmente, como a polifonia pode ser entendida a partir de uma perspectiva barroca, simbolizada pela figura máxima da elipse; após isso, recorreremos ao obrigatório trabalho de Mikhail Bakhtin acerca do tema polifônico, utilizando-o como vertente teórica que subsidiará nossa leitura do romance; aqui, também falaremos sobre a pretensa rasura da polifonia, promovida pela inserção do próprio autor enquanto mais uma das vozes insones na madrugada. No segundo capítulo, o qual se chama “Silêncios e lacunas: incomunicabilidade”, aludiremos aos principais temas barrocos e a como toda a cultura do período esteve sob uma sensação de incerteza, o que transparece em diversos procedimentos artísticos. Filiando a leitura acerca dos Setecentos a uma interpretação contemporânea, também recorreremos a teóricos atuais, que versam sobre a condição moderna ou pós-moderna, a fim de compreender como, ainda que regida por fatores distintos aos que possibilitaram a constituição do barroco histórico, a sociedade hodierna vive sob uma sensação de crise semelhante à que outrora fora vivida – e, por isso, suas manifestações artísticas podem guardar semelhanças com aquelas praticadas predominantemente no século XVII. Nos mais diversos momentos, ao longo dos dois capítulos, em que nos pareceu necessário aludir a outros romances do autor, nós o fizemos, considerando as características descritas aqui não só como traços do volume em questão, mas também de outras obras por ele produzidas.

Cabe, ainda, uma última consideração, antes que partamos para o pleno mergulho na análise literária. Em virtude do Novo Acordo Ortográfico, definitivamente em vigor a partir

do ano atual, 2012, algumas regras que eram diferentemente adotadas por um ou outro país falante da língua portuguesa foram padronizadas, objetivando uma unificação linguística. Porém, o uso ora do acento agudo, ora do acento circunflexo em algumas palavras e nomes próprios – como no *António* do nosso escritor – é considerado facultativo. Sendo assim, a opção de grafar *Babilónia* ou *Babilônia* existia, e ambas as formas seriam válidas. Aqui, decidimos manter a grafia portuguesa, tanto por utilizarmos uma edição do livro publicada em Portugal pela Dom Quixote quanto por ansiarmos nos manter, ao máximo, em concordância com o título original, imaginado pelo romancista. Entretanto, nas mais diversas citações, tanto do texto literário quanto dos trabalhos teóricos, em que foi necessário adaptar uma ou outra palavra para a nova regra, assim o fizemos, sem que a escrita diferente, porém, interferisse na leitura ou interpretação dos trechos. Dito isto, podemos, sem mais demora, partir para o desenvolvimento da presente dissertação.

2. Os diferentes dizeres: polifonia

António Lobo Antunes surge, para o público leitor, em 1979, quando *Memória de elefante* é publicado. Como primeiro romance, é de surpreender a notoriedade adquirida pelo mesmo – em entrevista a Rodrigues da Silva, o próprio autor confessa não compreender como, de imediato, um romance proveniente de um escritor ainda obscuro, sem amizades literárias, como diz, alcançou vendagem surpreendente e alçou seu redator a uma espécie de glória instantânea: “espantou-me o êxito do livro, eu não esperava, um livro desconhecido, um autor desconhecido, lançado no princípio de Agosto, numa altura em que ninguém compra livros e que tem sido realmente um êxito muito grande” (2008, p. 4)⁵. Fosse como fosse, fato é que a história do médico o qual, entre os percursos de uma viagem automotiva e as lembranças de um casamento malfadado, revisita boa parte de sua vivência conquistou notoriedade. O sucesso pontual parecia destinado a se irradiar, pois a obra imediatamente posterior, *Os cus de Judas*, também agregou variados comentários em torno de si. E o terceiro livro, *Conhecimento do inferno*, veio completar a trilogia inicial com brilhantismo,

5 Todas as entrevistas referidas nesta dissertação foram consultadas a partir do material compilado por Ana Paula Arnaut em *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979 – 2007: confissões do trapeiro*. Para que seja desfeita qualquer possível confusão, utilizaremos sempre o termo *Confissões* quando for citada alguma fala do autor extraída de tal material.

determinando, de modo razoavelmente consensual entre a crítica portuguesa, que a ficção daquele autor, cujos primeiros caminhos apenas se insinuavam, e sobre os quais não se poderia dizer, ainda, para onde se encaminhavam, parecia destinada a integrar o cânone da já rica produção literária portuguesa efetuada na segunda metade do século XX.

Hoje, pouco mais de três décadas após o livro de *début*, a suposição mostra-se acertada. Enquanto escrevo esta dissertação, Lobo Antunes colhe os louros pela recente publicação de *Comissão das lágrimas*, seu vigésimo terceiro romance. E, tendo em vista o ritmo vertiginoso de escrita adotado pelo autor, é provável que, em breve, essa estatística já esteja ultrapassada. A conferência do Prêmio Camões, em 2007, pontuou sua carreira desde há muito apreciada pelos leitores, avaliada pela crítica e consultada no circuito acadêmico, por meio de diferentes trabalhos que se debruçam sobre a sua obra.

No âmbito da crítica portuguesa, o nome da professora e pesquisadora Maria Alzira Seixo logo salta, por, além dos inúmeros artigos e resenhas envolvendo o material do autor, suas volumosas obras que resenham, criticamente, cada romance do ex-psiquiatra – são *Os romances de António Lobo Antunes* e o posterior *As flores do inferno e Jardins Suspensos*, que funciona como uma espécie de segundo compêndio, complementando a série iniciada pelo primeiro, e aqui já agregando outras obras, publicadas após vir a público o primeiro grande volume de Seixo. Fonte riquíssima, também da mesma autora, é o *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*, dentro do qual cada indivíduo fabricado pela fértil mente autoral é esmiuçado e colocado em contraponto com os outros participantes da tessitura textual de um dado romance ou crônica – posto que o autor também as escreve, sendo estas menos populares do que os romances em si, famosos pela profusão de páginas. Efetuando, portanto, uma leitura macro da ficção antuniana, embasada por seus múltiplos trabalhos a respeito, Maria Alzira Seixo crê – em concordância, diga-se, com outros críticos da fortuna literária de António Lobo Antunes, os quais comungam de opinião semelhante – que se possa considerar

um corte possível entre *Conhecimento do inferno*, terceira obra, e *Explicação dos pássaros*, quarta, não obstante haver, entre elas, um curto intervalo temporal. Haveria, entre os três livros iniciais, certa proximidade temática e estilística que os tornaria uma espécie de tríade, e, ao mesmo tempo, os destacaria da produção subsequente, tornando-se esse um primeiro registro de variação dentro do corpo literário empreendido pelo autor – e funcionando, de certa forma, como mentores de um percurso literário que seria deslindado em obras posteriores. A estudiosa nos dirá que, nas primeiras composições do autor,

Temos, deste modo, uma problemática do sujeito (do indivíduo, agente de um destino cuja responsabilidade se questiona) e uma reflexão sobre a destruição humana (na sua dimensão social e política, e na sua dimensão interior também, inclusive no combate, de si a si próprio, contra os atos que cada um se vê obrigado a cometer em combate efetivo, no âmbito dessa responsabilidade ambigualmente coletiva e também pessoal), ambas centradas no resultado do retorno. O ex-combatente regressa mudado (alterado, tornado “outro”) pela experiência sofrida, mas o seu regresso é também dado como a um território que igualmente se alterou, porque o eu que volta vem transtornado pelo que viu, praticou e sofreu, e o seu modo de ver modifica as perspectivas, e, conseqüentemente, o mundo que revê – nas duas acepções desta palavra. Donde resulta uma problemática mais geral e abrangente, que é a de um trans-torno, que marca a maioria dos romances do escritor, com as noções de volta, travessia, duração, ciclicidade de lembranças e emoções, sofrimento, martírio, alheamento, perturbação psicológica ou mental, dominadas pela noção de um tempo anterior revoluto (...) e de uma temporalidade interior defasada. (2010, p. 29)

O caráter autobiográfico – em linhas gerais, essa tem sido a terminologia adotada pela crítica para demarcar a mudança entre os textos iniciais e os posteriores. É certo que o próprio Lobo Antunes subverte o conceito teórico ao declarar, em entrevista, que “se calhar, todos os romances são autobiográficos” (*Confissões*, p. 377). Entretanto, considerando-se à parte as brincadeiras de cunho desestabilizador empreendidas pelo autor, há de se considerar que, de fato, o protagonista da tríade, o qual, dentro dos romances, insinua-se como sendo o mesmo,

guarda íntimas semelhanças com a vivência do cidadão português António Lobo Antunes, homem de formação médica, especializado em psiquiatria, que durante vinte e sete meses esteve em África, servindo ao exército na guerra colonial, e que, em seu retorno, exerceu a profissão no Hospital Miguel Bombarda, onde o verdadeiro inferno se lhe foi revelado. Decerto o autor poderia dizer, e em entrevistas já expressou opinião parecida, que “estava farto da guerra, (...) [d]os que nos mentiam e nos oprimiam, nos humilhavam e nos matavam em Angola, os senhores sérios e dignos que de Lisboa nos apunhalavam em Angola”, ou que, no retorno ao sanatório em Lisboa, “os psiquiatras suportavam corajosamente sem pestanejar, sem mudar de expressão, o cheiro dos outros, a loucura dos outros, o desespero, a ansiedade, a agonia e o medo dos outros”; porém, estas falas ele direccionou para os lábios de seu narrador em primeira pessoa em *Os cus de Judas* (p. 150) e *Conhecimento do inferno* (p. 79), respectivamente. Pontos de contato tão fortes como estes são os que subsidiam a aproximação biográfica referida, demarcando o ciclo por Seixo definido como o das primeiras experimentações literárias – Ana Paula Arnaut, outra estudiosa portuguesa versada na ficção antuniana, dará nome semelhante ao processo iniciático, denominando-o ciclo da aprendizagem. O próprio António Lobo Antunes também parece concordar com a proposta de divisão de sua obra em determinadas etapas ou fases; e propõe, em diversas entrevistas, determinadas terminologias hoje frequentemente adotadas pela crítica para a análise totalitária dos seus romances:

Os livros que escrevi agrupam-se em três ciclos. Um primeiro, de aprendizagem, com “Memória de elefante”, “Os cus de Judas” e “Conhecimento do inferno”; um segundo, das epopeias, com “Explicação dos pássaros”, “Fado alexandrino”, “Auto dos danados” e “As naus”, em que o país é o personagem principal; e agora o terceiro, “Tratado das paixões da alma”, “A ordem natural das coisas” e “A morte de Carlos Gardel”, uma mistura dos dois ciclos anteriores, e a que eu chamaria a Trilogia de Benfica. (*Confissões*, p. 214 – 215)

Gosto de trabalhar em ciclos. *O manual dos inquisidores* é o primeiro de uma tetralogia sobre o Poder. (Idem, p. 275)

A tetralogia do poder seria completada por *O esplendor de Portugal, Exortação aos croodilos* e *Não entres tão depressa nessa noite escura*. E, após essa profusão, viriam ainda muito outros romances, tais como *Que farei quando tudo arde?*, *Eu hei-de amar uma pedra*, *Meu nome é legião* e o que aqui observaremos com mais vagar, *Ontem não te vi em Babilónia*. As convergências que encontramos na fusão entre o discurso autoral e o apresentado pela crítica apontam, em suma, para um consenso acerca dessa ruptura maior, tão profundamente demarcada, entre experimento e maturidade literária. Evidentemente, gerar tal divisão não implica um juízo de valor acerca da qualidade de um e outro agrupamento de romances; sua função será sobretudo didatizá-los, quando estudados por sua coletividade.

É certo que determinadas marcas consequentes daquilo que se diz autobiográfico permanecerão ainda, e até os textos mais recentes, dentro da ficção antuniana. Se não é mais aquele indivíduo ficcionalizado, tão semelhante ao civil Lobo Antunes, quem protagoniza tramas de profunda densidade emocional, continuará a existir, como recorrência temática, a guerra colonial em Angola e suas consequências e afetações na vida de diferentes indivíduos. *Fado alexandrino* e *O esplendor de Portugal*, por exemplo, valem-se da guerra – não só como pano de fundo, mas como verdadeira e autônoma força independente de poder corrosivo – no desenvolvimento de suas tramas, ainda que a entrelacem, e de forma ainda mais incisiva no segundo, a retratos de seres humanos em pedaços, usualmente desarticulados do convívio com seus semelhantes – característica cada vez mais explorada na trajetória literária do autor e a qual voltaremos, pormenorizadamente, no segundo capítulo. Conquanto as considerações de carácter biográfico sejam as mais recorrentes quando se contrapõe o mote dos livros de aprendizagem e maturidade, também aludidas frequentemente são as distinções de estilo entre os grupos. A aprendizagem iniciática de António Lobo Antunes será, também, um encontro

com seu fazer literário, e os romances por vir revelariam aquilo que o autor teria arriscado quando era, ainda, um jovem escritor. Muitos são esses traços; Ana Paula Arnaut assim os enumerará, aludindo, por sua vez, a texto anterior, este de Clara Ferreira Alves, intitulado *Lobo Antunes e os sete pecados capitais*, publicado na Revista *Expresso* a 23 de novembro de 1985:

Não por acaso, portanto, surge como consensual a ideia de que a escrita de António Lobo Antunes prima pelo gosto em complicar canônicas noções como narrativa, tempo, espaço, personagens, etc. Uma complexidade que, num passado já distante, o levou a ser acusado de ter cometido sete (literários) pecados mortais. Contam-se, entre eles (numa paleta que abrange ainda a excessiva “acumulação de comparações”, “as imagens”, “o mau gosto”, o “excesso a todos os níveis” e a “referência cinematográfica”), “a imperfeita interligação da ação e digressão” ou “[]a técnica da narração”, isto é, aspectos decorrentes da crescente proliferação de vozes nos universos antunianos e, por consequência, da instauração de diversos sentidos (aparentemente) desviados e desviantes. (2008, p. xxii)

Com efeito, se certo ceticismo diante da vida, certa concepção corrosiva acerca do destino e da condição humana, já é manifesto pelo protagonista de *Conhecimento do inferno*, essa perspectiva se acirrará em obras posteriores, como *O esplendor de Portugal* e *A ordem natural das coisas*; se o questionamento acerca dessa pátria em decadência surge em *Os cus de Judas*, igualmente ele aflorará mais adiante, tanto no mesmo *Esplendor* quanto na cruel sátira história empreendida pelo *As naus*; se a dissolução do afeto nas estruturas familiares existe em *Memória de elefante*, também tal mote permanecerá, por exemplo, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, um dos romances mais recentes. Encontrar tais pontos de contato significa, tornamos a dizer, uma opção catalogadora e didática, mas que não deve nos restringir a visão – um mesmo romance de António Lobo Antunes pode apresentar, e muitas vezes apresenta, mais de um desses caminhos temáticos, explorando-os na medida em

que nos exhibe a causticidade inserida na vivência de cada personagem – outro ponto ao qual voltaremos no segundo capítulo, em situação mais oportuna.

Sendo essas, porém, alusões aos temas que muitas vezes os romances antunianos adotam, cabe também notar as marcas estilísticas, que revelam como o autor quis narrar aquela história e de que artifícios se serviu para fazer brotar aquela voz maior que parte de algo dentro de si. E aqui surge crucial diferença, que igualmente contribui para demarcar a etapa da aprendizagem face aos subsequentes textos, especialmente romances, do autor: a substituição da voz una, em primeira pessoa, que narrava os próprios flagelos, por uma compulsiva multiplicação das vozes textuais, as quais passavam a assumir a sua porção dentro da constituição narrativa – a “crescente proliferação das vozes” de que nos fala Arnaut. A esse emaranhado de vozes sucessivas, a esses discursos que anseiam por serem ouvidos, e que se superpõem na tessitura textual, é dado consensualmente, pelos estudiosos do autor, o nome de *polifonia*: não é só um, mas são muitos que contam, cada qual revelando sua perspectiva, uma mesma história. Polifônicos são diversos romances do autor, entre eles *Ontem não te vi em Babilónia*, aqui objeto de estudo⁶. A estrutura capitular em horas da madrugada que avança, subdividida por quatro partes a cada trecho temporal, contribui para que, de forma quase geométrica, o desfilar das vozes insones pertencentes às personagens se suceda, tendo sua chance um indivíduo por vez. Poder-se-ia dizer, sobre muitas obras de António Lobo Antunes e sobre *Babilónia* em particular, que “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental” – e são essas, no entanto, palavras de Mikhail Bakhtin sobre a inovação polifônica apresentada ao mundo literário por Fiódor Dostoiévski (2008, p. 4).

O teórico russo constitui referência praticamente obrigatória para quem deseja conceituar a polifonia e observá-la em atuação dentro do produto final que é o romance –

6 Considerando-se que, em virtude de ser *Ontem não te vi em Babilónia* o principal material literário a ser aqui analisado, e que o nome do romance, ligeiramente extenso, forçosamente seria frequentemente repetido, usaremos eventualmente apenas a palavra *Babilónia* quando a esta obra quisermos nos referir.

tanto o dostoiievskiano quanto qualquer outro que, a seu próprio modo, objetive a plenivalência identificada por Bakhtin. Cremos que seja possível vislumbrá-la em *Ontem não te vi em Babilônia*, e por isso esperamos efetuar uma leitura conjugada entre teoria e literatura que revele a composição polifônica nesse romance. Em outro viés, porém, cabe também lembrar que polifonia, palavra-chave, remete a outro conceito fulcral: o de *descentramento* – e, por extensão, recordamo-nos do barroco e de sua evidente preferência pelo excêntrico, no sentido mais cru da palavra: o estar fora do centro, ou de uma centralização determinada. Sendo a polifonia um artifício de descentralização – e aplicável não só à literatura, como veremos –, foi quase natural que as obras barrocas dela se utilizassem em profusão, dispersando o foco do espectador a fim de alcançar novas e múltiplas possibilidades. Considerando esse despontar da polifonia nas manifestações artísticas visíveis na época barroca em especial, pensaremos nesta primeira para compreendermos como o traço polifônico implica, além de um intencionalismo estético, uma nova percepção de mundo cristalizada pelo homem dos séculos XVI e XVII, predominantemente.

2.1 A elipse barroca: polivisão

“Eu nunca teria sido um escritor se não tivesse tido aquela experiência [a da guerra em África], que mudou muito a minha vida e fez-me perder a concepção ptolomaica do mundo.”
António Lobo Antunes, em entrevista a João Céu e Silva
(*Confissões*, p. 585)

Tem-se a impressão consensual de que, na história da civilização, o ser humano, a fim de conhecer seu próprio desígnio na terra, sempre buscou, em contrapartida, olhar para o céu. Haverá, decerto, muitos estudos antropológicos que o possam afirmar com maior exatidão, comprovando o remoto interesse do homem pelo cosmos e pela tipologia de espaços maiores os quais ele ainda não alcançava – no lastro de um impulso já antigo, a corrida espacial da

segunda metade do século XX, que colocou pela primeira vez um indivíduo em órbita, e as gradativas descobertas nesse mesmo período obtidas por sondas lançadas ao espaço e telescópios com possibilidades muito maiores do que as sequer imaginadas por astrônomos de séculos atrás representam e metaforizam, contemporaneamente, o anseio do ser frente a um vasto universo ao qual ele, proporcionalmente, tem muito reduzido acesso. Se a cosmologia é um interesse frequente do homem, e marco de diferentes épocas na história da humanidade, ela poderia, em certa medida, sintetizar a chamada *episteme* de cada período histórico, englobando, de certa forma, a essência comum aos outros concomitantes saberes e campos de conhecimento, e simbolizando a filosofia do pensamento existente em uma dada época. A afirmação é de Severo Sarduy.

Se o espaço descrito pela cosmologia se acha promovido a espaço-tipo, isso deve-se apenas ao fato de esta ciência, na medida em que o seu objeto próprio é o universo considerado como um todo, sintetizar, ou pelo menos incluir, todos os outros saberes: os seus modelos podem, num certo sentido, *figurar a episteme* de uma época; mesmo que consideremos a investigação cosmológica como a simples região de um discurso datado, os seus esquemas permanecem como reflexos válidos de alguns outros: geradores, esses, da *episteme* dada: *sinopia* do fresco visível. (1988, p. 22)

O teórico cubano – famoso também por sua produção literária – utiliza o postulado acima como embasamento-chave para desenvolver a análise que norteará sua leitura histórica e cultural do período compreendido entre os séculos XVI e XVII, contida em volume intitulado, laconicamente, como *Barroco*. Nele, o autor comenta a primeira grande cisão cosmológica após séculos – o sistema solar de Copérnico desbanca o modelo anterior, ptolomaico, que intuía a Terra como lugar de centralização espacial. O deslocamento da posição do globo, de líder a coadjuvante, marginaliza a condição planetária; entretanto, alguma ordem ainda é mantida, pois se conserva a concepção circular das órbitas celestes, o

que ainda mantém a simetria renascentista subsidiada – aquilo que Sarduy chamará de círculo de Galileu.

Não por acaso, é o círculo – juntamente com o quadrado, outra forte alusão geométrica de perfeição simétrica, e o triângulo equilátero, formas que sugerem “concretude, solidez e repouso” (SANT'ANNA, 2000, p. 28) – a figura-símbolo do Renascimento. O círculo contorna-se com exatidão; a distância de seu núcleo para qualquer ponto de sua extremidade será, invariavelmente, a mesma em todas as tentativas; e, ponto crucial de diferenciação, há no círculo *um único centro*. Cosmologicamente, a renascença se sustentará na concepção circular, ainda que a desestabilização provocada pela descoberta de Copérnico fosse um primeiro ruído da ruptura definitiva que se daria mais à frente por intermédio de outro astrônomo, Johannes Kepler. Sendo, portanto, essa a *episteme* herdada pela cultura daquele momento – considerando-se aqui, ainda, a premissa inicial de Sarduy –, as manifestações artísticas em seu âmago desenvolvidas concretizaram-se fiéis à ordem simétrica estabelecida, traço visível desde o ponto de fuga, que atrai e centraliza o olhar do espectador, na pintura dos grandes mestres – Sarduy citará como exemplo as *Madonas* de Rafael, obras nas quais “o círculo organiza a composição, obriga as figuras a nele se inscreverem, forma emblemática, reflexo único da ordem” (1988, p. 51) – até a preferência pela construção de cúpulas, bem como outras formas de geometria exata, na arquitetura sacra.

Affonso Romano de Sant'Anna considerará, por sua vez, que há figuras geométricas que se enquadram em um antigo termo filosófico: são “autênticas metáforas epistemológicas. (...) Ou seja: ajudam a visualizar uma ideologia de época que se configura na arte, na religião, na política, e na vida econômica e social” (2000, p. 25). Nesse ínterim, seria o círculo a forma renascentista por excelência – ou o quadrado, como o título de seu livro a respeito realça⁷ –, assim como, para o movimento barroco, e vinculada a uma novo postulado cosmológico, a

⁷ *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

elipse surgirá como conceito simbólico dominante. Deve-se isso à descoberta da verdadeira natureza do movimento planetário empreendida por Kepler – era elíptica, e não circular, a trajetória que os corpos celestes descreviam no céu; revelação que, de início, conjectura Sarduy, deve ter incitado a descrença do próprio enunciador, “tão fortes são a conotação teológica e a autoridade icônica do círculo, forma natural e perfeita” (1988, p. 57). A proposição kepleriana alterará profundamente a consistência cosmológica crida até então – pois, se a substituição da Terra pelo Sol no papel de centro do sistema pouco afetou a regularidade pretendida pela episteme renascentista, ainda assim, e justamente por essa interferência pouco mobilizadora de conceitos, a simetria proposta pela estrutura circular se manteve –, gerando conseqüentemente uma nova postura que alterou a episteme de sua época e propiciou o desenrolar daquilo que ficou conhecido e cristalizado como a manifestação histórica do barroco. A principal diferenciação, aqui, reside na irregularidade consciente da elipse, que não possui um centro unificado, e que propõe o alongamento, a liberdade da forma e a distorção. O extrapolar da elipse levou o barroco à *extremosidade*, como a cunhou José António Maravall⁸, o que tornou a arte de tal período famosa pelo exagero e pela excentricidade – formas artísticas de um suposto mal gosto, visão maculadora de tal período e apenas remediada a partir do trabalho de Heinrich Wofflin, no final do século XIX. Acerca desse tema e de sua aplicabilidade literária, Maravall comenta:

O autor barroco pode deixar-se levar pela exuberância ou pode ater-se a uma severa simplicidade. Tanto uma coisa quanto a outra podem servir a seus objetivos. Em geral, o emprego de uma ou outra para se configurar como barroca não requer mais do que uma condição: que em ambos os casos se produza a abundância ou a simplicidade de modo extremado. A *extremosidade*, esta sim, seria um recurso de ação psicológica

8 O historiador espanhol dedica em seu livro *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica* a última das quatro partes da obra ao que ele chama de “Os recursos de ação psicológica sobre a sociedade barroca” e, dentro desta, uma divisão capitular com o título de “Extremosidade, Suspensão, Dificuldade (A Técnica do Inacabado)”.

sobre as pessoas, estreitamente ligado ao pressupostos e fins do Barroco. (1997, p. 333)

Creemos que tal definição do artifício literário seja perfeitamente cabível à ficção de António Lobo Antunes, autor pródigo pela verborragia – no sentido positivo do termo – constante na quase totalidade de suas obras. A dicção repetitiva e incessante presente em *Ontem não te vi em Babilónia* coaduna-se bem com a elipse barroca, a qual convoca, para Severo Sarduy, “descentramento. E *repetição*.” (1988, p. 62). Se o “excesso a todos os níveis”, identificado, em citação já referida, como um dos pecados capitais cometidos pelo autor, manifesta-se também por sua linguagem, não seria equivocado crer que, ao menos nesse primeiro ponto de avaliação, o escritor tem apresentado nas suas obras um caráter de escrita que o aproxima de uma prática literária barroca e o situa como herdeiro de tal tradição, ou como seu representante na pós-modernidade. *Babilónia* é um romance em que, orientadas pelo vagar do sono no qual as personagens imergem pouco a pouco, as falas de cada participante aparecem marcadas tanto pela profusão de suas falas quanto pela repetição proposital de determinadas expressões ou frases, que fixam, na memória daquela personagem e na memória de leitura de quem acompanha a obra, pontos de vivência relevantes no percurso daquele indivíduo, correlacionando “o lugar da enunciação (...) e o lugar da representação mental”; por conseguinte, “em decorrência dos temas do lugar, emerge a temática do tempo e da recordação, com o interesse aprofundado pelos acontecimentos do passado, nomeadamente da infância, que são representados nos textos pelo processo do ‘pensamento’” (SEIXO, 2002, p. 282 – 283).

Cabe aqui uma explicação mais elucidativa. Tematicamente, a exploração de cenas infantis, que voltam à memória de personagens já adultas e revelam contextos de segregação ou de falta, é uma das preferências ficcionais de António Lobo Antunes, que já a revelou em diferentes romances – como nas relações pai-filho existentes em *O manual dos inquisidores* e

Não entres tão depressa nessa noite escura, em ambos os casos conturbada, e nesse último particularmente problematizada devido às questões acerca da sexualidade paterna. *Babilónia* apresentará certos motes de relações filiais instáveis e fadadas à falência, como é o caso de Ana Emília e sua tentativa de lidar com o suicídio da filha adolescente – “e como deixei de ter filha cessei de respirar” (p. 13) –, ao mesmo tempo em que ela própria duela com a lembrança distanciada do pai, divorciado da mãe e um raro visitante aos finais de semana, quando a menina era instruída a pedir-lhe dinheiro, sem contudo ter qualquer completude emocional naquela presença esporádica – “e ficava séculos na esperança que mais minuto menos minuto (...) batesse à porta pai” (p. 99). Haverá também Alice, outra personagem, esta marcada pelo signo da infertilidade – e da ruína de seu casamento, enfatizada pela inevitabilidade da cria – e 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)

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. Claras ficam a frequência e a repetição que buscam o excesso, em consonância com a proposta de exagero e virtuosas características da produção artística barroca, dentre elas a representação literária, da qual o maior nome no campo da literatura portuguesa muito provavelmente seja o Padre António Vieira (1608 – 1697). 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 vimos acima no discurso de Alice. Se 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, e que o cruzamento de discursos diferentes, como veremos mais adiante, oferecem 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, p. 311):

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, espalhando e superpondo sentidos, como fazia o pregador Vieira. (SANT'ANNA, 2000, p. 156 – 158)

Na constituição da arte barroca, a elipse kepleriana terá importância vital, substituindo o lugar simbólico e epistemológico outrora ocupado pelo círculo galilaico – “a passagem de Galileu a Kepler é a do círculo à elipse, a passagem do que está traçado à volta de Um, ao que está traçado à volta do plural: do classicismo ao barroco”, conforme Sarduy diz em uma das notas de seu livro (1988, p. 127) –, mudança cuja representação visível mais notável e evidente provavelmente seja a Praça de São Pedro, no Vaticano, onde a colocação circular das colunas dóricas subentende uma movimentação elíptica no ocultamento de outras colunas por detrás das primeiras e aparentes, e onde “cada fase do desenvolvimento do estilo no decurso de um século deixou ali vestígios: a começar com o primeiro projeto de Bramante até a construção da nave longa por Maderna” (WOLFFLIN, 2005, p. 29). O jogo visual obtido por tal opção arquitetônica promove a ruptura do círculo, privilegia o descentramento e alça o irregular à condição de interesse artístico, em total oposição aos preceitos simétricos da anterior renascença. Daí surge a importância da *voluta* como componente fulcral daquilo que se convencionou chamar de arquitetura barroca: uma forma volteada que possibilitava a sensação de movimento constante e, conseqüentemente, o alongamento sugerido pelo símbolo padrão da elipse – combinações estruturais que, afastando-se das regras arquitetônicas usuais, dotam as construções barrocas de um efeito pictórico que, para Wolfflin, lhes marca o principal caráter. A pintura assimilará, também, assim como a escultura e as demais artes visuais, elementos imagéticos que remetem ao formato curvilíneo da elipse – como as formas alongadas das figuras do maneirista El Greco bem mostram, em “ascensão que as torce” (SARDUY, 1988, p. 64).

No entanto, mais do que apenas sugerir uma assimetria que passará a ser cultuada, a elipse barroca propõe ainda mais: por sua disposição irregular e bicentrada, ela instigará ao

olhar múltiplo, ou, em outras palavras, trará à tona a possibilidade da *polivisão*. Pensemos na episteme trazida por essas duas figuras geométricas: o círculo, simétrico e de centro evidenciado, evocará a exatidão das formas, traço visível sobretudo em termos pictóricos e arquitetônicos, em retomada de uma rigidez clássica que também caracterizará a renascença; o formato elíptico, por sua vez, é dotado de uma centralização indeterminada, o que construirá, no imaginário da cultura barroca e nos seus reflexos artísticos, a ausência de certezas pré-estabelecidas, e um interesse particular por possibilidades dúbias de interpretação – algo a que já aludiremos. A própria imagem da elipse e de seus centros contrapostos já será inspiradora para os artistas barrocos, que começam a apresentar, em suas obras, construções de composição dúbia: desde a incisiva oposição entre tons claros e escuros no *Martírio de São Mateus*, de Caravaggio, até a nítida oposição entre os planos terreno e celeste de *O enterro do Conde de Orgaz*, de El Greco. No teatro – campo artístico pródigo na época barroca, conforme nos afirma Sant'Anna –, os cenários começam a privilegiar a armação cênica variada, que insere mais de um campo de atuação a funcionarem, concomitantemente, sobre o mesmo tablado. Também o interesse pelo disforme, como o símbolo barroco da anamorfose bem representará, corresponderá a ecos de uma elipse barroca: o olhar da distorção, da perspectiva alterada, “um rebatimento da imagem, que pode ser recomposta em sua forma convencional, quando observada de outra perspectiva” (2000, p. 53).

Nesse íterim, não cremos que seja fortuito o fato de um das obras de Velásquez, *As meninas*, ser uma das mais famosas – possivelmente a mais – do pintor espanhol e, por extensão, de toda a pintura barroca, da qual é pródiga representante. A oposição entre tal tela e *O nascimento de Vênus*, por exemplo, obra de Botticelli, revela quão profundas são as cisões entre Renascimento e Barroco: a simetria da obra mais antiga, que colocava a deusa nascida de uma concha no centro do quadro, ladeada, pela direita e pela esquerda, por figuras celestiais harmonicamente espalhadas sobre a tela, grita em contraste com a cena da segunda

obra, que distribui a jovem nobre, a criadagem da casa e um cão pelo cenário em pretensa desordem que não centraliza figura alguma, indicando, ao contrário, variação em meio à cena – e a insinuação da figura do rei, sugerida pela presença do batedor, abrindo uma porta na parede ao fundo, e pelo reflexo visto nessa mesma parede, desestabiliza ainda mais os lugares estanques de uma dada pintura, inclusive o lugar do espectador, que ocuparia a posição desse visitante real, e que é instigantemente recepcionado pelo olhar convidativo do pintor, que se autorretratou na imagem, e da menina vestida por suas acompanhantes. A obra de Velásquez é sobretudo lembrada como uma importante referência acerca da metalinguagem, nesse caso a imagética – já que o pintor nela se retrata e insere dentro da pintura a própria tela em construção. Sem desprezar a forte conotação presente na inovação instaurada pelo artista, destacamos também essa variação do olhar, ampliado para além de uma única perspectiva possível: interesse mútuo às artes barrocas e que se manifestará, especialmente na música, por aquilo a que se poderia denominar *polifonia*.

Indubitavelmente, música e literatura processam a polifonia de modos distintos, cada qual servindo-se do seu material – seja a nota, seja o signo – para comporem obras ditadas pelo múltiplo e pela virtuosidade: lembremo-nos da inclinação barroca à chamada extremosidade. Com efeito, os procedimentos musicais barrocos valiam-se de ferramentas – tais como o ornamento e o contraponto – que valorizavam, em suma, a flexibilidade de suas composições, propositalmente inclinadas para a liberdade no improvisado, ainda que ditada por uma estrutura geométrica rígida: para Sant'Anna, “chega a ser surpreendente que, dentro do que se considera matemática musical, tenha havido tanta possibilidade de improvisação” (2000, p. 144). Gilles Deleuze, em seu livro intitulado *A dobra: Leibniz e o barroco*, sugerirá que tal movimento remete “sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras” (2005, p. 13), considerando, a um só tempo, tanto a possibilidade de o barroco ser uma inclinação recorrente, que eventualmente surgiria na história da arte, espelhando, porventura, as

indagações de uma sociedade em períodos de crise, quanto o interesse artístico, tão próprio da época, de retorcer e redobrar a palavra, transformando a frase em voluta textual. Deleuze também proporrá possível relação entre texto e música ao comentar o envolvimento de um no outro, correspondendo os instrumentos às vozes polifônicas de determinadas obras:

Não se trata de contentar-se com correspondências binárias entre o texto e a música (...). Como dobrar o texto para que ele seja envolvido pela música? Esse problema da expressão não é fundamental somente para a ópera. Os barrocos talvez sejam os primeiros a propor uma resposta sistemática: são os acordes que determinam os estados afetivos conformes ao texto e que dão às vozes as inflexões melódicas necessárias. (...) O texto dobra-se segundo os acordes, e é a harmonia que o envolve. (2005, p. 226)

A ópera seria um dos expoentes máximos da produção cultural barroca – tais como a música bachiana e o teatro espanhol também serão – especialmente por propiciar o chamado “teatro total” possível à época, em “fusão de gêneros” que caracterizará o próprio movimento (SANT'ANNA, 2000, p. 144); e talvez fosse a manifestação artística que melhor concretizasse as aproximações teóricas entre composições culturais de caracteres distintos – no caso, tornando música e texto íntimos pela correlação entre a melodia obtida por meio do instrumento e a afetividade inerente ao discurso pronunciado. Novamente retornamos ao mote da espiral discursiva, reflexo literário de uma intencionalidade barroca presente, dentre outros campos de conhecimento, também nos voos de improvisação que marcaram a instrumentalidade do período; e, se o compositor barroco parte “de evoluções melódicas, de massas de sons que se repetem dentro de uma geometria” (SANT'ANNA, 2000, p. 152), semelhantemente António Lobo Antunes se servirá de excertos textuais que retornarão à cena vez por outra, em característica marcante de sua produção presente, inclusive, em *Ontem não te vi em Babilónia*, conforme vimos no discurso de Alice outrora exposto. Tal ocorrência proporrá, também, alusões a determinados temas frequentes – como, de forma semelhante,

certos componentes textuais, tais como a fala de uma das amantes do pai e a nítida lembrança do cenário de Évora, farão na dicção daquela personagem, e como igualmente ocorre nos trechos abaixo, extraídos do discurso de Lurdes, no qual citações à estação e à época do ano, à cor amarela e ao silêncio, este último configurando-se como elemento permanentemente à espreita, tornam-se, além de construções elípticas na tessitura textual, pontos de referência temática que marcarão a trajetória daquela personagem:

Isso porque no outono ninguém consegue dormir, vamo-nos tornando amarelos da cor do mundo que principia em setembro debaixo do mundo vermelho, o silêncio deixa de afirmar, escuta, demora-se nos objetos insignificantes, não em arcas e armários, em bibelots, cofrezinhas, não somos a gente a ouvi-lo, é ele a ouvir a nós, esconde-se na nossa mão que se fecha, numa dobra de tecido, nas gavetas onde nada cabe salvo alfinetes, botões, pensamos

– Vou tirar o silêncio dali

e ao abrir as gavetas o outono no lugar do silêncio e o amarelo a tingir-nos (p. 133)

o meu passado amarelo da cor do mundo que principia em setembro debaixo do anterior e no qual o silêncio deixa de afirmar, escuta, não somos a gente a ouvi-lo, não nos pede

– Anda aqui

ou

– Sabe quem é?

ou

– É este?

ele a ouvir-nos a nós, esconde-se numa dobra de roupa ou nas gavetas onde nada cabe salvo alfinetes, botões, pensamos

– Vou tirar o silêncio dali

e ao abrir a gaveta em lugar do silêncio o amarelo a tingir-nos, as folhas não pertencem aos ramos (p. 148)

Certamente a alusão ao silêncio não é gratuita em *Babilónia*, obra que é, conforme veremos com maior vagar no segundo capítulo, marcada pela incomunicabilidade entremeada nas relações familiares e de convivência: e a situação particular de Lurdes, personagem cuja infância é passada em um internato dirigido por freiras; consciente de sua idade atual – quarenta e quatro anos – e das transformações, sobretudo físicas, propiciadas pelo tempo; e

herdeira de traços maternos e paternos os quais repudia – “eu de óculos agora com o termômetro dos doentes nos mesmos gestos que o meu pai, as coisas que a gente herda senhores e eu irritada de herdá-las” (p. 144) – funciona como campo fértil para que a escrita antuniana, tão inclinada a retratar, muitas vezes de modo cáustico, a falência dos relacionamentos interpessoais, debruce-se sobre o tema em questão, tornando a noite solitária de insônia uma metonímia da vivência não só de Lurdes, mas de todas as outras personagens que desfilarão suas vozes insones durante o percurso textual. Entretanto, guardando as considerações acerca dos motes temáticos privilegiados por Lobo Antunes em *Ontem não te vi em Babilônia* para momento mais oportuno, e retornando à observação dos fragmentos textuais que o autor, elipticamente, utiliza em seu texto, vislumbramos, nos dois excertos acima apresentados, como a repetição constrói-se, eventualmente, quase como uma cópia explícita – vide, em especial comparativo, as frases finais dos dois trechos, praticamente idênticas, notando-se, como duas das poucas diferenças gramaticais, a presença, na primeira citação, e a ausência, na segunda, da conjunção coordenativa *e* ligando os sintagmas *lugar do silêncio* e *o amarelo a tingir-nos* e o uso, ora no singular, ora no plural, do verbete *gaveta*. Afora isso, há também explícitas semelhanças entre trechos como *vamo-nos tornando amarelos da cor do mundo que principia em setembro debaixo do mundo vermelho*, no primeiro exemplo, e *o meu passado amarelo da cor do mundo que principia em setembro debaixo do anterior*, no segundo; ou então entre *é ele a ouvir a nós, esconde-se na nossa mão que se fecha, numa dobra de tecido, nas gavetas onde nada cabe salvo alfinetes, botões*, e a construção similar *ele a ouvir-nos a nós, esconde-se numa dobra de roupa ou nas gavetas onde nada cabe salvo alfinetes, botões*. Estruturas como *o silêncio deixa de afirmar, escuta e Vou tirar o silêncio dali* são reproduzidas na íntegra e sem modificações em ambos os casos. Aqui, como em muitos outros exemplos possíveis dentro do romance em questão, a massa de palavras, em correlação com a massa melódica dos concertos barrocos, eventualmente surge à

superfície, expressando, a sua própria forma, certo “jeito barroco e antifrásico de uma solidão radical” (SEIXO, 2002, p. 309).

Em outra perspectiva, a qual queremos brevemente também nos ater, a polifonia se processa, na totalidade da obra antuniana em questão, pelo entrecruzamento de vozes propulsoras, cada qual assumindo, por sua vez, a oportunidade discursiva no prosseguimento do texto – se a elipse é descentrada, o caráter polifônico, fiel a sua episteme, dispersará a narrativa literária por variados focos de pronúncia, ao invés da presença cristalizada de uma voz única, seja em primeira ou terceira pessoa, a mover as cordas do ventríloquo. Ana Emília, Alice, o marido desta, Lurdes: diferentes personagens são estas que, em virtude de seus discursos, conjugados pelo leitor quase como em *puzzle*, fazem-nos assimilar o corpo total do romance, em improviso que também assenta-se em uma estrutura quase que geométrica, à semelhança da música barroca, aqui já aludida. No caso de *Babilónia*, será sua subdivisão regular e simétrica – que distribui os discursos do livro em horas da madrugada, de meia-noite até as cinco da manhã, concentrando, em cada hora, quatro capítulos distintos, cada qual conduzido pela voz de um dos participantes do jogo textual, os quais voltam, em outros momentos, à obra, embora nunca por mais de uma vez dentro da divisão temporal na qual já haviam, porventura, comparecido – a base sobre a qual se assentarão a improvisação linguística e o ir e vir textual tão característicos da ficção de Lobo Antunes. A multiplicidade de vozes enunciadoras que caracteriza a polifonia antuniana poderia ser bem definida pela referência de Severo Sarduy à configuração do espaço urbano no século XVII, metáfora e síntese da relação ficcional presente naquilo que outro teórico, Affonso Romano de Sant'Anna, classifica como os “bons textos barrocos, de ontem e de hoje” (2000, p. 238)

Espaço urbano do barroco onde a frase do descentramento se desenvolve ao mesmo tempo como repetição e como ruptura: também ele um espaço semântico, mas de modo negativo: recebendo o homem na sua continuidade e na sua monotonia

não lhe garante qualquer inscrição simbólica; pelo contrário: ao mesmo tempo que o des-situa, o faz oscilar, o priva de qualquer referência a um significante autoritário único, indica-lhe a ausência de um lugar para si numa ordem da qual apresenta a uniformidade; este espaço é o da desapossessão. (1988, p. 63)

Desapossessão talvez seja a palavra mais precisa para designar o movimento de gradual abertura da ficcionalidade textual para a assunção de vozes variadas, independentes e dotadas de significância equivalente na composição da obra – uma vez que cada discurso é fulcral para que se possa alcançar os meandros da história narrada e a correlação entre as personagens, a princípio díspares – empreendido por António Lobo Antunes desde que *Explicação dos pássaros* fez o primeiro movimento de variação, explorado e aprofundado por romances posteriores. A concepção de romance polifônico não deixa de ser, a seu próprio modo, elíptica, pois a promessa de centralização narrativa, que garante maior segurança e, metaforicamente, uma realidade simétrica, se desfaz na dispersão de vozes que se coadunam, inconscientemente se complementam, e se espraiam ao longo dos capítulos e das marcações efetuadas pelos ponteiros do relógio. Toda “referência a um significante autoritário único”, conforme afirma Sarduy – o que poderia equivaler, na obra literária, à presença de um narrador que centralizaria a trama, ou à possibilidade de uma versão única acerca de cada fato –, rompe-se neste que é um romance elíptico e polifônico por essência. *Ontem não te vi em Babilónia* apresentará vozes paralelas, em uma composição textual caleidoscópica, diante da qual os discursos de diferentes personagens poderão nos apresentar versões distintas para um mesmo fato. Nesse sentido, novamente vislumbramos a interseção possível entre a musicalidade barroca e a literatura contemporânea, notadamente a ficção antuniana: pensemos, por exemplo, 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). Similar é a constituição de *Babilónia*, que expõe, pelos discursos capitulares, perspectivas variadas, eventualmente sobre um mesmo fato, como ocorre nas passagens abaixo – uma, registrada por Alice e outra, por seu pai –, nas quais percebemos a significação que o encontro infantil teve ora para um, ora para outro, importância essa demonstrada 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 recomeçar, 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 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. 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, “lambisgóias”, 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. Serão, também, a coadunação de vozes variadas e a ausência de um significante único as principais marcas daquilo que, quase três séculos mais tarde, Mikhail Bakhtin identificará como conceitos-chave do romance polifônico moderno instaurado por Fiódor Dostoiévski – noção a qual observaremos a seguir com mais vagar.

2.2 Preceitos da polifonia bakhtiniana

Kirílov é um homem angustiado. Inseguro entre a crença em uma presença divina e a afirmação das supremacia e independência humanas, longamente reflete – em um discurso vívido que, eventualmente, parece brotar do texto em um desafio à mão do ficcionista criador – e, ponderando acerca dos dois pilares que diametralmente sustentam e destroem sua fé, conclui que o ato de suicídio é a superação do homem a Deus, pois a livre destruição da própria vida leva a criatura a transgredir e transpor os desígnios do criador. Hesita, tem seu interesse na afirmação pessoal envolvido e utilizado a favor de uma organização conspiradora, mas, enfim, arrisca o tiro que lhe ceifará a vida. Raskolnikóv, por sua vez, vê a angústia e as questões paradoxais de moral e culpa impregnarem sua vida após empreender um gesto de morte; não contra si, mas contra a usurária a quem tinha empenhado um relógio, herança paterna. Credo firmemente que as pessoas de seu convívio podem ler, estampada em sua fisionomia, a confissão, e, por outro lado, receando a conseqüente condenação advinda da descoberta do assassinato cometido, o jovem perde-se em considerações feitas de si para si, tão profundas e aterradoras que o levam a estados permanentes de febre e delírio. Os dois seres são produto da fértil mente do autor russo Fiódor Dostoiévski (1821 – 1881) nos romances *Os demônios* e *Crime e castigo*, respectivamente, e carregam, ambos, marcas de uma rígida autoconsciência, a qual os eleva ao patamar de sujeitos isônomos, dotados de vozes individuadas que, escapando à regência una do autor, ganham autonomia e compõem, unidas a vozes semelhantes, o todo que é o produto literário final. Tal construção é um princípio inovador e fundamental dentro da ficção dostoiévskiana, constituindo as bases daquilo a que se passou a chamar *romance polifônico*, terminologia cunhada por Mikhail

Bakhtin em obra especialmente dedicada ao estudo das questões teóricas suscitadas pelos romances do escritor em questão⁹.

Não pretendemos e nem poderíamos, aqui, abarcar a totalidade das complexas enunciações teóricas que Bakhtin empreenderá a fim de alcançar a justificação dos preceitos das duas tipologias universais da forma romance, traduzidas pelas classificações de *monológicas* e *polifônicas*, considerando, na primeira, “os conceitos de monologismo, autoritarismo, acabamento”; e, na segunda, as noções de “realidade em formação, inconclusibilidade, não acabamento, dialogismo”, conforme nos afirma Paulo Bezerra (2010, p. 191), professor e estudioso de Teoria Literária que também é tradutor, do original russo para o português, de variadas obras tanto do próprio Mikhail Bakhtin quanto de Fiódor Dostoiévski. No entanto, e sabendo que o trabalho daquele constitui excelente base para a leitura não só deste, mas também dos mais variados romances que se pretendem, ou são qualificados, como se utilizando do expediente da polifonia, pensamos que é possível estabelecermos pontos de contato entre a ficção de António Lobo Antunes, notadamente *Ontem não te vi em Babilónia*, e os subsídios teóricos que sustentam a defesa da teoria polifônica no chamado romance moderno. Antes de buscarmos a definição teórica, porém, remetemos a palavras do próprio Dostoiévski, ao comentar, em carta traduzida e exposta por Bezerra no texto supracitado, as críticas recebidas por supostos exagero e profusão no discurso de uma das personagens de *Os irmãos Karamázov*:

Ora, *não sou eu quem fala* carregando nas tintas, exagerando (embora contra a realidade não haja exageros), mas a personagem de meu romance Ivan Karamázov. A linguagem é *dele*, o estilo é *dele*, a ênfase é *dele*, *não minha*. É um homem de uma irascibilidade sombria e muito calado. Nunca e por nada nesse mundo começaria a falar não fosse a simpatia fortuita que de repente irrompeu nele pelo irmão Aleksíei. Ademais, ainda é muito jovem. Como haveria de falar e martirizar-se a não ser

9 *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.

estourando de um entusiasmo *especial* e botando espuma pela boca? Mas eu quis que a personagem sobressaísse e o leitor percebesse justamente essa paixão, essa arremetida, esse tratamento literário descosido. (Idem, p. 196)

A sugestão, dada pelo romancista Dostoiévski, de que a personagem tenha podido ganhar, de certa forma, autonomia diante da cena textual, a ponto de pertencer a Ivan Karamázov, exigida por sua personalidade, e não inserida pelo hábil traquejo autoral, seus estilo e ênfase – e que tanto soaram como despropositados à crítica – parece, por si só, já evocar o mundo de vozes conflitantes, particularizadas e incisivas que compõem a *Babilónia* tecida por António Lobo Antunes. A situação presente das personagens antunianas – enredadas pela incapacidade de conciliar o sono, decaindo em um estado de vigília que não sucumbe, por sua vez, ao adormecimento completo, e estando conscientes, em outro ângulo, da constante passagem temporal enquanto as horas da madrugada transcorrem –, associada a suas memórias inquietantes e que anseiam por um compartilhamento que é fugidio e falho, não só permite, como também propicia, suas dicções em níveis tão extremados que se poderia dizer que cada uma delas é dotada de seu método único de comunicação, e que cada ser inserido na narrativa é autoconsciente a ponto de ser responsável por seu próprio discurso – descentralizando, assim, a narrativa, que não se fecha no próprio autor, abrindo-se, em contrapartida, em direção à constituição polifônica, no sentido bakhtiniano do termo, do romance. As alusões a determinados temas ou expressões – como é o caso do marido de Alice e de suas frequentes referências à concepção de planetas extintos, por exemplo – estariam, portanto, de acordo com a veia estilística da personagem, com suas recordações e com sua visão de mundo; e seu modo de falar traria à tona a “paixão” e a “arremetida” de que nos fala Dostoiévski, resultando no igualmente referido “tratamento literário descosido” – e o uso do verbo *descoser* soa-nos como especialmente sugestivo, por propor a necessidade do entrelaçamento sobre a aparente falta de ligação. No caso do romance antuniano, cremos que

a costura entre vozes literárias independentes se dá pela junção de suas experiências no composto que é o romance finalizado; nesse sentido torna-se interessante notar como os indivíduos presentes na obra, que parecem ser, inicialmente, desconhecidos uns dos outros, revelam-se, pouco a pouco e por meio do olhar atento do leitor, que é quem ligará as sugestões enunciadas pelos discursos, ora familiares, ora conhecidos de maior ou menor intimidade. É por meio desse expediente que notamos, por exemplo, a relação matrimonial entre Alice e um personagem masculino.

e que deslocado escrever isto com a paz dos campos lá fora, é óbvio que não tenho filhos, nem vale a pena mencionar a questão, a que dorme lá dentro, ao contrário, enternecia-se (e não ponho o verbo no presente porque se resignou há séculos) com a idéia de gravidezes, crianças, chegou a trazer um berço e a colocá-lo no quarto fitando-me com esperança (...)
o berço a desmoronar-se arabesco a arabesco, sem esmalte, sem colchão, baloiçava um bocadinho de inverno com a chuva ou nem de inverno com a chuva, era a que dorme lá dentro (ou faz que dorme, é-me indiferente)
a sacudi-lo às escondidas, incomodava-me vê-la aos cinquenta e seis anos, quase cinquenta e sete, caminhando através das malvas na direção de ferros tortos e de restos de gaze, encontrar-me junto de feições que me esperam ainda, me desejam ainda, supõem que um dia destes um trambolho a crescer-lhes no ventre, primeiro membros e vagidos e logo a seguir ideias fixas, projetos (p. 103 – 104)

escuto-lhe o carro primeiro no interior do meu sono, a seguir metade no interior do meu sono e metade no jardim, só compreendo que fora do meu sono quando a porta da garagem estala, uma dessas portas metálicas que se levantam e descem num vendaval de ferrugem, pelas ripas do estore que prometeu consertar e não conserta vejo-o de mistura com os cachorros a ameaçá-los com a vergasta a contornar as malvas, não acende as luzes, não se deita comigo, fica no sofá de dente de oiro encerrado entre dúzias de dentes indiferente ao ritmo da noite e à forma como as árvores anunciam o vento (...) dizem palavras que na falta de pessoas os calhaus e as plantas repetem comigo e os meus órgãos também, há meia dúzia de anos (não meia dúzia, oito ou nove como se eu não estivesse certa que nove, nove anos e dez meses)
os ovários
– Acabamos

roubando-me a ideia de um filho, cheguei a comprar um berço
 que ainda se move lá fora sem necessitar que o empurrem, dou
 por um resmungo de óxido ou um espasmo de molas
 – Sou eu
 escondi na arca, debaixo da roupa antiga, um enxoval de criança
 e uma medalhinha num estojo (p. 116 – 117)

A alusão espacial à casa – e, mais especialmente, à garagem, onde o marido se encontra, e ao quarto, onde a esposa repousa e espera –, a referência aos cães espalhados pelo quintal, e outros pontos de contato entre os discursos permitem-nos localizar, entre as duas personagens cujas falas e corpos estão distanciados, a relação matrimonial existente, ainda que arruinada – principalmente pelo signo da infertilidade feminina. Mais curioso ainda é notar como as perspectivas de um e de outro seres ficcionais revelam suas opiniões acerca da ausência filial; e esses posicionamentos, tão distintos, carregando considerações afinadas com o perfil e a trajetória de cada personagem, soam, de fato, como enunciações surgidas de vozes diferentes e autoconscientes, “como se o herói não fosse objeto da palavra do autor mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos” (BAKHTIN, 2008, p. 3). E nisto reside o princípio norteador da teoria que compreende a polifonia dentro dos romances dostoiévskianos: não se multiplicam, no texto, caracteres forjados pela mente autoral e que estão, sob esse prisma, submetidos aos desígnios da mão criadora e à luz de sua consciência una; ao contrário, tem-se a *multiplicidade de consciências equipolentes* (Idem, p. 5), prevalecendo, assim, não o discurso unificador do escritor mas a variedade discursiva propiciada pelos sujeitos textuais – as próprias personagens. A partir de tal preceito Bakhtin poderá relacionar as noções de realidade a ser formada, inconclusibilidade e não acabamento, aqui já referidas, à construção da tipologia romanesca que se propôs estudar: os seres que dialogam e discursam estão em permanente evolução, não sendo figuras fechadas e sim caracteres inconclusos, caminhando a um gradativo conhecimento próprio. Nada mais apropriado para pensarmos a constituição das personagens em *Babilônia*, que se defrontam,

durante a noite de insônia, com a memória do passado, evocada por cenas marcantes e pelas falas que a estas cenas se relacionam, conjugada a uma percepção do tempo presente afetada pela invasão gradual do sono – embora alguns indivíduos apresentem, de maneira quase obsessiva, a marcação rígida e exata das horas transcorridas.

Também é evidenciada, na teoria bakhtiniana, a necessidade da existência de um *outro* consciente ao qual a personagem possa se contrapor e, assim, afirmar a sua própria individualidade por meio do confronto. E aqui voltamos à observação da obra antuniana em questão: pois é certo que *Ontem não te vi em Babilônia* sobretudo lida – conforme veremos no capítulo a seguir – com a noção, intrínseca a cada ser da narrativa, de incomunicabilidade, esta carregando em si também os sintagmas de isolamento, reclusão e falta de diálogo; em outra perspectiva, porém, o embate entre o ser e o outro também é aquele que se dá a partir de um enfrentamento do passado e das figuras, caracterizadas por atos de incompletude, que o habitaram: vide, por exemplo, Ana Emília e sua frequente remissão ao cenário da filha morta – “ao descer os degraus a boneca no chão, o banco, de início não vi a corda nem me passou pela cabeça que uma corda, para quê uma corda, vi a borboleta, a boneca no chão e o banco” (p. 24). No tempo presente, o reconhecimento do outro está não no encontro presencial – o que, efetivamente, não ocorre entre nenhuma das personagens que compõem o romance –, mas ora no paradoxo entre a proximidade espacial e a distância afetiva – vide Alice e seu marido, habitantes de uma mesma casa mas separados marital e emocionalmente, ou ainda o mesmo homem e Ana Emília, “a que me espera em Lisboa”, que se revelam, ao longo das páginas da obra, antigos amantes –, ora em um encontro com a imagem do outro evocada pela lembrança. Por esse artifício, quase todas as personagens do romance poderão confrontar-se com figuras da infância, especialmente suas referências maternas e paternas, e prosseguir com o autoconhecimento por via da referência recordada; e praticarão, assim, aquilo que Mikhail Bakhtin postula:

Cada personagem entra em seu discurso interior, mas não entra como um caráter ou um tipo, como uma personagem da fábula do enredo da sua vida (a irmã, o noivo, etc.) e sim como o símbolo de alguma diretriz de vida ou posição ideológica, como o símbolo de uma determinada solução vital daqueles mesmos problemas ideológicos que o martirizam. Basta uma pessoa aparecer em seu campo de visão para tornar-se imediatamente para ele uma solução consubstanciada do seu próprio problema, solução divergente daquela a que ele mesmo chegara. Por isso cada um o perturba e ganha um sólido papel no seu discurso interior. Ele coloca todas essas personagens em relações mútuas, confronta umas com as outras ou as coloca em oposição recíproca, forçando-as a responderem umas às outras, a se acusarem. Como resultado, seu discurso interior se desenvolve como um drama filosófico, onde as personagens são concepções de vida e mundo personificadas, realizadas no plano real. (2008, p. 276).

As vozes do romance crescem, imaginam significantes, os consubstanciam, justapõem presente e passado na busca pela resolução de suas problemáticas, e em resultado o discurso interiorizado dos seres que compõem a narrativa permanecem em gradativa evolução, coadunando-se, portanto, com a concepção polifônica estipulada pelo teórico russo e concretizada, inicialmente e em termos literários, nas construções romaneadas de Fiódor Dostoiévski. Na perspectiva em questão, o autor não é uma figura constituída acima de suas personagens, e sim um criador das relações dialógicas entre os indivíduos textuais os quais revelam, por sua vez, consciências próprias acerca da composição textual e de suas participações no romance em formação. É como se, efetivamente, estivéssemos agregando redações produzidas por entidades variadas – se Ivan Karamázov falava de modo incisivo porque sua personalidade o exigia, semelhantemente os seres da ficção antuniana discursam conforme lhes dita o modo de serem, e demonstram possuírem certa convicção autoral, instituindo-se como indivíduos que não só falam em sua insônia, mas redigem, e são, nesse ínterim, participantes, em essência, do jogo literário, em pé de igualdade com o autor. Na citação outrora reproduzida aqui, feita pelo marido de Alice, o homem dirá que é descabido *escrever* aquilo a que se propõe quando há paz nos campos para além da janela; em outra

passagem, ele próprio comentará a contraposição entre a fluência de sua escrita e a incapacidade de traduzir aquilo que ele desejaria ter, em verdade, escrito, e a alvorada a surgiu começa a roubar-lhe toda a réstia de tempo disponível; também é curiosa a passagem na qual Lurdes, mais uma das personagens femininas, revela o desgosto com a lembrança rememorada a tal ponto que ela repudia a própria mão em processo de escrita – vejamos abaixo ambas as ocorrências:

Não era nada do que escrevi até agora o que queria dizer enquanto tenho tempo e tenho pouco já, uma questão de minutos se a terra empenar no seu eixo e há ocasiões em que empena, fica a vibrar num ressaltado, quatro da manhã santo Deus, menos escuro à direita, o contorno dos campos a elevar-se e a endurecer, nada do que escrevi até agora me serve, onde estou eu afinal (p. 316)

Ou seja uma mulher junto a uma macieira e uma garota de tranças num portão de escola, um sujeito mascarado de senhora com um brinco a rasgar-lhe a orelha numa mesa de autópsias (detesto contar isto, a minha mão odeia o que escreve)
 Numa mesa de autópsias, o marido da minha colega com o mesmo sujeito enfarpelado de homem e um dos estranhos também, sombras (p. 150)

Efetivamente, a ambivalência da escritura dostoiévskiana, instauradora do conceito de polifonia no romance moderno, encontra-se representada nas personagens insones de *Ontem não te vi em Babilónia*, bem como em muitos outros romances de António Lobo Antunes que valem-se da profusão de indivíduos e de seus discursos narrativos para comporem a ficcionalidade existente a partir de perspectivas prismáticas e variadas. Entretanto, a rasura será – aparentemente – rompida, em tópico ao qual aqui também queremos aludir. Diz-se dos romances de António Lobo Antunes que são polifônicos – opinião consensual que ganha corpo diante de uma leitura macro de suas obras, as quais revelam estruturas quase geometricamente dispostas, em sintonia com o alinhamento barroco de embasar em *ordem* a aparente desordem, conforme já vimos –, intercalando discursos pertencentes a variadas

personagens, monólogos solitários que, sucedendo-se na tessitura textual, geram, por seu todo, a malha polifônica – embora esta seja profundamente marcada, em uma relação paradoxal, pelo isolamento contínuo e aguçado de cada falante. A técnica, alcançada pela multiplicidade de vozes, está presente em muitas de suas obras, notadamente nas que sucedem o primeiro ciclo – o também já aludido “ciclo da aprendizagem”, nas palavras de Maria Alzira Seixo – no qual o autor aguçava certo perfil de escrita que seria aprimorado e potencializado em textos subsequentes. O ponto pacífico que interpreta a polifonia em textos antunianos encontrou, curiosamente, um adversário na figura do próprio autor. Em entrevista dada a Sara Belo Luís, intitulada *O mundo de António Lobo Antunes em 12 partes* – entrevista posteriormente compilada na edição das *Confissões do trapeiro*, de Ana Paula Arnalt –, Lobo Antunes provoca ao subverter a leitura tradicional de seus romances ditos polifônicos e apontar um outro caminho.

Os livros não têm personagens, é sempre a mesma voz, que vem, que vai, que muda de tom. Fico sempre muito surpreso quando as pessoas falam em romances polifônicos, porque é sempre a mesma voz. A uma segunda ou terceira leitura o leitor compreenderá que se trata sempre da mesma voz. A mim também me pareciam ser vozes polifônicas. Agora fala este, agora fala aquele outro. Depois, comecei a perceber que estava equivocado. Era uma só voz, que ia mudando. Como o dia, que é um só e que vai mudando de cor e de luz. (p. 530)

Uma única voz, apenas? Então quem será esse indivíduo maior que se transmuta nas variadas vozes de seus textos? Quem seria ao mesmo tempo soldado e general em *Fado alexandrino*, pai decrépito e filho amedrontado em *O manual dos inquisidores*, a mãe em Angola e os três filhos dispersos na península em *O esplendor de Portugal*, travesti e seu companheiro em *Que farei quando tudo arde?*. E, no caso específico do livro aqui analisado, *Ontem não te vi em Babilónia*, seria uma única voz cada personagem acometido pela insônia – o antigo funcionário da Pide, o homem torturado, a mãe que lamenta o suicídio da filha, a

esposa marcada pela infertilidade? *Babilónia* é um livro gerido pela insônia. As partes do romance são horas da madrugada; o estado de semidespertamento, provocado pela vigília, dá a tônica de cada discurso e é acentuado conforme os ponteiros do relógio progridem; a impossibilidade de dormir – e, portanto, esquecer – grassa. As diferentes personagens estão sob a mesma insígnia: a do título do livro, o qual também lhe serve de epígrafe, sob o prognóstico “em escrita cuneiforme num fragmento de argila, 3000 anos a.C.”. Surpreende que, já desde a data vagamente marcada, pertencente a tempos imemoriais, “haja tanto desencontro nessa vida”, para usar a famosa frase cunhada por Vinicius de Moraes¹⁰. António Lobo Antunes também gosta de interpretar sua epígrafe a esse modo, pois, em outra entrevista, essa a Alexandra Lucas Coelho, por ocasião do lançamento do romance, comenta:

[ALC] O título “Ontem não te vi em Babilónia” aparece em “escrita cuneiforme num fragmento de argila, 3000 anos a.C.”, diz a epígrafe. (...) Um grau de coloquialidade que dificilmente imaginamos 3000 anos antes de Cristo.

[ALA] Fiquei a pensar quem tinha mandado aquilo para quem. Tinha um ar quotidiano. Ontem não te vi... ontem não te vi no Corte Inglés... Ontem não te vi no café...

Ao mesmo tempo descobri noutra livro cartas de um pai para o filho com cinco mil anos, no Egito: “Se não estudas, nunca serás nada na vida”. Como agora.¹¹ (p. 536)

Portanto, mais fundamental ainda é para a tônica do livro que suas personagens permaneçam em clausura, seja esta materializada em corpos mais sintomáticos, como a cadeia e a tortura, ou metaforizada por meio de um cômodo da casa, que de súbito transmuta-se em cela e em ressignificação do isolamento: ainda que o outro esteja fisicamente próximo, além

¹⁰ No capítulo a seguir, tornaremos a falar sobre a epígrafe do romance antuniano e a carga semântica de isolamento e impossibilidade de comunicação com o semelhante por ela carregada.

¹¹ Nessa citação se encontra uma alusão semelhante à existente na epígrafe antuniana por nós selecionada para a apresentação do presente trabalho, ao lado da citação de José António Maravall. Como exposto na introdução, cremos que Lobo Antunes – bem como todos os grandes poetas e romancistas – traz à tessitura textual os anseios que, em verdade, sempre fundearam as vivências humanas; e, por isso mesmo, um excerto de 3000 a.C. pode tão bem metaforizar e sintetizar questões expostas em uma obra de 2006 d.C. O discurso do autor aqui apresentado parece, também, se coadunar com nossa leitura.

do corredor, a distância imposta parece cumprir um espaço infinitamente maior, posto que está fundeada em anos de incomunicabilidade entre corpos ausentes e falantes. A dicção consigo próprio, travada e por vezes engasgada no duelo que atravessa a madrugada, é a alternativa de seres que não compartilham a convivência mútua – e por isso vale dizer que a polifonia do romance se reflete, em verdade, na incapacidade de comunicação que faz com que cada personagem, embora pródigo em sua própria fala, seja frustrado ao tentar encontrar eco. A única voz que permanece é aquela evocada pela lembrança, e portanto indesejável, pois remonta sempre à memória dolorosa a qual se anseia por esquecer. Ou então será a própria voz que não se pode interromper, já que o sono é inconciliável: é o que vemos no excerto a seguir, onde a fala irrompida a partir das memórias de discursos alheios não consegue ser refreada:

conforme me apetecia
(continua a apetercer-me)
dizer à filha da mulher

– Tu

A desculpar-lhe a corda do estendal e a expressão que em lugar de afirmar como em geral os defuntos, tão autoritários, tão seguros de si, ia fazendo perguntas, as mesmas que de há anos a esta parte não parei de fazer, se conseguisse emudecer no interior de mim e esta vozinha

(da minha irmã, da minha mãe, da que dorme lá dentro e não se cala nunca

– Porque não te calas nunca?)

cessasse” (p. 109)

Diante do desafio interpretativo proposto por António Lobo Antunes, porém, o jogo polifônico talvez devesse ser reconsiderado. Há algumas ressalvas, é claro: por um lado, sabemos sempre que “o poeta é um fingidor”, frase pessoana extremamente dita e re-dita, cuja carga semântica alcança, em literatura, níveis teóricos discutidos à exaustão; e que certamente marca, como espécie de estigma, qualquer leitura que se queira fazer, ainda mais em terreno literário português – o próprio Fernando Pessoa era um fingidor acerca de seus métodos de

produção literária, fato ilustrado pelo famoso caso da carta endereçada a Adolfo Casais Monteiro a propósito da escritura de *O guardador de rebanhos* e *Chuva oblíqua*. Também lembramo-nos de Roland Barthes, figura marcante da teoria literária produzida na segunda metade do século XX, e de sua obra *A morte do autor*, na qual ele comenta que “a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’” (p. 68). E mesmo Lobo Antunes admite isso, ao comentar que “o livro adquire uma tal autonomia que conversa comigo o tempo inteiro. E questiona. E pergunta. E responde.” (*Confissões*, p. 530). No entanto, não deixa de ser curioso o fato de, no último capítulo da obra, Lobo Antunes revelar-se como sujeito autoral, indivíduo que escreve o romance também atravessando a madrugada, e por isso aquele que seria, talvez, a voz unificada que se camufla em diferentes vozes retratadas no texto; o dono dos cordéis manipulados ao longo da trama.

misturando a língua nas palavras e eu pasmada com a língua,
 experimentei fazer igual e a empregada aguçou-se de fúria, o
 céu velhíssimo distraído de mim quase sem existir, a minha mãe
 bateu-me na mão a desculpar-se à empregada, distribuiu os
 carimbos como se alinhasse os patos na cômoda
 – Crianças dona Fátima
 a tinta dos carimbos manchava o balcão de nódoas roxas, azuis
 (chamo-me António Lobo Antunes, nasci em São Sebastião da
 Pedreira e ando a escrever um livro) (p. 465)

A princípio, a inserção do romancista soa como absurda – e parece romper todas as construções teóricas aqui gradualmente relacionadas. Lobo Antunes certamente deseja criar um jogo, no qual ele próprio possa também ser personagem e autor. No entanto, pensamos que a revelação do autor por detrás da ficção não substitui ou danifica a compreensão dessas consciências equipolentes de que nos fala Mikhail Bakhtin, o qual também já previra, em termos teóricos, a existência da sombra autoral por detrás das vozes cambiantes que oscilam durante a trama – sombra “que de modo onipotente dá colorido ao mundo representado no romance” (2008, p. 314). Novamente passando pelo crivo de Bakhtin, cremos que nas obras

do autor contemporâneo português “não há uma única palavra essencial sobre a personagem que esta não possa dizer sobre si mesma” (Idem, *ibidem*) – e as personagens de *Babilónia* efetivamente o dizem: ora admitindo que se encontram, em verdade, na incerteza – “coisas que me obrigo a supor porque não sei muito bem o que vejo” (p. 382) –; ora tendo uma amargurada consciência de si próprias – “quarenta e quatro anos e detesto a minha cara que mudou, não me pertence, não sou eu” (p. 140). Logo, a *autoconsciência* da personagem é o veredicto fundamental para que se possa considerar o estabelecimento da polifonia – o que aqui, em absoluto, ocorre. Evidentemente, a brincadeira proposta por Lobo Antunes é instigante, mas também prevista pela teoria polifônica: o autor é o regente das vozes inseridas no texto, porém, “dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro ‘eu para si’ infinito e inacabável” (BEZERRA, 2010, p. 194).

A revelação desse outro “eu” para o próprio ser que se conhece pela prática constante de seus monólogos solitários é uma tônica de *Babilónia*, bem como de quase a totalidade dos romances do autor. É em virtude dessa possibilidade que surge a consciência das condições de isolamento e incomunicabilidade diante dos outros indivíduos, com os quais em momento algum se trava o diálogo necessário. Cremos que a temática da falta de contato é, também, uma marca da produção artística barroca – e uma recorrência nos tempos pós-modernos, ainda que, evidentemente, motivada por fatores históricos distintos daqueles que criaram e estimularam as sensações de incerteza e crise a partir de meados do século XVI. É essa outra face do romance antuniano que pretendemos analisar com mais vagar no capítulo que se segue.

3. Silêncios e lacunas: incomunicabilidade

Desde os iniciais romances antunianos, nota-se a preferência do autor por duas principais vertentes temáticas, constantes em sua obra, e que guardam, como semelhança inquestionável, o signo da *falência*: de um lado, a derrocada definitiva da anterior grandeza de Portugal, representada pelo símbolo último da manutenção das colônias africanas, trunfo perdido na década de 70 e que põe fim, inquestionavelmente, ao sonho de se ver constituído o Quinto Império do qual Fernando Pessoa outrora falara; de outro, a fragmentação das relações humanas, seja na exibição da crueldade empetrada ao homem pelo próprio homem, conforme as descrições da tortura em *Conhecimento do inferno* bem atestam, seja na ruína que corrói elos familiares próximos, à semelhança do que vemos na problemática das relações pai/filho presente nas obras da trilogia de Benfica, por exemplo. E certamente haverá livros, como *O manual dos inquisidores*, nos quais coexistirão os dois motes de falência: a da nação e a da família – se Francisco, o pai, que fora um militar de reconhecida envergadura no governo salazarista, e sua quinta são metáforas da ruína do homem e da ambição anteriormente agregada aos valores daquela terra, João, o filho, é o indivíduo fraco, que, vindo de um casamento desfeito (outra relação próxima que se esvai) e marcado pelo fracasso em todos os

projetos que intenta fazer, sucumbe ante a imagem dominadora do pai, de seu chapéu e da atitude de jugo sexual que o progenitor estabelecia com as criadas da casa: “a enxotar as criadas para o pátio das traseiras, a convocar a cozinheira com o dedo, a comandar-lhe sem palavras que largasse o fogão, a segurar-lhe o pescoço” (1998, p. 49). O “pateta do meu filho”, expressão repetida até o máximo desgaste, é contemplado com desprezo pelo pai, o qual não se desprende de seu orgulho, ainda que esteja, ele próprio, debilitado pela doença e desfeito de todas as suas posses nos dias finais de vida – e, talvez por isso, reduzido à mesma penúria intrínseca ao seu descendente. *O esplendor de Portugal*, outra das famosas obras de Lobo Antunes, conjuga concomitantemente os dois veios: a mãe, que fica em Angola, vê o desenrolar de uma cruel guerrilha, paulatinamente vencida pelos nativos e perdida pelo colonizador, e sua insistência em permanecer junto à propriedade da família culminará, nas páginas finais do romance, em sua própria morte; os três filhos, enviados para Portugal, mantêm-se isolados um do outro, distanciamento que fica visível na malfadada noite de Natal arquitetada por Carlos, um dos irmãos. A preferência antuniana pelo tema da ruína, muitas vezes ligado ao contexto noturno e às ideias sombrias que tal fase do dia trará consigo, será assim explicitada por Maria Alzira Seixo, em seu *As flores do inferno*:

Mas esse universo de sombras na noite (e a noite ocupa, como se sabe, a configuração diegética de muitos dos romances de Lobo Antunes – *Os cus de Judas*, *Conhecimento do inferno*, *Ontem não te vi em Babilónia*; e parte significativa de outros – *Memória de elefante*, *Fado alexandrino*, *O esplendor de Portugal*, *Não entres tão depressa nessa noite escura*; e domina ainda as determinações imbólicas de certos motivos literários: o “túnel”, o “poço”, o “medo do escuro”; ou processos de escrita como a negatividade e a lateralidade) apresenta-se povoado de fantasmas (...) e entidades dispersas que encetam relações de surpresa ou fantasmagoria com a situação narrativa, muitas vezes crianças (...). São em geral criaturas de sofrimento, e que inspiram sofrimento à sua volta. Como espectro fundamental, em vários romances e muitas crônicas, está o soldado de Mangando, que se suicidou em Angola com um tiro de revólver ao deitar-se, dando as boas-noites aos companheiros. Há pois

um ambiente de noturnidade martirizada que domina os romances, desde a “noite mais escura da alma” de *Memória de elefante*, passando pela “dolorosa aprendizagem da agonia” de *Os cus de Judas*, e culminando na “longa travessia do inferno” do seu terceiro romance, todos centrados no horror da guerra, que vai sendo progressivamente correlacionado com a tortura hospitalar dos tratamentos psiquiátricos das doenças mentais. Porque o inferno é a guerra, é a doença, é sobretudo a morte. (2010, p. 18)

Os ciclos literários encontrados na trajetória ficcional de António Lobo Antunes – conforme vimos no capítulo anterior e que são por ele próprio endossados – ligam-se, de certo modo, a essa associação temática. A etapa da aprendizagem reflete, em linhas gerais, o percurso vivenciado pelo autor enquanto médico do exército português e também praticante da psiquiatria – por isso mesmo, o cenário de desolação confrontado nas tendas médicas quando em batalha e o hospital Miguel Bombarda, em Lisboa, são terrenos pródigos para que se discuta tanto a inutilidade da guerra quanto o *avesso das coisas* – em expressão utilizada por Seixo (Idem, p. 62) – retratado na inversão dos papéis de sanidade e loucura. O ciclo das epopeias, vindo a seguir, dissolve o ideário nacional heroico em tramas nas quais se discute a irrealização do desígnio mítico português – e o corrosivo *As naus* leva a desmistificação ao ponto máximo de subversão e paródia, ao distorcer literariamente a figuração histórica de personagens como Diogo Cão, no romance um senhor bêbado e privado dos dentes, amargurando uma condição física acabada e relacionando-se sexualmente, em cena que filia o grotesco e o afetivo, com uma mulher a quem finalmente se une ao final da trama; Francisco Xavier, que de ícone religioso passa a dono de um bordel na cidade de Lisboa, como a grafará o autor, e que empregará no prostíbulo a esposa negra de Pedro Álvares Cabral; por fim, Luís de Camões será uma imagem caricata de homem que transita por lugares variados no intuito de conseguir em definitivo enterrar o corpo do pai, transportado a princípio em um caixão e depois em objetos cada vez mais despropositados, como um garrafão de vinho – e o final da obra proporá uma mordaz reflexão, ao revelar o poeta português encerrado em um sanatório e

julgado como louco. A posterior Trilogia de Benfca, assim denominada por circular em torno do bairro português ao qual António Lobo Antunes afetuosamente se relaciona, por nele ter passado a sua infância, concentra-se na exposição de tipos familiares sintomáticos, nos quais a quebra de expectativas e a ruína das ligações interpessoais, sobretudo entre pais e filhos, mostrar-se-ão com força – como se vê em Fernando, o desajeitado representante familiar que não corresponde às expectativas acerca dele nutridas pelos que o cercam. A tetralogia do poder será, talvez, aquela em que, de forma ainda mais acentuada em relação ao que pelo autor antes fora feito, a dubiedade da falência se revelará mais concatenada: haverá a falência do projeto nacional português de grandiosidade mítica, decadência sacramentada na perda do último vestígio das conquistas relacionadas às grandes navegações outrora empreendidas: as colônias africanas – e o irônico título de *O esplendor de Portugal*, extraído do Hino Nacional Português em um proposital discurso que pretende, de dentro da própria tradição, subvertê-la, bem demonstra o traço corrosivo da ficção deste que considera que “escrever é uma coisa tremendamente difícil” (*Confissões*, p. 355); igualmente ocorrerá a falência das relações afetivas, sobretudo familiares, proposta temática também recorrente nos romances de António Lobo Antunes – conforme a ligação, há pouco aqui aludida, entre Francisco e João, pai e filho de *O manual dos inquisidores*, exemplifica.

É interessante notar como, mesmo nos romances ditos de teor histórico-crítico e subversivo, Lobo Antunes jamais abandonou a análise das relações interpessoais, ao contrário: ainda que dando-lhes maior ou menor ascendência sobre a trama de acordo com o desenrolar das narrativas, sempre as privilegiou. É o que vemos desde a produção iniciática de *Os cus de Judas*, impetuoso discurso em primeira pessoa que rememora as angústias de uma guerra inválida, desnecessária e finalmente perdida: a mesma voz que comenta as experiências vividas em território angolano – estas que também vão, em muitos momentos, além da interpessoalidade; são *humanas*, no sentido mais íntimo do termo – será a que

comentará a ligação construída naquela noite, em uma mesa de bar, entre o narrador e a mulher que ele recentemente conhecera; e também será a que aludirá, em um capítulo da obra que, por alguns momentos, chega a alcançar raias de lirismo, à figura feminina de Sofia, angolana que, no meio dos espasmos bélicos, representara, para o narrador, o conforto possível. As construções mais recentes do ficcionista também revelam, por sua vez, a mesma inclinação para as relações afetivas, ou melhor, para a fragilidade e a deterioração das mesmas, parecendo, mesmo, maior proporção dar a tal temática: é o que ocorre, por exemplo, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, onde a morte iminente de um membro da família é desconsiderada, em caráter afetivo, pelos irmãos, que apenas se interessam pela herança que a eles será destinada.

O expediente pelo autor adotado para expor a situação de suas personagens em conflito é, conforme vimos no capítulo anterior e voltaremos a aludir no seguinte, a construção romanesca polifônica: formato que possibilita a flexibilidade na apresentação de perspectivas variadas e, conseqüentemente, na ampliação de interpretações possíveis, desestigmatizando o conceito de certeza única acerca de determinado fato. Porém, na concepção bakhtiniana, a noção de polifonia, considerando o seu surgimento dentro da ficção de Fiódor Dostoiévski, não poderia ser desvinculado de um contexto – histórico, social e cultural – que fomentou a ascensão de um modelo de romance baseado na plenivalência de vozes equivalentes e múltiplas. Nas palavras do teórico,

A própria época tornou possível o romance polifônico. Dostoiévski foi *subjetivamente* um partícipe dessa contraditória multiplicidade de planos do seu tempo, mudou de estância, passou de uma a outra e neste sentido os planos que existiam na vida social objetiva eram para ele etapas da sua trajetória vital e sua formação espiritual. Essa experiência individual era profunda, mas Dostoiévski não lhe atribuiu expressão monológica imediata em sua obra. Essa experiência apenas o ajudou a entender com mais profundidade as amplas contradições que existem extensivamente entre os homens e não

entre as ideias numa consciência. Deste modo, as contradições objetivas da época determinaram a obra de Dostoiévski não no plano da erradicação individual dessas contradições na história espiritual do escritor, mas no plano da visão objetiva dessas contradições como forças coexistentes, simultâneas (é verdade que de um ângulo de visão aprofundado pela vivência pessoal). (2008, p. 30 – 31)

A realidade da sociedade russa na virada entre os séculos XIX e XX, submetida à égide do czarismo e vivenciando determinados percursos filosóficos e de pensamento, os quais culminariam na fermentação social que precede e alimenta a Revolução Russa, certamente está tão imiscuída de suas próprias particularidades que não caberia dizer que uma mesma efervescência cultural é o que estimula a pós-modernidade, e o romance contemporâneo português, notadamente a ficção de António Lobo Antunes, que aqui estudamos, dando ao ambiente atual as bases necessárias para que a construção polifônica dentro da forma romance seja novamente praticada. No entanto, há entre aquele instante histórico e o nosso a inquestionável similaridade da *crise*. Onde quer que haja a incerteza, em verdade, pode haver também uma mesma similitude de práticas artísticas, as quais seriam reflexo da instabilidade vivenciada pelo indivíduo à época. É a partir de tal pensamento que julgamos possível instituir, entre o período barroco, uma correlação baseada em procedimentos artísticos comuns – e a polifonia seria, então, a forma selecionada para evidenciar a profunda cisão entre os relacionamentos interpessoais presente no aqui analisado *Ontem não te vi em Babilónia*.

Trata-se, de fato, de um romance incisivamente marcado pela *lacuna* – não apenas a da forma escrita, fragmentada e labiríntica, mas a da constituição temática em sua essência. Suas personagens vivem em solidão – e a fala compulsiva parece ser a única alternativa para dar vazão a um impulso de comunicabilidade jamais efetivado. O que agora pretendemos demonstrar é como a visão de um mundo desconcertado e em crise é, apesar de atual, no sentido de sua ocorrência contemporânea, também antiga, uma vez que já fora manifesta em

outros períodos históricos, em especial o barroco, que aqui salientamos e estudamos. Para isso, pensaremos mais uma vez na elipse barroca e nas noções de irregularidade e tensão por ela suscitadas – e como, no romance contemporâneo de António Lobo Antunes, há ecos da visão de mundo outrora praticada.

3.1 O mundo do desconcerto barroco

*Os bons vi sempre passar
no mundo graves tormentos;
e, para mais m'espantar,
os maus vi sempre nadar
em mar de contentamentos.
Cuidando alcançar assim
o bem tão mal ordenado,
fui mau. Mas fui castigado:
Assi que, só para mim
anda o mundo concertado.
Luís de Camões¹²*

A simples menção à palavra “desconcerto”, em qualquer trabalho teórico que verse sobre algum autor ou aspecto da literatura portuguesa, inevitavelmente levará à famosa esparsa camoniana que aqui nos serviu, explicitamente, tanto de epígrafe quanto de inspiração para título do tópico em questão. Luís de Camões faz-nos, com o longo alcance de apenas duas estrofes, refletir acerca de pontos como certas irregularidade e injustiça morais – já que, em oposição ao que é dito pela sabedoria popular, no universo do autor português o mal não é pago com o próprio mal; ao contrário, a bondade leva à tormenta, e a vilania ao contentamento, com a única exceção visível no caso do próprio eu-lírico, que almejou a maldade a fim de ser paradoxalmente favorecido e que, no entanto, foi punido por seu

¹² Todas as reproduções da poesia camoniana feitas ao longo desta dissertação foram extraídas da coletânea *Poesia lírica* – Lisboa: Biblioteca Ulisseia de autores portugueses, 2002. Os versos da epígrafe encontram-se registrados na página 65.

comportamento inadequado. A desordem vista no andamento social das civilizações, tão bem traduzida pelo poeta no uso do verbete *desconcerto*, é um eco do pensamento maneirista reproduzido pelo autor, ideia esta que desembocará no discurso manifesto pelo homem do período barroco diante da situação de crise que seu contexto histórico lhe desvendará – e, conseqüentemente, presente nas construções artísticas de tal período. O universo barroco, tanto no sentido denotativo quanto no conotativo, é crítico, desordenado e desestabilizador de certezas outrora estabelecidas. Denotativamente, a cosmologia, conforme vimos no capítulo anterior, tornou-se outra, variada, presidida não mais pela simetria circular e sim pela disformidade elíptica; conotativamente, o campo de saberes e de apreensão do real a partir de conceitos fixos rompeu-se para o indivíduo que agora desconhecia seu lugar exato dentro da concepção social e que fora assolado por eventos que lhe demarcaram a transitoriedade e a incerteza – fossem esses a guerrilha, a fome ou a peste. Sem que entremos aqui nas questões teóricas que propõem as similitudes e as diferenciações entre maneirismo e barroco, e considerando a concepção dada por Jorge de Sena em estudo efetuado acerca das marcas daquele movimento em Camões – a de que “no vácuo aberto entre o medievalismo que vem morrer no Renascimento, e a idade moderna que nascerá, oculta, nas vascas curvilinearmente geométricas do Barroco, o maneirismo é uma angustiada liberdade” (1980, p. 53) –, achamos que o pensamento camoniano transmite-nos certa sensação de mundo que encontra-se muito próxima a um perfil marcado pelo barroquismo. Afinal, versos sobre as dubiedades e imprevisibilidades do destino – ou da fortuna, para usar a nomenclatura frequentemente adotada pelo poeta –, bem como sobre a efemeridade da vida humana, não são tão incomuns na produção lírica daquele que, em certo soneto, declarou que “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” (p. 102).

Em verdade, a mudança da forma circular, ou quadrangular, para a elipse implica não só uma variação estilística, cultuando-se a assimetria em lugar da rigidez, mas também uma

reformulação conceitual que se pauta, a princípio em termos cosmológicos, e após em diversas linhas do conhecimento humano, na observação acerca do lugar ocupado pelo indivíduo no cosmos – e sendo o universo uma representação macro do usual anseio do ser pelo desconhecido, sua repentina concepção como um espaço de irregularidade e apreensão peculiar traz ao homem a sensação de instabilidade, em contraposição à antiga segurança exalada pelas impressões renascentistas. Com efeito, ainda que a descoberta de Copérnico tenha subvertido o papel da Terra diante do Sol, tornando aquela serva deste e permanentemente alterando o lugar do homem, de elemento central da criação divina a apenas mais uma engrenagem na composição estelar, por outro lado, o universo mantém certa uniformidade – e, paradoxalmente, “a consciência de compreender o grande e irresistivelmente poderoso universo, do qual ele próprio [*o homem*] era apenas uma parte, tornou-se a fonte de uma autoconfiança ilimitada e sem precedentes”, conforme nos diz Arnold Hauser (2010, p. 451). Não por acaso é o Renascimento amplamente reconhecido por sua forte conotação antropocêntrica, oposta ao milênio teocentrista que fora a Idade Média. No entanto, a revelação da elipse planetária kepleriana altera, epistemologicamente, a época de modo que a regularidade já não poderá ser mantida – e, por extensão, a visão do indivíduo acerca de si mesmo entrará em crise, tornando-se tão irregular quanto a figura geométrica que simbolizará o barroco. Ecoando o mote do período, e sugerindo certa preferência pelo obscuro e pelo incerto, a arte barroca será – e recorreremos uma outra vez às palavras de Hauser – sobretudo *cinemática*:

A concepção artística do barroco é, numa palavra, cinemática; os incidentes representados parecem ter sido entrouvidos por acaso e observados em segredo (...). A comparativa ausência de clareza na apresentação também está relacionada com essa qualidade de improvisação. As frequentes e, não raro, violentas sobreposições, as excessivas diferenças no tamanho dos objetos vistos em perspectiva, o desprezo das linhas direcionais dadas pela moldura do quadro, o inacabamento do material e o

tratamento desigual dos motivos ainda são usados intencionalmente para tornar difícil ver a pintura como um todo lúcido. O progresso normal da própria evolução histórica desempenha um certo papel no crescente desagrado por tudo o que seja demasiado claro e demasiado óbvio, no processo que se desenrola no seio de uma cultura em contínuo desenvolvimento do simples para o complexo, do claro para o menos claro, do óbvio para o escondido e o velado. Quanto mais culto, exigente e inteligentemente interessado em arte é um público, mais ele pede essa intensificação dos estímulos artísticos. Mas, além da atração do novo, difícil e complicado, isso constitui, uma vez mais, uma tentativa de suscitar no observador o sentimento de inesgotabilidade, incompreensibilidade e infinidade da representação – uma tendência que domina toda a arte barroca. (2010, p. 447)

Os apontamentos de Hauser parecem guiar-nos, mais uma vez, a uma interpretação da ficção empreendida pelo contemporâneo António Lobo Antunes, praticante que este é ora de uma técnica narrativa inusual – fragmentando os discursos brotados do pensamento de suas personagens até o ponto máximo, ou quase, da representação –, ora do desvelamento, revelando apenas aos poucos o passado de cada participante da narrativa e as inter-relações entre estes existente. O modo atípico da configuração textual em *Ontem não te vi em Babilónia* não será de todo incompreensível, porém, há que se dispor de um esforço redobrado e de uma memória acentuada de leitura para que seja eficiente a apreensão do projeto literário em sua completude; de outro lado, conquanto o romance em si já seja um gênero destinado à ampla abertura de significados distintos, o modo polifônico destinado à apresentação prismática das personagens e de suas vivências potencializa a dubiedade de versões, sem que haja uma certeza cristalizada – ao contrário, joga-se com as possibilidades de interpretação –; por fim, temos uma construção harmônica, cujos discursos coadunam-se de forma múltipla e caminham para a sugestão do infinito e da continuidade permanente: eis-nos, aqui, diante das prerrogativas básicas de incompreensibilidade, inesgotabilidade e infinidade manifestas pela arte barroca aos olhos de Arnold Hauser. A atração do difícil, por sua vez, manifesta-se tanto pelo perfil de escrita antuniano, notadamente instigante, quanto

pela também comentada inclinação ao obscuro e ao velado, preferências de uma condução artística regida pela égide da elipse, à qual, “etimologicamente, pode-se dar o significado de falta ou lacuna” (SANT'ANNA, 2000, p. 100).

No caso de *Babilónia*, o período noturno no qual o primeiro plano da narrativa se inscreve – entrecortado, porém, por planos superpostos de memórias, marca de muitos romances do autor – sugere a obscuridade por variadas razões. A madrugada, mais até do que a noite, evoca sensações ligadas àquilo que é sombrio e misterioso; o tom confessional adotado pelas personagens no espaço limítrofe entre a lucidez e o sono, gradativamente acentuado à medida que as horas – e, conseqüentemente, as partes do romance – passam, dá-nos a impressão de segredos sussurrados, contendo revelações que apenas em um contexto velado se poderiam dar a conhecer; o cruzamento entre os discursos monologados é a fórmula complexa adotada pelo autor para que se desvendem, em paulatina proporção, o passado de cada personagem, especialmente as cenas ligadas às recordações infantis, traço acentuado na obra em questão, e os elos passíveis de serem identificados e (re)construídos ao se defrontar com inevitáveis semelhanças entre uma e outra estória. Na opção pelo modelo polifônico – não só por este representar uma prática artística recorrente no período barroco, mas também por carregar, em associação aos preceitos desse mesmo período, uma carga semântica relacionada àquilo que é dúbio, obscuro, insinuado, sugerido –, cremos poder ver uma nítida marca de barroquismo na ficção literária de António Lobo Antunes, como o exemplo abaixo, extraído do discurso de uma das personagens, Ana Emília, bem revelará: nele, lemos a mescla acentuada entre o rememorado e o instante presente, rompendo-se a barreira temporal que divisa os dois momentos a partir de um novo conceito, que considera a permanência do fato vivido:

porque a minha filha vai instalar-se à mesa de comer com os trabalhos da escola, uma almofada para ficar mais alta e a língua

ao canto da boca a conseguir uma letra, a macieira bem tentava avisar-me sem que lhe entendesse os receios, julgava que a contração dos ramos derivada ao calor em lugar das palavras e depois da minha filha nem pio, amou, se pudesse arrancava os dedos como eu faço a lembrar-me não de um barco que chegava mas de mim de joelhos, durante o funeral, a cortar a erva que rodeava o tronco de língua ao canto da boca e o corpo torto a acompanhar a caneta, a tesoura, a conseguir o golpe de uma letra, outro golpe, se eu fosse a senhora na vivendinha do outro lado do Tejo chamava-me do primeiro andar não para me pedir nada, para ficarmos juntas enquanto a erva se amontoava ao meu lado, hei-de regar por gratidão os vasos de cimento e endireitar as peônias, *que lugar movediço, o passado, continuando a existir ao mesmo tempo que nós*, o meu pai no jornal, a minha mãe a saltar da sua esquina (p. 358) [grifo nosso]

Com efeito, o passado permanece à porta – e mais do que isso, marca um signo de constante convivência – para estas personagens que não dormem e nem descansam: apenas recordam, e por meio da lembrança ainda vivem um fato decorrido, já que a memória o recupera a ponto de torná-lo novamente, e por quantas vezes se fizer alusão a ele, real. A filha de Ana Emília, a qual sabemos, desde o princípio do romance, que se enforcou no quintal quando contava quinze anos de idade, ladeada pela boneca, símbolo da ingenuidade infantil perdida na ousadia do ato de suicídio, aqui é visualizada pela mãe à mesa, arriscando letra por letra: diz ela que a filha *vai instalar-se*, com o verbo *ir* utilizado em forma que pode indicar uma ação feita tanto no presente quanto no futuro, porém jamais no passado, tempo no qual, cronologicamente, é sabido que aquele instante verdadeiramente aconteceu. Do mesmo modo, imagens representadas no presente, tais como *o meu pai no jornal* e *a minha mãe a saltar da sua esquina*, correspondem a atos vislumbrados, em verdade, pela personagem quando jovem, e não a atitudes ocupantes do *agora*. Ecos de momentos anteriores, ocorridos em diferentes etapas da vida de Ana Emília, vêm se juntar a sua contemplação das casas vizinhas ao outro lado do Tejo, uma delas ocupada por uma senhora a quem ela gostaria de visitar e de cujos vasos de peônias ela carinhosamente cuidaria – ímpeto, porém, jamais satisfeito. Essa relação

de proximidade humana não acontecerá nem aqui, nem envolvendo qualquer outra personagem do romance, uma vez que este é marcado por uma profunda incomunicabilidade entre os indivíduos semelhantes – no que revela, por sua vez, mais uma estreita ligação com a prática barroca, desta vez de ordem temática.

Pensar a cultura do barroco, como bem demonstra José António Maravall – o qual alude, por sua vez, a outro teórico, Lucien Febvre –, é compreender uma visão de mundo composta e assimilada por *homens tristes*. “O Seiscentos é uma época trágica”, complementa o historiador (1997, p. 248), aludindo a fatores de ordem histórica e social que movimentaram a vivência do homem da época e ajudaram a cristalizar, a partir da episteme já sugerida pela elipse, uma sensação de pessimismo aliada à perda da estabilidade outrora adquirida – considerando-se, aqui, fatores provenientes de diferentes focos: ora o questionamento religioso surgido a partir da costura dialética de Reforma Protestante e Contrarreforma; ora as turbulências bélicas, dentre as quais a Guerra dos Trinta Anos é um expoente; ou, ainda, a inédita eclosão de movimentos como a Reforma Comunera (1519 – 1521), que seria, na perspectiva de Maravall, uma precursora das posteriores Revoluções inglesa e francesa¹³. Importa valorizar que, no período em questão, “não se produzem apenas perturbações econômicas e sociais, mas o homem adquire consciência comparativa dessas fases de crise” (Idem, p. 67), o que demonstra, de um lado, a assimilação feita pelo indivíduo da época, não somente abalado por fatores de perturbação, mas igualmente imerso nestes a ponto de intentar compreender toda a extensão daquilo que o atinge, e, de outro, revela a força impulsionadora que foi capaz de dar ao Barroco a peculiaridade de seu caráter¹⁴. Nesse ínterim, objetos e

13 Prefaciando a obra de Maravall, Guilherme Simões Gomes Jr. fará um comentário curioso acerca da nova acepção da terminologia “revolução”, adquirida dentro do universo barroco, o qual reproduzimos aqui: “Antonio Pérez, Álamos de Barrientos, Valle de la Cerda, Narbona, Setanti, Luis Mur, Saavedra Fajardo, Gracián, Lancina, são escritores que todo o tempo tratam de situações anômalas, falam de revoltas e alterações no estado das coisas, e, em seus textos, a palavra 'revolução' começa a ganhar novo sentido: não mais os movimentos cíclicos dos astros, mas as grandes comoções sociais” (p. 29).

14 Dentro do já citado *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*, José António Maravall dedicará as duas primeiras partes de seu livro a uma esmerada leitura dos fatores históricos e sociais que definiram e marcaram o Barroco europeu, predominantemente o ocorrido na Espanha e Península Ibérica.

seres de predileção barroca justificam-se por seu alinhamento com a ideia desestabilizante disseminada no período: as *tramoyas* teatrais criam um jogo intrincado entre o ilusionismo e a realidade; as anamorfoses representam bem certa inclinação à mutabilidade das aparências e à distorção; ou, ainda, o gosto por figuras como a dos bufões “decorre do fato de se ver neles um cômico testemunho do disparate e desconcerto do mundo” (Idem, p. 249). E Camões novamente ecoa, lembrando-nos uma realidade descompassada.

O historiador espanhol afirmará que há quatro grandes temas, os quais ditam as concepções acerca do mundo, encontrados nas mais variadas manifestações barrocas: dentre estes, o primeiro a ser por ele analisado é o da *loucura* ou *desconcerto* do mundo – ambiente contraditório e às avessas. Somente tal subversão poderia gerar um livro tão avesso quanto a obra mais famosa de Erasmo de Rotterdam, *Elogio da loucura*, na qual a própria insanidade, personificada, vem a público apresentar-se como “a única capaz de alegrar os deuses e os homens” (2006, p. 14), e cujo conteúdo é distribuído por breves capítulos intitulados, por exemplo, “Como a loucura perpetua a espécie humana”, “A loucura é um bem da sociedade”, “A loucura é o bem supremo”, e, por fim, o irresistível axioma “A verdadeira sabedoria é a Loucura”. Sabe-se que o mundo está desvirtuado – e tal convicção parte de uma racionalidade comparativa, conforme Maravall nos atesta.

Eu o vejo [*o conceito de mundo às avessas*], na verdade, sobretudo quando no Barroco o tópico adquire grande força, como produto da cultura de uma sociedade em via de mudança, na qual as alterações sofridas em sua posição e em sua função, por vários grupos, criam um sentimento de instabilidade que se traduz na visão de uma cambaleante desordem. Considerado assim, seria resultado de uma avaliação conservadora, ou melhor, tradicional. Não há dúvida de que o tema revela – e assim o pôs às claras Rousset com relação ao Barroco francês – um sentimento de instabilidade e mutabilidade. Mas se, diante da constatação de que tudo muda, se julga que tudo no mundo se encontra tergiversado, é porque se pensa que existe, por baixo,

Recomendamos, aqui, para um maior aprofundamento nesse tema, os referidos escritos, intitulados “A conflitividade da sociedade barroca” e “Características sociais da cultura do barroco”.

uma estrutura racional, cuja alteração permite constatar a existência de uma desordem: se se pode falar de um mundo às avessas é porque se supõe um direito. (1997, p. 251 – 252)

Os outros temas barrocos acerca da visão sobre o mundo, ainda que diversos, lidarão todos com a premissa de desestigmatização de lugares estanques. Uma das temáticas dirá que o mundo é um *labirinto*: local onde facilmente o indivíduo pode se perder, e onde seus caminhos fixos e determinados desfazem-se em curvas tortuosas e imprevisíveis, em busca estafante pela saída sem a presença de um fio de Ariadne condutor. A concepção labiríntica, em essência, é um símbolo tão intimamente ligado a ambientes de instabilidade que Omar Calabrese afirma que “onde quer que ressurja o espírito da perda de si, da argúcia, da agudeza, aí reencontramos pontualmente labirintos” (1988, p. 27) – e, de fato, o imaginário do labirinto povoará a produção barroca, conforme o estudo do semiólogo italiano bem demonstrará¹⁵. Mais uma vez, podemos aludir, sucintamente, ao trabalho ficcional de António Lobo Antunes: se, em primeiro lugar, a escrita deste é por muitos classificada como labiríntica, em virtude de seu modo volteado de composição, aqui já visto, os personagens que povoam a trama, por sua vez, também estarão marcados pelo estigma da perda metafórica, no sentido de não ser possível encontrar determinadas respostas – em outros termos, eles “acham-se encurralados em seus labirintos subjetivos e não encontram saídas para seus passos incertos” (SANT'ANNA, 2000, p. 69). Muitas vezes, essa procura de si próprio é um reflexo de alguma falta vivenciada no mundo externo – quase sempre, a inexistência ou a falha da relação paternal, signo constante de *Babilónia*. Para a personagem Alice, além da presença falhada do pai, a incompletude pessoal será, em certa medida, uma repercussão também de suas malfadadas tentativas de gestação, dado responsável pela prolongada ruína de seu

15 Omar Calabrese defenderá, em seu livro *A idade neobarroca*, que a produção que é marcada por traços do barroco pode ser analisada e dividida a partir de algumas polarizações, dentre as quais encontra-se a temática do *nó* e do *labirinto*. As outras duplas seriam: ritmo e repetição, limite e excesso, pormenor e fragmento, instabilidade e metamorfoses, desordem e caos, complexidade e dissipação, quase e não-sei-quê, distorção e perversão.

matrimônio e pelo sentido de falência que ela encontra em seu próprio corpo, já se adiantando para a velhice: por isso mesmo, sua idade será constantemente lembrada, junto a esforços de ressignificação do próprio eu – e impressiona o fato de um breve excerto já dar intensas mostras dessa *incomunicabilidade* a qual queremos no romance antuniano observar: diz-nos Alice que a conveniência da social pergunta sobre como estamos repele, paradoxalmente, a sinceridade de uma resposta legítima e verdadeira, que procurasse o compartilhar de experiências por meio do contato com o outro; por outro lado, a proximidade com o cônjuge é por ela repudiada, uma vez que significaria uma confluência apenas sexual, marcada pelo instinto e pela animalidade dele, que é, em variados momentos do discurso da esposa, citado em analogia aos cães que povoam o quintal da residência. Segue o trecho:

tudo se ausenta de nós com o passar da idade, feições, desejos, ideias e domínios no parque, ficam a surpresa e o medo, uma pergunta aterrada
 – O que foi?
 e no caso de respondermos voltam a cara, não escutam, um vinco que não existia a crescer na bochecha, uma prega ou uma veia se é que possuem veias a suplicar
 – Não digas
 (o meu marido a caminhar por aqui de focinho a alongar-se, no receio que o proíba de entrar da mesma forma que os cachorros não entram na cozinha, ficam à porta tiritando, o meu marido no corredor e eu que cinquenta e seis anos, quase cinquenta e sete pesam, dando-lhe as costas a fazer que dormia) (p. 130)

Retornando aos grandes temas barrocos, encontraremos também a ideia do mundo como *estalagem*: lugar de passagem, não estabelecido, temporário, onde, a despeito de qualquer conforto vivenciado, seria impossível sentir-se plenamente habituado – ou *em casa*, para utilizar uma expressão bastante popular. A partir de tal concepção, ocuparia o homem o papel de *peregrino*: ele “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” (MARAVALL, 1997, p. 257); resta ao indivíduo acostumar-se a esse mundo adverso, não obstante a

permanente sensação de não pertencimento pleno àquele local. Haverá, por fim, o tema mais famoso do período, o mundo como *teatro*, ideia consagrada pela máxima de William Shakespeare: “*all the world's a stage*”¹⁶. Na visão cênica da sociedade, tudo é aparência, e a relativização entre *ser* e *parecer* será a problemática na qual se baseia

Curiosamente, o teatro será uma das manifestações artísticas mais pródigas da época barroca, sobretudo em Espanha – onde Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón de la Barca formam a tríade dramaturgica daquele que ficou conhecido como o século de ouro; e, dentre eles, possivelmente terá sido este último que elevou a arte ao seu ápice de composição no período – José António Maravall dirá que o mundo como *teatro* é “o grandioso tópico que Calderón elevou a sua maior altura, conseguindo para ele repercussão multissecular” (1997, p. 255); Walter Benjamin, em seu *Origem do drama barroco alemão*, considera que “é em Calderón que podemos estudar a forma artística do drama barroco em sua versão mais acabada” (1984, p. 105). Há mesmo uma peça de Calderón intitulada *O grande teatro do mundo*¹⁷, auto sacramental povoado por personagens arquetípicos – tais como a formosura, o lavrador, o mundo, o rei, o pobre, a discricção – que versará sobre a leitura possível da ordem mundana e dos papéis que cada criatura nela ocupa. No entanto, sua obra mais famosa muito provavelmente é *A vida é sonho*¹⁸, encenação na qual a antinomia realidade/ilusão será potencialmente explorada por meio da figura de Sigismundo, herdeiro real que não conhece a sua ascendência e que, destituído de sua posição devido a uma predição negativa efetuada sobre ele ainda antes de seu nascimento, passará os dias de sua juventude enclausurado em uma cela, sem que dele ninguém, além do rei e de um ajudador leal, tivesse conhecimento. Com o passar do tempo, e sentindo a iminente chegada da velhice, o soberano lamenta a situação constituída entre ele e seu filho, e, considerando o fato de não possuir nenhum outro herdeiro a quem entregar o governo do reino, decide resgatar da clausura o jovem

16 “O mundo todo é um palco”.

17 “El gran teatro del mundo”, no original.

18 “La vida es sueño”, no original.

abandonado, a fim de restituir-lhe o lugar no trono; no entanto, crê que é necessário experimentá-lo, no intuito de avaliar a sua capacidade como líder, e, para isso, faz com que seja servida a Sigismundo uma beberagem sonífera, que lhe privará dos sentidos durante um breve tempo, suficiente para que o transporte do adormecido entre a masmorra e o palácio seja efetuado. Uma vez despertando na posição de príncipe, os atos impulsivos e destemperados do jovem depõem contra as expectativas alimentadas por seu pai, que resolve novamente enviá-lo à prisão, valendo-se do mesmo expediente – a bebida embargadora. Ao acordar no cubículo que lhe servira de morada durante praticamente toda a sua vida, Sigismundo não sabe se os acontecimentos vividos na presença da corte foram reais ou apenas produto de sua mente; ou se, em inversão, os fatos ocorridos no castelo é que foram reais, sendo todo o restante de sua vida uma ilusão onírica. Oscilando por entre os dois pêndulos da dúvida, o protagonista refletirá, em um belo trecho monologado que evidencia, por seu conteúdo, a escolha do título: melancolicamente, questionar-se-á a personagem: “Que é a vida? Um frenesi. / Que é a vida? Uma ilusão, / uma sombra, uma ficção; / o maior bem é tristonho, / porque toda a vida é sonho, / e os sonhos, sonhos são.” (2009, p. 72).

Notemos, para além do questionamento das fronteiras entre o que é real e o que é fictício – subversão própria do barroco e de sua inclinação à “contraposição *aparência-substância* ou *maneira-ser*” (MARAVALL, 1997, p. 310) –, como os signos do distanciamento e da incomunicabilidade estão presentes nesta peça, demarcando a relação construída entre Sigismundo e seu pai, e espacialmente representada pela presença da torre enquanto lugar de clausura. Analogia possível seria aquela a se construir entre a câmara do protagonista e o quarto onde Alice ficará reclusa, por exemplo: ambos acentuam, por meio do espaço, uma condição distanciada e distorcida, em contraposição ora ao palácio do rei, no caso da peça de Calderón de La Barca, ora ao restante da casa, em especial a garagem, onde o marido de Alice permanece, estando consciente do distanciamento existente entre ele e a

esposa – espaço que não é geograficamente difícil de se transpor (ao contrário, em verdade bastariam poucos passos), mas que, ainda assim, não será vencido, em paradoxo que ainda mais acentua a ausência de contato entre os seres. O trecho abaixo, extraído da fala do marido no romance antuniano, mostra bem tal tensão, ao mesmo tempo que revela uma incisiva solidão: ninguém há de cumprimentá-lo, e, em ilusão ótica talvez motivada por seu estado de espírito, o seu próprio reflexo parece-lhe fugidio ao olhar diante dos vidros embaciados:

Deve ser meia-noite porque os ruídos cessaram, os do jardim, os da casa e os da minha mulher que afastou os cachorros com a chibatinha de um galho

– Desandem

prende a cadela com cio na garagem e aposto que se deitou visto que nenhuma luz no corredor ou no quarto onde não entro há séculos, fico aqui longíssimo dela com todo este silêncio e este escuro entre nós, nem o atrito dos lençóis nem uma tábua da cama ao mudar de posição, os candeeiros de Évora no outro lado da casa, nesta janela piteiras, até o meu reflexo levou sumiço dos vidros

(o que se passa comigo?)

e ninguém virá cumprimentar-me ao mesmo tempo que eu, sentia o frenesim dos cachorros em torno da garagem na esperança de uma falha na parede e a cadela enrolada sob o automóvel à espera, havia homens dessa forma quando os prendíamos, deitados no chão de olhos abertos ao entrarmos na cela, que faria a minha mulher se escutasse os meus passos sem um automóvel onde escolher-se e um muro de pneus velhos a protegê-la de mim (p. 31)

Dentro do universo macro de romances produzidos pela ficção incisiva de António Lono Antunes, *Babilónia* será um dos que com maior precisão ilustram a que ponto a relação entre as personagens pode ter, paradoxalmente, algo de próximo e distante. A história do livro baseia-se no seguinte contexto: em uma determinada noite, alguns indivíduos, aparentemente sem nada que os relacione, sofrem de insônia. À medida que as horas da madrugada, que atribuem nome às partes do romance, vão se estendendo, os narradores aprofundam-se cada vez mais em suas reminiscências, vagando em um estado letárgico localizado entre a vigília e

o sono. É dos pontos em comum verificados em seus discursos, e que é o leitor quem relaciona, que percebemos a íntima relação existente entre indivíduos a princípio díspares. Tendo o primeiro plano da narrativa concentrado nas seis horas de insônia, tempo breve, ainda mais se pensarmos nas sagas presentes em romances como *O esplendor de Portugal*, no qual as cartas de Isilda perpassarão uma porção considerável de anos, é a memória que permitirá a expansão da narrativa para passados mais longínquos, enunciados pelas personagens. Conquanto suas vozes mesclem-se na rememoração de fatos similares – que é o que lhes revelará a proximidade –, em nenhum momento aqueles que compõem a trama se aproximarão, ou vivenciarão, juntos, a mesma madrugada em claro. Unidos por uma vida conjunta; próximos até mesmo geograficamente, cada um será solitário nessa noite em que as subjetividades não se cruzam. Ao observar essa relação paradoxal, remeto-a a um conceito engendrado por Gilles Deleuze, esse inspirado na filosofia de Wilhelm Leibniz, e que consiste em entender os indivíduos – as almas – enquanto *mônadas*.

Em *A dobra: Leibniz e o barroco*, Gilles Deleuze retomará os principais conceitos da teoria leibniziana, para a partir deles sugerir uma ampliação crítica, a qual distingo, aqui, devido a dois pontos essenciais. O primeiro diz respeito à análise, que Deleuze fará, das principais noções de Leibniz, especialmente a do conceito de dobra, intitulado do volume, entendidas para o francês não como atributos pertencentes apenas ao campo do filosófico, por seu caráter reflexivo, ou talvez físico-espacial, em concordância com as atividades do teórico alemão no campo da Física, mas também como traço marcante de certos procedimentos estilísticos e temáticos presentes em áreas como arquitetura, pintura, música, e a que aqui mais nos interessa, literatura. O segundo movimento da composição de Deleuze que merece meu destaque é incisivamente a valoração por ele dada à figura de Leibniz como filósofo tradutor de concepções próprias do barroco; o que, por extensão, nos permite avaliar sua filosofia como um reflexo de tal percepção e os procedimentos formais por ela subentendidos

ou dela derivados como exemplos possíveis de tal prática; representação, seja temática ou visual, de seu pensamento. Dirá o francês que

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não pára de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. (2005, p. 13)

Entre as ramificações do pensamento leibniziano que Deleuze ampliará e enriquecerá, servimo-nos, aqui, para a compreensão deste *mundo do desconcerto* que o barroco compõe, de uma de suas mais famosas proposições: a noção de *mônada*. Atrelada a um conceito materializado, talvez devido às influências que os estudos da natureza, também empreendidos por Leibniz, tiveram sobre suas avaliações filosóficas, a mônada seria, para o teórico, a menor porção indivisível de cada ser; e, embora semelhantes em pontos como peso, formato e outras principais atribuições, cada uma conteria particularidades que diferenciariam um exemplar de outro. Em 90 parágrafos breves, reunidos em um volume intitulado *Monadologia*, publicado em 1714, época em que o pensamento barroco emitia seus últimos ecos, Leibniz discorrerá acerca da natureza da mônada, que, de acordo com suas próprias palavras, “não é senão uma substância simples, que entra nos compostos” (2009, p. 25). Entretanto, a acepção a princípio meramente biológica de Leibniz se estenderá, ao longo de seu tratado, para noções cada vez mais relacionadas ao eu e à construção subjetiva de cada ser, o que levará Deleuze a dizer que mônada é o nome dado por Leibniz “à alma ou ao sujeito como ponto metafísico” (2005, p. 46). Para Leibniz, em todo ser há mônadas, partículas constituintes que, pela sua união, formam um único todo, ainda que diferenciadas entre si. Porém, cabe o estatuto de alma às substâncias “cuja percepção é mais distinta e acompanhada de memória” (2009, p. 28). Na narrativa antuniana, a memória assume tanto o papel de elemento propulsor, uma vez que é no

espaço das reminiscências que se tece a trama a ser contada; quanto o de conector das personagens, relacionadas entre si pelas similitudes encontradas em seus pronunciamentos. É, portanto, a possibilidade de rememoração o que já as aproxima da noção filosófica enunciada pelo teórico barroco. No entanto, há que se pensar também que a memória é, por ser caráter pessoal e intransferível – lembranças podem ser compartilhadas, porém não transplantadas –, item identitário, concepção que confere a individualidade do ser: percepção e memória, para usar a nomenclatura de Leibniz, não são só o que diferencia o ser pensante dos outros seres, mas também aquilo que distingue os pensantes entre si. Dirá Deleuze, acerca desse tópico, que

a metafísica da inclusão permitia-lhe [a Leibniz] estabelecer a unidade envolvente como unidade individual irreduzível. Com efeito, uma vez que as séries permaneciam finitas ou indefinidas, os indivíduos corriam o risco de ser relativos, chamados a se fundirem em um espírito universal ou alma capaz de complicar todas as séries. Mas, se o mundo é uma série infinita, ele constitui a esse título a compreensão lógica de uma noção ou de um conceito que só pode ser individual, estando, pois, envolvido por uma infinidade de almas individuadas, cada uma das quais guarda seu ponto de vista irreduzível. (2005, p. 47)

Nas obras antunianas, notadamente *Ontem não te vi em Babilônia*, quando os relatos nos são expostos, ainda que por vezes tenham como objetivo o narrar de uma mesma vivência, cada voz os enuncia de forma diferenciada, externando os fatos com a intensidade que as suas próprias perspectivas lhes conferem. Em um romance cuja trama é salientada pelas divagações daqueles que a compõem, possibilitando, inclusive, um elo entre as personagens construído devido a esse dado, a memória assume papel fundamental; entretanto, como o processo fomentado pelo pensamento não é linear, será de modo gradativo que o leitor poderá decifrar as nuances de cada alma, cada mônada, em uma composição textual caleidoscópica, mediante a qual cada acontecimento será narrado e produzirá efeitos diversos

a partir de quem for seu enunciador. A consciência da possibilidade da permanência pela memória, em verdade, jamais abandonará cada personagem do romance, as quais revelarão, por sua vez, um anseio de prevalectimento, ao mesmo tempo em que contraporão a estabilidade pela recordação e a condição atual a eles aflitiva, para muitos especialmente devido à idade – como é o caso da enfermeira Lurdes, no exemplo que se segue, e no qual também outros pontos de reflexão se tornam possíveis: a personagem comenta sobre o seu próprio processo de evocação do passado a partir de imagens fixas (seu “visitar ecos”), lamenta em agonia a possibilidade de ser olvidada por aqueles com os quais conviveu (apesar de não serem muitas “as enfermeiras do hospital”, isto é, não havia uma profusão de figuras femininas diante das quais a imagem dela pudesse se esvanecer) e conclama uma coletividade por meio de seu pedido de “ajudem-nos”, dimensão da consciência da coletividade polifônica por nós já vista no capítulo anterior:

isto é visitar ecos, sombras, a cadeira de rodas no compartimento do fundo, menor do que eu imaginava, a troçar do meu irmão e de mim, do que sofri por ele, porquê tanta crueldade nas criaturas inertes, a mania de nos apoucar o passado, recordamo-los com ternura e desprezam-nos, em casa dos meus pais nada que me encare de frente, tudo oblíquo, escarninho

– Não queremos saber de ti vai-te embora

camas sem colchão nas quais não se imagina que pessoas um dia, eu dantes em bicos de pés para alcançar a fruteira com as uvas de cerâmica cujo rebordo sempre conheci partido e hoje as frutas insignificantes, modestas, o que fui sem importância, o que passou sem interesse, que ridículo Lurdinhas, a minha colega

– Vão esquecer-me vocês

e eu já esquecida senhores, se me virem uma careta à procura

– Lurdinhas?

não me achando na vida deles, não existo, o electricista a atormentar a nuca, o médico para quem eu transparente

– Lurdinhas?

o electricista que ainda semana passada comigo também ele à procura, não éramos assim tantas no hospital santo Deus, durante muito tempo eu a única enfermeira nos partos, no caso de se esquecerem de mim esqueçam os meus pais, o meu irmão,

a pessoa de luto a molhar biscoitos no chá, se não existir na vossa lembrança nunca existi, ajudem-me, recordem-se ao menos do galinheiro sem galinhas e do poleiro que era um escadote deitado, dentro de três horas losangos pálidos a avançarem no soalho (p. 139 – 140)

Conforme já comentamos, a representação da paternidade enquanto difusa, distanciada ou mesmo inexistente, marca de muitos outros romances antunianos, tais como *A morte de Carlos Gardel* e *O manual dos inquisidores*, terá seu espaço em *Ontem não te vi em Babilónia*, assim como a falência das relações afetivas em geral, envolvidas em um invólucro de impossibilidade e frustração. Vivenciando isoladamente sua condição de mônada, aqueles que permeiam a trama lutam, durante a noite insone, com as marcas de sua inabilidade no contato com o alheio que lhes são trazidas por meio das recordações. A solidão dos indivíduos contrasta com a proximidade entre os mesmos, muitas vezes familiar ou afetiva, e, mesmo em alguns instantes, geográfica. Os exemplares máximos de tal realidade no romance possivelmente são Alice e seu marido; este, na garagem da casa, aquela, sozinha na cama do casal, ambos relatam o amargo de um matrimônio mal sucedido, que não foi coroado pela presença de um filho, e no qual qualquer relação, desde a sexual até a emotiva, se tornou infértil. O lamento por essa incomunicabilidade irrecuperável, representação de sonhos que não puderam ser concretizados, estará expresso em diferentes pontos do romance, como no trecho a seguir, no qual Alice constrói, por meio de hipóteses, a realidade quimérica de um relacionamento no qual a maternidade não seria um projeto impossível:

(dez para as duas, conheço melhor que os outros o ritmo da noite, ora este tentáculo, ora aquele a amparar-se aos calhaus e a puxar o corpo na direcção da manhã, uma das minhas raízes à tona, a florir)

e com o assobio da ferrugem a esperança que os meus ovários, não digo todos os meses, digo uma vez ou outra, a funcionarem ainda e portanto consertar o berço e esperar que o meu marido no limiar em silêncio, a cauda horizontal, as gengivas à mostra e o focinho a morder-me (2006, p. 124)

Tais anseios não são compartilhados, nem com o marido, distante de si poucos passos, nem com qualquer dos outros seres vitimados pela insônia. A condição de mônada é levada ao extremo: cada indivíduo integrante da trama encerra-se em suas convicções, interpretando, a sua maneira, a realidade que lhe é externa. Entretanto, será pela junção de visões completamente variadas que o todo do romance se comporá: “não basta nem mesmo dizer que o ponto de vista apreende uma perspectiva, (...) pois ela também faz com que apareça a conexão de todos os perfis entre si, a série de todas as curvaturas ou inflexões” (DELEUZE, 2006, p. 48). Opera-se aqui, portanto, uma interessante construção: ao mesmo tempo que a fala individual remonta à clausura intransponível de mônada, cada relato indicia os outros que se lhe antecipam e / ou sucedem: a junção de mônadas, substâncias simples, formará o composto que é a obra literária em sua plenitude. A multiplicidade de vozes, e mesmo o redizer de determinados fatos, narrados por personagens distintas, é o que contribuirá para a composição de um todo apreendido através da fragmentação, da junção de partículas. Ao leitor, espectador privilegiado, cabe vincular os meandros do percurso textual. É assim, por um processo temático que nos remete às concepções barrocas de Leibniz, sugeridas por Deleuze, que Lobo Antunes elaborará seu texto, valendo-se de um modo inusual de narrar que valoriza os conflitos internos de suas personagens e explicita-lhes a relação ambígua de proximidade e distanciamento – relação que, embora também privilegiada pela prática barroca, é muito própria das construções artísticas contemporâneas, como veremos a seguir.

3.2 Afeto e contemporâneo

*Sôbolos rios que vão
por Babilónia, m'achei,
onde sentado chorei*

*as lembranças de Sião
e quanto nela passei.*
Luís de Camões¹⁹

Novamente, é impossível evitar a recordação de Camões – aqui, extraímos os versos iniciais de sua *Super Flumina*.... A evocação camoniana à cidade da Babilônia teve uma inspiração bíblica: trata-se de uma composição lírica e alongada sobre a temática proposta pelo Salmo 137. A evocação de António Lobo Antunes não escapa à alusão literária anterior. – em entrevista, ele comenta se sentir atraído pela referência pelo título construída ao poeta, discorre brevemente sobre a epígrafe – composta pelas mesmas palavras do título, unidas à alusão acerca de onde foram encontradas e redigidas – e, por fim, questiona a aparentemente obrigatória relação entre título e teor da obra.

Gostei do título *Ontem não te vi em Babilónia* (inscrito em escrita cuneiforme num fragmento de argila, 3000 anos a.C.) porque me fez sonhar. Andei muito tempo a perguntar quem é que teria escrito aquela frase e para quem. Uma mulher para um homem? Um homem para uma mulher? Um pai para um filho? E, ao mesmo tempo, é como se fosse: ontem não te vi no café, ontem não te vi no restaurante, ontem não te encontrei. Além do som da palavra Babilónia, que tem para mim muitas conotações. Lembra-me logo o Camões, por quem eu tenho uma imensa admiração. Acho que ele inventou o português moderno, que é o António Lobo Antunes da poesia. Não faço a menor ideia de como é que aquele título se relaciona com aquelas personagens. Até que ponto é que o nome António se relaciona comigo? (*Confissões*, p. 533)

À parte as considerações de carácter vaidoso feitas pelo autor ao considerar-se equivalente a Camões, atrai-nos a relação onírica que o título, para ele, parece inspirar – e curiosamente lembramo-nos de que as personagens do romance em questão, ao contrário, não conseguem dormir nem sonhar: permanecem atadas a uma condição de vigília que jamais reverte-se em sono profundo. O traço de casualidade presente na frase, encontrada em escrita

¹⁹ Poema também extraído da coletânea *Poesia lírica*, p. 66.

cuneiforme, também despertou a atenção do escritor ao produzir seu texto: poderia ter sido dita em diferentes contextos e, igualmente, serviria como uma comunicação efetiva – ainda que anunciando um desencontro – tanto em um contexto antigo quanto na esfera mais atual. A sonoridade do termo *Babilónia* também parece inspirá-lo; ao final, porém, o autor dirá que não vislumbra relação possível entre título e obra – e que tal ligação sequer necessária seria.

Mesmo que sem desconsiderar a opinião autoral, ao longo desta dissertação tantas vezes referida e reafirmada, pensamos poder propor um elo possível entre o título / epígrafe e o conteúdo do romance. Com efeito, a *Babilónia* de António Lobo Antunes é intensamente marcada pelo desencontro – característica essa que, na entrevista acima, ele julga ser o traço mais importante da breve frase –; povoada por indivíduos cujas vozes múltiplas jamais se confundem em uma interação, apesar da necessidade contínua da fala – surpreende que “haja tanto desencontro nessa vida”, para usar o verso do brasileiro Vinícius de Moraes em seu *Samba da benção*. A capa da edição portuguesa *ne varietur* que aqui utilizamos, feita a partir de fotografia de Augusto Brázio, exhibe uma imagem que conclama isolamento: uma menina, de costas e trajando vestes e acessórios que remontam às vestimentas marítimas, está de pé, em um porto que abanca sobre o mar, tendo à sua frente apenas a imensidão oceânica e o nublado do horizonte. Estão aí inscritas profundas imagens para as tradições cultural e literária portuguesas: basta pensarmos em como o *mar* configura-se, para o povo português, em espaço no qual a grandeza nacional se fez valer, por meio das Grandes Navegações e da extensão do restrito território de Portugal a amplas extensões de terra que dele passaram a ser colônias – mas, abandonando a discussão simbólica e concentrando-nos na imagem em si e no que ela nos evoca, provavelmente seria consensual a sensação de solidão diante do infinito por ela transmitida. Cremos que assim são as personagens de *Babilónia* diante da esfera inimaginável do futuro e às voltas com o duelo entre si mesmas suas lembranças conflitantes do passado, metamorfoseadas em frases emblemáticas que vêm à tona na tessitura textual e

são repetidas à exaustão pelos indivíduos insones. O impulso criativo que leva ao desenrolar de histórias conciliadas seria, na verdade, um reflexo da *aventura da modernidade*, em uma tentativa de apreender o que é fluido e incerto no contexto contemporâneo – vejamos a citação de Marshall Berman.

Notável e peculiar na voz que Marx e Nietzsche compartilharam não é só o seu ritmo afogueado, sua vibrante energia, sua riqueza imaginativa, mas também sua rápida e brusca mudança de tom e inflexão, sua prontidão em voltar-se contra si mesma, questionar e negar tudo o que foi dito, transformar a si mesma em um largo espectro de vozes harmônicas ou dissonantes e distender-se para além de sua capacidade na direção de um espectro sempre cada vez mais amplo, na tentativa de expressar e agarrar um mundo onde tudo está impregnado de seu contrário, um mundo onde “tudo o que é sólido desmancha no ar”. Essa voz ressoa ao mesmo tempo como autodescoberta e autotripúdio, como autossatisfação e autoincerteza. É uma voz que conhece a dor e o terror, mas acredita na sua capacidade de ser bem-sucedida. Graves perigos estão em toda parte e podem eclodir a qualquer momento, porém nem o ferimento mais profundo pode deter o fluxo e refluxo de sua energia. Irônica e contraditória, polifônica e dialética, essa voz denuncia a vida moderna em nome dos valores que a própria modernidade criou, na esperança – não raro desesperançada – de que as modernidades do amanhã e do dia depois de amanhã possam curar os ferimentos que afligem o homem e a mulher modernos de hoje. (1986, p. 22 – 23)

Essa voz que vem, para Berman, desde os grandes pensadores situados na fronteira entre os séculos XIX e XX, demonstra um anseio de regularidade e posse, uma necessidade de firmar nas próprias mãos algumas certezas, presente nesse universo solúvel, no qual nada está concretamente estabelecido – e a voz será irônica, polifônica, contraditória, dialética: todas essas características presentes na ficção de António Lobo Antunes. Há, na contemporaneidade, uma consciência de um mundo desordenado, imerso em um ritmo acelerado de mudanças, especialmente as tecnológicas, mas sem reter em suas mãos as fundações necessárias para que alguma estabilidade se mantenha. Não por acaso, os livros do

famoso teórico Zygmunt Bauman portam títulos como *Modernidade líquida* ou *Amor líquido*. Nossa sociedade é, em suma, liquefeita – ou, como diz o paradoxal título da obra de Marshall Berman, da qual extraímos a citação acima, *Tudo que é sólido desmancha no ar*. As anteriores convicções são desfeitas em um contexto de fluidez – no que nossa contemporaneidade se aproxima do instante barroco, também ele marcado pela perda das certezas estabelecidas ainda sob a égide do Renascimento. As relações interpessoais também são fugidias, como as obras de Lobo Antunes bem o demonstram – em uma tendência, conforme já dito na introdução deste capítulo, gradativamente explorada por ele, que é a de retratar a dissolução familiar em planos cada vez mais extremados. Pensemos no já citado *O esplendor de Portugal*. Conquanto o tópico do conflito bélico e, posteriormente, da condição pós-independência na qual Angola se configurará nos salte aos olhos de forma significativa logo à primeira leitura, sendo o relato de Isilda, a mãe, que é o membro da família que permanece em território africano até a sua morte, ocorrida no último – e impactante – capítulo do livro, o que mais nos comunique os horrores da guerra, é inegável o desenrolar, ao longo das páginas do volume, de um denso e significativo drama familiar, marcado sobretudo pelo distanciamento e pela incomunicabilidade, palavra-chave para compreendermos o sintagma das relações humanas na ficção de António Lobo Antunes. Nesse caso, o distanciamento é, a princípio, geográfico: Isilda envia os três filhos para Portugal, permanecendo ela mesma junto às escassas posses da família em Angola. Porém, as comunicações, propostas por carta, não se revelam eficazes; Carlos esconde – de si mesmo? – em uma gaveta as missivas maternas, sem lê-las, e, convocando os ausentes Rui e Clarice para uma reunião no Natal, conta apenas com o silêncio de ambos diante da oferta. A omissão dos outros irmãos, no decorrer da leitura, é-nos revelada: Carlos expulsara a irmã de casa, alegando que a mesma era uma *puta* – para usar a terminologia do romance – e que não admitiria alojar uma pessoa com tal postura;

quanto ao irmão, Carlos o internara em uma clínica e evitara-lhe o contato. O trio de irmãos dispersa-se em território português, e a família, perdendo seus elos, dissipa-se. Recordamos, aqui, da observação de Maravall acerca da ambientação histórica e de sua influência sobre a arte que será, em dado momento, produzida:

Nossa tese é a de que todos esses campos da cultura coincidem como fatores de uma situação histórica, repercutem nela e entre si. Em sua transformação, própria da situação de cada tempo, chegam a ser o que são pela ação recíproca e conjunta dos demais fatores. (...) Nesses termos, pode-se atribuir o caráter definidor da época – neste caso, seu caráter barroco – à teologia, à pintura, à arte bélica, à física, à economia, à política etc. etc. É desse modo que a economia em crise, as alterações monetárias, a insegurança do crédito, as guerras econômicas e, ainda, o fortalecimento da propriedade agrária senhorial e o crescente empobrecimento das massas criam um sentimento de ameaça e de instabilidade na vida social e pessoal, dominado por forças de imposição repressora que estão na base da gesticulação dramática do homem barroco e que nos permitem denominá-lo desse modo. (MARAVALL, 1997, p. 45)

José Antonio Maravall faz a colocação acima ao refletir acerca dos contornos históricos que possibilitaram a configuração do homem barroco, perfil que se verifica nas obras artísticas produzidas sob tal égide. Creio que podemos afirmar, na era contemporânea, a presença de certo estado de espírito similar àquele presente entre meados do século XVI e início do XVIII, com especial ênfase no século XVII. Indubitavelmente, as forças históricas que motivam esse estado são distintas daquelas do barroco, que Maravall exemplarmente lista, mas a sensação de ameaça e instabilidade, que o historiador cita, é verificável no cenário atual, a ponto de alguns estudiosos, dentre eles Severo Sarduy e Omar Calabrese, classificarem determinadas produções do período contemporâneo como neobarrocas. E, sendo a península ibérica local de grande prodigiosidade do barroco histórico, é compreensível que, neste ressurgimento, Portugal, por exemplo, não se esquive a essa influência, apresentando obras nas quais as marcas do neobarroco são encontradas. O contexto da sociedade

contemporânea é certamente diverso do presente na época barroca, mas permanece em nós, indivíduos, a mesma sensação de vazio interior a qual Bauman assim descreverá:

As identidades parecem fixas e sólidas apenas quando vistas de relance, de fora. A eventual solidez que podem ter quando contempladas de dentro da própria experiência biográfica parece frágil, vulnerável e constantemente dilacerada por forças que expõem sua fluidez e por contracorrentes que ameaçam fazê-la em pedaços e desmanchar qualquer forma que possa ter adquirido. (2001, p. 98)

O comentário de Zygmunt Bauman poderia ser perfeitamente aplicável à leitura das personagens antunianas, as quais revelam, em seus discursos monologados, a fragilidade presente no mais profundo de suas consciências individualizadas. Gradualmente, as relações humanas nos romances antunianos se tornam intensamente marcadas por um traço instável, que resulta, por fim, em profundo isolamento e incapacidade de estabelecimento de um laço estreito. Se já em *O esplendor de Portugal* a focalização das instituições familiares, estas vistas como fragilizadas, ganhava força narrativa, acreditamos que podemos identificar, nas últimas publicações de Lobo Antunes, um predomínio de tal temática, ainda mais acentuada, havendo, em contrapartida, uma diminuição do foco nas questões coloniais, estas praticamente ausentes de suas últimas dicções literárias. Seu penúltimo romance, por exemplo, intitulado *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, anteriormente citado, centra-se em um núcleo familiar português. Temporalmente, a ação transcorre durante um feriado de Páscoa; os membros acercam-se do leito agonizante da matriarca, desenganada pelo médico e cuja morte, para aquele fim de semana ainda, é já esperada e, até certo ponto, desejada por seus descendentes, ansiosos por repartirem a fortuna e, na divisão, acoplarem, cada um, o máximo possível de bens a sua própria porção. O ceticismo coletivo diante da cena de morte, o interesse exacerbado na questão monetária, tudo aponta para uma dissolução dos valores familiares. Entretanto, julgamos que o tópico do isolamento entre componentes de

um mesmo núcleo de sociabilidade encontra-se potencializado em obra de 2006, *Ontem não te vi em Babilónia*, na qual o eixo da incomunicabilidade, aqui ressaltado, ganha contornos ainda mais nítidos. Todo o primeiro plano da narrativa se passa em uma única noite, na qual as personagens são acometidas pela insônia; entretanto, suas divagações perpassam o tempo imediato da ação, dirigindo-se ao passado, notadamente à infância, para resgatar pontos de contato entre o vivido e o presente. É a memória, esse “elemento de similaridade conector”, como a define Maria Alzira Seixo (2002, p. 389), que possibilitará a conexão entre o vivenciado e o que pela recordação pode ser resgatado e recapitulado. A presença incisiva e repetitiva de determinadas expressões e frases, como epítetos simbólicos de acontecimentos ou fases da vida, ocorre na presente obra, bem como em várias outras, surgindo, de modo elíptico, no desenrolar textual. A exemplo d'*O manual dos inquisidores*, temos a frase “o menino é parvo ou faz-se?”, dita a João por sua ex-sogra e que, a todo momento no discurso do homem, é recuperada e redita, como se fosse um marco ou profecia de sua inabilidade para o relacionamento com a esposa e os negócios de família – a separação e a derrocada da quinta de Palmela, fatos posteriores no decurso temporal, vêm confirmar a predição da mulher, por João tantas vezes rememorada. Em *Ontem não te vi em Babilónia*, temos o “Tua filha?”, que as amantes do pai, incrédulas, usavam para se referir a Alice, quando esta era criança, e que, no tempo do decurso do texto, Alice já com cinquenta e sete anos, vem novamente ser trazido à tona por via do discurso memorialístico²⁰. As relações outrora estabelecidas por determinadas personagens são fluidas, fugidias, e constroem-se, por vezes, em pequenos fragmentos sintetizadores – conforme o exemplo a seguir, extraído do discurso de um dos personagens masculinos (o marido de Alice) bem ilustra:

deixem-me em sossego sem me ralar com ninguém diante dos planetas extintos, do corpo do sacristão mais difícil do que eu

²⁰ A esse respeito, cabe observar os exemplos contidos na página 33, na qual o discurso de Alice é reproduzido e posteriormente analisado.

pensava de arrastar nos calhaus, aí está o motivo de hesitar sobre as patas traseiras, não podia imaginar-se que tanto peso o pobre com o seu

– Cuá cuá

urgente que o logo engoliu, deixem-me com o meu pai no peitoril do escritório finalmente capaz de conversar com ele

– Senhor

não necessitava de mais palavras que esta

– Senhor

e a certeza que ao dizer

– Senhor

a conversa mais longa que tivemos na vida. (p. 335)

Temos ainda o caso de Ana Emília, outra personagem, cujo discurso abre a primeira parte do romance, e cuja filha suicida-se aos quinze anos de idade. O mote da incompreensão acerca do misterioso fato que é o suicídio, tão explorado pela arte em geral, é revigorado por Lobo Antunes nas lembranças da mulher que, tendo fixado na memória, quase que fotograficamente, a imagem da filha dependurada por uma corda, junto à macieira, com a boneca a seus pés, julga, por vezes, ver a boneca enforcada em lugar da filha, em uma tentativa de, ludibriando a própria recordação, alterar o inalterável passado. Nas suas lembranças da infância, por sua vez, vê-se a constituição de outra família distorcida e desgastada por relações filiais e, sobretudo, paternas desestabilizadas. Filha de um casal separado, Ana Emília vivia com a mãe e recebia esparsas visitas paternas, estando o pai sempre acompanhado por alguma amante que a chamava de *gaiata* e lhe inspecionava os dentes, enquanto a mãe, longe de alimentar algum sentimento na filha em relação à paternidade, instruía-lhe friamente a pedir dinheiro ao homem, indagando, logo assim que ele partia, se a menina havia conquistado com ele algumas moedas. Há aqui uma semelhança entre as histórias desta e de Alice, a qual também era instruída a receber dinheiro do pai, o qual ele atirava pela janela entreaberta do carro. A visita fugidia e ausente de maiores sensibilidades tocava a jovem Ana Emília – agora adulta, recordando-se do tempo infantil – cuja carência é evidenciada em uma de suas falas:

se me visitassem hoje nenhum quadrado mais claro de janela,
 nenhum retângulo mais claro de porta, o meu pai
 – É aqui que tu moras?
 e eu pronta a evitar que qualquer porção dele se desencaixasse
 da pilha, por que motivo as pessoas me aborrecem, insistem, a
 empregada do posto médico
 – Como te chamas gaiata?
 sem sorrir, o verniz sorria por ela, a boca autêntica quieta
 (a boneca um dentinho, dois dentinhos, ela dente nenhum
 – Tem algum dente você?)
 a ameaçar em silêncio
 (e no entanto acho que os fregueses do posto a ouviram e a
 prova que ouviram é que parados, atentos)
 – Pões-me nervosa tu
 na tarde em que o meu pai se foi embora ela à espera na avenida,
 a sombra primeiro horizontal e a seguir vertical ao encontrar
 uma fachada, a sombra do meu pai com a mala metade
 horizontal e metade vertical, a minha mãe desceu a persiana mal
 as sombras sobrepostas, quatro braços, duas cabeças, um corpo,
 ao partirem as sombras continuavam na rua (p. 93)

As relações afetivas na ficção de António Lobo Antunes constroem-se pelo e a partir do signo da incomunicabilidade. Reféns de estigmas infantis, herdeiras de uma estrutura familiar danificada, as personagens desta tumultuada *Babilónia* transitam nas esferas do incomunicável, sem conseguirem escapar de condições familiares também desgastadas, ao constituírem, na vida adulta, suas próprias famílias – como o referido caso de suicídio da filha, em sua totalidade jamais entendido pela mãe, explícita. A figura paterna, em especial, é frequentemente vista como distante ou inexistente por parte dos enunciadores. Nos meandros do texto, Lobo Antunes repete e revisita o mote do desgaste familiar sem que, no entanto, suas obras tornem-se obsoletas ou repetitivas, já que, ao narrar as sagas de indivíduos desmantelados, o autor atende às angústias particulares do que é particularmente humano, sobretudo.

4. Conclusão

Umberto Eco, em seu *História da beleza*, faz uma interessante observação acerca dos conceitos de beleza apolínea e dionisíaca, ambos marcas da chamada Antiguidade Clássica. Diz-nos ele que o templo de Delfos guardava, nas suas quatro principais paredes, os quatro motes sobre os quais o tradicional conceito grego de Beleza se estabelece: *O mais justo é o mais belo, Observa o limite, Odeia a hybris, Nada em excesso*. Apolo, representado entre as musas no frontão ocidental do templo, guarda os preceitos à sua figura associados. Porém, o frontão oriental conta com a figura de Dioniso nele exposta – o “deus do caos e da desenfreada infração de toda regra” (2010, p. 55). A retratação antitética não seria, de modo algum, casual: ao contrário, “ela exprime a possibilidade, sempre presente e verificando-se *periodicamente*, da irrupção do caos na beleza da harmonia” (Idem, ibidem – grifo nosso). Para Eco, então, seria possível – e mesmo eventual – que eras de Dioniso surjam em meio a etapas apolíneas. O estudioso dirá ainda mais: que a beleza dionisíaca, “noturna e conturbadora”, aflora na atualidade, a fim de configurar-se “como reservatório secreto e vital das expressões contemporâneas de beleza, realizando a sua desforra contra a bela harmonia clássica” (Idem, p. 58).

Reside, nessa contraposição entre a ordem e o caos, uma leitura da história da beleza – e também da arte – baseada na contraposição dialética de dois perfis que se sucedem, ora um, ora outro, na trajetória das civilizações. A alternativa dialógica que vislumbra na condição pós-moderna o resgate de certos procedimentos característicos da época barroca é, além de possível, já destacada por variados teóricos de reconhecida envergadura, os quais foram aludidos ao longo deste trabalho, como é o exemplo de Severo Sarduy e Omar Calabrese. É esse último um dos responsáveis pela difusão do termo *neobarroco*, pelo qual se costumam classificar as produções artísticas herdeiras de um legado que não se encontra atado ao século XVII, uma vez que, para se entender o barroco como um estado de espírito passível de se repetir, é preciso também mensurar que “pode haver barroco em qualquer época da civilização” (1988, p. 27). Ainda de acordo com o semiólogo italiano,

Sucede assim que podemos definir um estilo *histórico* como conjunto das maneiras de tomar forma escolhidos numa determinada época e traduzidos em figuras. Mas, ao mesmo tempo, existirá um estilo *abstrato*, que consistirá na lógica de conjunto das escolhas possíveis. É precisamente este o caso de dois estilos que resultam, ao mesmo tempo, históricos e abstratos: o clássico e o barroco. Eles tomam forma, por exemplo, no Renascimento e naquilo a que chamamos “barroco histórico”. Mas, num sentido mais geral, também se pode dizer que clássico e barroco são conjuntos de escolhas categoriais que podem encontrar-se, embora com resultados individuais diversos, em toda a história da arte. (Idem, p. 30)

O conceito exposto por Calabrese, além de instigar certa visão bipolarizada da história artística, dá-nos margem para pensar o barroco como uma percepção eventualmente em voga na trajetória da arte e, portanto, visível até mesmo em momentos anteriores ao de sua consolidação meramente histórica. Por isso, seria possível vislumbrar, em determinadas obras da pós-modernidade, o neobarroquismo ao qual constantemente aqui nos referimos – reflexo de sociedades imersas em períodos de incertezas. Por isso, também, um texto de 3000 a.C.

pode epigrafar uma obra contemporânea – a sensação de desencontro é a mesma, no ontem e no hoje. Lembremos, mais uma vez, das palavras de António Lobo Antunes que nos serviram de epígrafe. Tudo já foi, em verdade, dito: a obra literária apenas traz à tona, pela faceta peculiar de cada composição, variações sobre uma mesma perspectiva.

O que quisemos mostrar, ao longo desta dissertação, foi, em linhas gerais, como as noções de polifonia e incomunicabilidade se estabelecem – e muitas vezes se imbricam – no romance português contemporâneo *Ontem não te vi em Babilónia*. Para chegar a tal exposição, passamos por diferentes percursos – envolvendo, no primeiro capítulo, o trabalho com a noção barroca da *elipse* e a concepção bakhtiniana do termo polifonia, e, no segundo, a ligação entre o contexto cultural que demarcou o barroco e a chamada angústia da (pós)modernidade, conforme a enunciam Berman e Bauman. E concluímos que, de um lado, a construção ficcional antuniana alcança a plenivalência de diferentes vozes, as quais por si próprias respondem e desenvolvem uma consciência independente da presença do autor – ainda que este seja, em alguns momentos, a figura centralizadora de seus discursos –, e que, de outro, as relações filiais e sociais que, na vivência das personagens, se demonstram esvaziadas e / ou marcadas pela incompletude, são ecos de um contexto social em que a realidade se mostra como fluida. Quando se conjugam um e outro, temos um aparente paradoxo que resulta, na verdade, em ênfase da condição humana: individual, desencontrado e solitário é o destino das figuras erráticas do romance antuniano – o qual, aferrados na crença do amanhã²¹, esperamos que não seja o nosso.

Desejamos que o breve trabalho aqui desenvolvido possa fornecer, ainda que modestamente, uma contribuição para o campo de estudos deste pródigo escritor da literatura portuguesa contemporânea, sugerindo alguns possíveis caminhos de pesquisa passíveis de serem ainda mais explorados na leitura deste e de outros variados romances, seja do autor em

²¹ Ver citação de Marshall Berman, na página 85, na qual tal ideia é apresentada.

questão, seja de outros autores, que com ele compartilhem características que os aproximem das propostas teóricas que aqui foram utilizadas. Sabemos que a discussão acerca de *Ontem não te vi em Babilónia* não se encerra nestas páginas; porém, nelas se concentram leituras possíveis a partir de tal obra, dispostas para o debate, a interpelação e a troca sadia de ideias.

Ansiamos, porém, antes de qualquer outro fator, que estas páginas tenham conseguido, ainda que minimamente, transportar a quem as ler o fascínio da ficção antuniana, fazendo com que o encantamento por nós sentido durante as consequentes consultas à obra literária transpareça, mesmo atenuado, neste produto destinado à sua análise. Não nos esquecemos de que a literatura carrega consigo uma força própria, a qual nós, dela estudiosos, tentamos hesitantemente compreender. Firmemente desejamos que a matriz literária tenha um alcance próprio e peculiar, quando manifesta por meio da dissertação aqui escrita. E que o amplo debate acerca da ficção de António Lobo Antunes, ao qual este trabalho vem se filiar, prossiga, divulgando ainda mais a produção do autor e aprofundando a compreensão dos caminhos de leitura que suas malhas polifônicas continuamente nos sugerem.

5. Bibliografia

5.1 Do autor

ANTUNES, António Lobo. *A ordem natural das coisas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *As naus*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

_____. *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

_____. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

_____. *Explicação dos pássaros*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

_____. *Fado alexandrino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Memória de elefante*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

_____. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *O manual dos inquisidores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006.

_____. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

_____. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

5.2 Sobre o autor

ABREU, Graça. *Ondas coloridas*. *Jornal de Letras*, Ano XXIV, Número 889. De 27 de outubro a 9 de novembro de 2004, p. 6 – 10.

ANTUNES, António Lobo. *Receita para me lerem*. In: *Segundo Livro de Crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979 – 2007: confissões do trapeiro*. Lisboa: Almedina, 2008.

_____. *Introdução: dos trapos e do trapeiro*. In: *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979 – 2007: confissões do trapeiro*. Lisboa: Almedina, 2008.

BLANCO, Maria Luísa. *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos, F; ZURBACH, Clarisse (org.) *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes – Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Enquanto agonizo – morte e narração em António Lobo Antunes*. In: DUARTE, Lélia (org.) *As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas*

literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Rio de Janeiro: Bruxedo; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2006, p. 327-349

SEIXO, Maria Alzira. *As flores do inferno e jardins suspensos – volume II de Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

_____. *Dicionário da obra de António Lobo Antunes – volumes I e II*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2009.

_____. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

5.3 Outros textos literários

CAMÕES, Luís de. *Poesia lírica*. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de autores portugueses, 2002.

DE LA BARCA, Calderón. *A vida é sonho*. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. *O grande teatro do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo: volumes I e II*. São Paulo: Abril, 2010.

_____. *Os demônios*. São Paulo: Editora 34, 2008.

5.4 Textos teórico-críticos

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAUMAN, Zhygmund. *Amor líquido*. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; volume I)

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010.

BRANCO, João de Freitas. “Música e Literatura – segmentos duma relação inesgotável”. In: *Colóquio / Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, **42**: 21-35, 1978.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. Barroco, neobarroco, transbarroco – Prefácio. In: DANIEL, Cláudio (org.). *Jardim de camaleões – a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 13-16.

CHIAMPÌ, Irlemar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

_____. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

DANIEL, Cláudio (org.). *Jardim de camaleões – a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus, 1991.

Dicionário Grove de música: edição concisa. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música.* São Paulo: Editora 34, 2004.

ECO, Umberto. *História da beleza.* São Paulo: Record, 2010.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução.* São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FREUD, Sigmund. *Gradiva de Jensen e outros trabalhos (1906 – 1908).* Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOMES JR., Guilherme Simões. Prefácio. In: MARAVALL, José António. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica.* São Paulo: EDUSP, 1997.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Floema – Caderno de Teoria e História Literária.* Ano II, n.2. out. 2006. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2006, p. 15-84.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna.* São Paulo: Loyola, 1992.

HATHERLY, Ana. *O ladrão cristalino: aspectos do imaginário barroco.* Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campos, 1998.

KOZER, José. O neobarroco: uma convergente na poesia latino-americana. In: DANIEL, Cláudio (org.). *Jardim de camaleões – a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 23-40.

LEIBNIZ, Wilhelm. *A monadologia e outros textos*. São Paulo: Hedra, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade – psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

_____. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1994.

MARAVALL, José António. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

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

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Editora Porto, 1950.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Vega, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2000.