

Da musicalidade barroca em *O manual dos inquisidores*

Mariana Neto Silva Andrade
(Universidade Federal Fluminense)

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é propor uma relação entre elementos de uma musicalidade própria do período barroco e sua aplicação em um texto literário contemporâneo; no caso, o romance *O manual dos inquisidores*, do escritor português António Lobo Antunes, publicado no ano de 1998. Explicitarei certos procedimentos artísticos manifestos na obra, tais como a repetição de palavras e frases, a organização textual e a presença da polifonia, enquanto traços marcantes de um legado cultural herdado do barroco, esse aqui entendido não como um movimento preso a um instante histórico, mas como um estado de espírito que pode ocorrer em outras épocas, a exemplo da contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: barroco; musicalidade; António Lobo Antunes

ABSTRACT

The intention of this work is to consider a reflection between elements of a baroque's musicality and her application in a contemporary literary text; that is the novel *O manual dos inquisidores* here, written by António Lobo Antunes, a Portuguese author, published in 1998. I will explain some artistic procedures presents in the book, like the repetition of words and phrases, the organization of the text and the presence of the polyphony, as a important characteristics of a inherited cultural legacy of the baroque one. I understand the baroque not as a cultural movement stuck in a historic period, but like a feeling that can happen in other time, also in the contemporary period.

KEYWORDS: baroque; musicality; António Lobo Antunes

“(…) chegaram-me um fósforo e comecei a arder, comecei de fato a arder, as paredes de barro e de trapos e de pedaços de cartão a arderem, o teto de palha e fragmentos de telha e pneus usados a arder, as palmeiras e a chuva e o vento e os cadáveres das coisas a arderem”

António Lobo Antunes

Há inúmeros trechos em *O manual dos inquisidores*, obra do escritor português António Lobo Antunes, publicada no ano de 1998, que chamam a atenção e que se apresentam como instigantes para o papel de epígrafe do presente artigo. Seleciono o excerto acima apresentado devido à minha apreciação em particular do momento da obra na qual tal passagem se insere: no último capítulo, sob a narração de Francisco, pai idoso a contemplar as ruínas de sua própria vida. Por outro lado, a passagem também parece chamar a atenção de Maria Alzira Seixo, profunda estudiosa da produção literária antuniana, que utiliza a emblemática frase “os cadáveres das coisas a arderem” como subtítulo de uma das divisões de sua obra dedicada ao autor (2002, p. 281). Entretanto, para além do gosto pessoal e da referência crítica, julgo que esse extrato apresenta, com excelência, algumas das características que pretendo aqui desenvolver: a recorrência de determinados procedimentos formais que, presentes na literatura, representam uma incorporação e recriação de métodos próprios da música, sobretudo a barroca. Há, de fato, na escrita de Lobo Antunes, a presença de uma estrutura rígida e planejada sobre a qual os discursos das personagens se sobrepõem, tecendo uma trama polifônica, que, por analogia, aproxima-se do jogo entre instrumentos efetuado pelos músicos barrocos, dentre os quais o maior representante possivelmente seja Johann Sebastian Bach (1685 – 1750). A esse traço indicador filiam-se outros, como a prática da *repetição*, usual nos romances de Lobo Antunes, que pode ser observada a um só tempo na literatura e na música, e que será também aqui alvo de investigação.

Há entre essas manifestações artísticas uma origem comum na Antiguidade: João de Freitas Branco dirá que “no princípio – chamando mais uma vez princípio à Grécia – música e poesia confundiram-se de maneira inextrincável” (1978, p. 28). E, por mais que cada obra de arte carregue especificidades referentes à sua própria natureza, é cabível e mesmo usual vermos entre elas elementos afins. Indo mais além, é lícito pensar que “contrastes e afinidades permitem, assim, que a música se possa esclarecer pelo estudo de sua linguagem, a literatura, pelo da música e vice-versa” (OLIVEIRA, 2002, p. 38). É certo que, aqui, escolhi para mote do trabalho a relação entre a musicalidade do instante barroco e um romance contemporâneo, publicado em fins do século XX, distanciado daquela por um significativo lapso temporal. Entretanto, 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, dentre os quais citarei, a título de ilustração, 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” (CALABRESE, 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 *abstracto*, que consistirá na lógica de conjunto das escolhas possíveis. É precisamente este o caso de dois estilos que resultam, ao mesmo tempo, históricos e abstractos: 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. (CALABRESE, 1988, p. 30)

O conceito exposto por Calabrese, além de instigar uma 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. Não pretendo, aqui, por falta de espaço hábil, ater-me às discussões – ainda em exercício – que intentam avaliar a pertinência da nomenclatura de neobarroco dada ao período atual, em vez da problemática definição de pós-modernidade. Recorro ao texto de Calabrese como pressuposto teórico já fundamentado, a partir do qual elaborarei minhas reflexões. Da mesma forma, ao assumir como estatuto obras de Calabrese, Sarduy, Affonso Romano de Sant’Anna e Gilles Deleuze, por exemplo, reconheço também as fontes nas quais esses autores buscaram conceitos que embasassem suas próprias teorias, e que são, para citar apenas alguns, Gillo Dorfles, Heinrich Wölfflin e Eugenio d’Ors.

Cabe, ainda, uma última justificativa acerca do emparelhamento de música e literatura. Se considerarmos que os conhecimentos e as noções culturais estão sempre em contato, isto é, que cada produção refletirá, a seu próprio modo, os estatutos solidificados à época, é também possível verificar a adoção de práticas artísticas análogas em obras de natureza distintas, já que estas compartilharão uma mesma linha de pensamento – nesse caso, a “cosmovisão barroca”, termo cunhado por Sarduy (1988). É o próprio estudioso cubano autor de uma obra na qual correlaciona descobertas do campo astronômico com a conceituação do que seria o barroco, expondo de que forma a mudança de uma concepção circular para a elíptica com relação ao movimento orbital planetário trouxe, para a época, uma visão valorizadora da voluta e da curva, elementos barrocos por excelência e que são visíveis em produções arquitetônicas, esculturais, musicais e, do mesmo modo, literárias, sendo a repetição e o uso do “discurso espiralado” (SANT’ANNA, 2000) indícios de tal prática. Se julgamos, aqui, haver certa ligação entre um procedimento musical efetuado nos séculos XVII e XVIII, majoritariamente, e uma obra literária contemporânea, não é porque vivenciamos um mesmo momento histórico naquela época e nessa – o que seria logicamente impossível – mas porque, encerrado em um contexto de crise e em uma cultura “pluralista e fragmentada”, como a definirá Linda Hutcheon (1991, p. 20), o sujeito atual convive com conflitos equivalentes aos daquele tempo e, sob essas circunstâncias, a retomada de um legado barroco é mais do que compreensível.

A aproximação entre música e literatura no período barroco já foi apontada por alguns autores, dentre os quais Gilles Deleuze, autor de instigante obra na qual relaciona a produção teórica de Wilhelm Leibniz à

percepção de mundo característica do barroco. Discutindo a noção de *dobra*, Deleuze aborda o mesmo tópico da espiral discursiva, aqui já mencionado, e ressalta o traço inovador trazido pelo barroco por meio de tais similaridades, ao dizer que

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. (DELEUZE, 2005, p. 226)

Entretanto, usarei aqui como referência básica outro texto, de Affonso Romano de Sant'Anna (2000), no qual o autor procura tecer relações entre as composições de Johann Sebastian Bach – que é, para ele, o nome de maior importância no cenário musical em sua época – e as virtuosos presentes nos *Sermões* do Padre António Vieira, exemplar máximo, em língua portuguesa, das obras literárias barrocas¹. Apontará o estudioso para o caráter essencialmente geométrico dessas produções musicais – já efetuando, para alcançar o fim pretendido, uma primeira associação, essa entre música e matemática –, o que não as limita, pois há, inserida nessa original organização, alternativas de sinuosidades que permitem o enriquecimento das harmonias sobre a base geometrizada. Configura-se, portanto, nas produções musicais, um quadro curioso: ainda que apresentem desvios, ondeando de forma livre e muitas vezes improvisada, as notas atêm-se à geometria presente nas composições. É nessa música barroca, marcada por contrapontos e fugas, que a introdução de dissonâncias desafiadoras da regularidade de uma musicalidade pretensamente ordenada ganha seu maior relevo. Em diálogo explícito com as ideias de Sarduy, Sant'Anna relaciona esse procedimento, que encurva a noção de uma peça musical estática, à figura da *elipse*, imagem barroca por excelência:

O ornamento musical, enquanto técnica barroca, está do lado da elipse. Dentro da geometrização possível da composição, emergem sinais que pontuam as maneiras subjetivas de interpretar a partitura. Chega a ser surpreendente que, dentro do que se considera matemática musical, tenha havido tanta possibilidade de improvisação. (SANT'ANNA, 2000, p. 144)

O barroco configurou-se, de fato, como um estilo bastante propício para o desenvolvimento musical, com a criação de diferentes instrumentos e a consolidação da ópera enquanto manifestação artística que vem a afirmar-se e predominar já a partir do início do século XVII. Herdeira de um legado deixado pelos dramas pastoris do Renascimento e, mais anteriormente, pelas representações sacras oriundas da época medieval, a ópera carrega em si tal carga de impacto e subjetividade que a torna adequadamente aplicável às propostas do barroco, estilo que se notabiliza pela valorização de certa dramaticidade. Ademais, a ópera propiciava uma oportunidade única de fusão de gêneros, pois, ao fazer uso “do balé, da literatura, da pintura e da arquitetura, além da música (...) [realizava] uma espécie de ‘teatro total’ possível àquela época” (Idem, *ibidem*). Nascida, portanto, no bojo de uma produção

artística múltipla, a ópera sempre compartilhou, com as outras modalidades que a ela se conjugavam, traços de similitude, filiando em especial a palavra ao musical, pois, “com o recitativo operático, tomava forma uma das mais estreitas e eficazes uniões de palavra e música” (BRANCO, 1978, p. 29). Tal visão, portanto, torna ainda mais pertinente a aproximação entre linguagens que aqui faço e que Sant’Anna já sugere ao propor um diálogo entre Bach e Vieira². Não estamos distantes, por outro lado, da harmonia interplanetária estudada por Kepler, “musicalizando o movimento dos planetas” (Idem, p. 145), e que Severo Sarduy convocou, em primeiro lugar, para explicar a origem do pensamento barroco a partir do desenvolvimento astronômico. Chamo a atenção para esse fato, a fim de expor o quanto as áreas do conhecimento e da cultura podem estar interligadas, trazendo, em seu discurso, pontos de aproximação; e também para expor as interseções passíveis de serem efetuadas no campo da teoria.

Tomando como exemplo o *Sermão da Sexagésima*, Sant’Anna discorre acerca da produção do Padre António Vieira, aproximando os recursos rítmicos e melódicos de uma experiência musical barroca, mais propriamente a das composições de Bach – um exemplo possível e bastante pertinente para o meu objetivo aqui seria *A arte da fuga*, peça musical que o autor, infelizmente, não pôde concluir³. É exatamente o motivo da *fuga* o principal elo entre a musicalidade e a religiosidade. Da mesma forma como as notas vão e vêm, trabalhadas exaustivamente e em tons variados nas obras de Bach, Vieira abordava as temáticas próprias de seus sermões: “de perspectivas várias, caleidoscopicamente” (Idem, p. 155), com idas e vindas, em uma escrita rítmica, quase a se aproximar de um tom poético. A musicalidade dentro da prosa de Vieira é assinalada não só no estudo de Sant’Anna, mas também na célebre obra de António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da literatura portuguesa*. Acerca dos *Sermões*, os autores mencionam que:

A solidez externa do raciocínio reforçava-se por meio de recursos retóricos dispostos como se constituíssem *uma partitura musical* num jogo sábio de simetrias e contrastes, de termos recorrentes – e ficava garantido o efeito estético, o único realmente necessário para um auditório já afeito e conquistado às regras do jogo. [grifo meu] (2005, p. 527)

Ainda com relação às partituras, Sant’Anna citará certa prática adotada frequentemente por músicos barrocos, inclusive Bach, e que consiste na demarcação, ao longo da composição, de instantes da música propícios ao floreio, à improvisação ou à inserção, em termos gerais, de algum *ornamento*⁴. Pretendia-se, assim, extrair o máximo da sonoridade vocal e instrumental, e, longe de um exagero sem necessidade, “o ornamento não é supérfluo, mas parte da arquitetura do texto” (2000, p. 157).

O jogo simétrico da recorrência, do floreio e da repetição, assinalado por Sant’Anna, é passível de ser vislumbrado, também, nos romances antunianos; e aqui chego ao cerne deste trabalho. Se entendo as expressões culturais como reflexo do tempo histórico no qual elas estão inseridas e, portanto, capazes de deterem características afins; e mais, se entendo a contemporaneidade como uma época que, por diversas razões, assemelha-se a certos traços da época barroca e dela herda determinado modo de ver o mundo, essa proximidade podendo ser traduzida pelo termo neobarroco, é legítimável um estudo que presuma a permanência de um legado daquele período refletido na produção artística contemporânea. Em linhas gerais, meu

intuito é transplantar a investigação que assinala uma musicalidade nos textos literários para as obras de António Lobo Antunes, autor contemporâneo de literatura portuguesa, compreendendo a organização geométrica do texto, a repetição de palavras e frases e o diálogo contrapontístico entre os relatos das diferentes personagens como uma releitura da tradição musical barroca.

Sirvo-me de *O manual dos inquisidores* como texto motriz para o presente estudo, é claro, por uma questão de empatia com a obra; mas, assim como ocorreu na seleção da epígrafe, critérios para além dos exclusivamente pessoais motivaram a opção pelo romance. O livro possuiu papel significativo em termos de consolidação do nome de António Lobo Antunes no cânone literário português, além de representar um apuramento dos procedimentos formais adotados pelo autor, dentre os que me interessam aqui investigar. Nas palavras de Maria Alzira Seixo, trata-se de um romance emblemático na trajetória literária do autor, estipulando, de modo geral,

um consenso quanto a uma qualidade indiscutível dessa obra, assim como um respeito admirativo de indicação patrimonial, que a vão integrando insensivelmente, mas definitivamente, na esfera da consagração unânime. (...) Os processos de escrita e composição aqui empregues se apresentam muito ligados aos dos três livros anteriores, habitualmente encarados como a “trilogia de Benfica”, sendo que os que agora consideramos se manifestam preferencialmente como uma espécie de afinação de técnicas e procedimentos anteriores, cuja execução nos vai no entanto surpreender pela alteração das estruturas romanescas, pelo lugar e voz dos enunciados, assim como pela temática e pela rede figurativa que ela põe em jogo na história que o romance conta. (2002, p. 281)

A trama gira em torno de um núcleo familiar português, ou, mais precisamente, da relação pai-filho, modelo semântico recorrente nas obras antunianas e quase sempre marcado pela fragilidade e pelo distanciamento. O trajeto percorrido por essa família e por aqueles que, com ela, de algum modo se relacionaram – os empregados da casa, as amantes do pai, a esposa do filho e seus parentes – será exposto, ao longo das páginas, através de uma técnica narrativa que se aproxima do ritmo do pensamento, este fragmentado, e que superpõe realidade e memória em um jogo aparentemente desordenado, ao mesmo tempo em que se distancia de uma escrita convencional. É interessante notar que, ao estudar *O manual dos inquisidores*, Maria Alzira Seixo faz determinadas asserções as quais, ainda que não estejam focalizadas na correlação entre música e literatura, já associam a fortuna literária das obras de António Lobo Antunes a uma tradição ou prática barrocas. A autora menciona a cena da separação entre Francisco, o pai, e sua esposa, Isabel, como um possível momento em que, “em jeito barroco e antifrásico de uma solidão radical” (Idem, p. 309), os espelhos, ironicamente, reproduzirão a imagem de um único casal em figuras infinitas:

a porta do quarto aberta e o senhor doutor e a senhora a discutirem, (...) não uma senhora mas duas ou três senhoras refletidas em ângulos diferentes nos espelhos, e o senhor doutor também dois ou três senhores doutores gesticulando uns com os outros como se estivessem zangados consigo mesmos, não com a senhora, a impedirem-lhe a passagem e a

senhora, que não a conhecia assim, ameaçando-os com o secador do cabelo
 - Larga-me
 a lutar com aqueles senhores doutores todos
 - Larguem-me(...)
 os espelhos quebrados multiplicavam os dois ou três senhores doutores por dez ou vinte ou trinta que repetiam
 - Quem é o tipo quero saber quem é o tipo Isabel (ANTUNES, 1998, p. 105)

O trecho acima destacado, narrado por Titina, governanta da família, já demonstra certa cadência textual, que confere ao romance um impulso rítmico o qual, por si só, já traz à obra antuniana uma proximidade primeira com o elemento musical. Entretanto, outras noções enriquecem tal diálogo, sendo a primeira delas a organização estrutural do romance, análoga à geometrização da música barroca. Se, nesta, o compositor parte “de estruturas matemáticas, de evoluções melódicas, de massas de sons que se repetem dentro de uma geometria” (SANT’ANNA, 2000, p. 152), no romance, a ordenação sobre a qual a narrativa se desenvolverá, à semelhança de blocos melódicos, será a das cinco partes que compõem o texto, cada qual também fragmentada. Em cada parte, predomina o relato de uma personagem, este tripartido e intercalado por comentários de três outros participantes da trama – a estrutura só sofrerá uma ligeira alteração no último relato, entremeado por dois comentários apenas. A título de exemplificação, tomo o primeiro relato do romance, ao qual Lobo Antunes atribui o sugestivo nome de *Qualquer palhaço que voe como um pássaro desconhecido*, narrado por João, filho atormentado por lembranças do relacionamento fracassado com o pai e do fim de seu próprio matrimônio. Às falas de João vêm se juntar, de modo intercalado, às de Odete, filha do caseiro e eventualmente molestada por Francisco, pai de João e dono de uma grande fazenda em Palmela; Sofia, antiga esposa de João e agora em um processo de divórcio do marido; e Pedro, tio de Sofia e espécie de representante de uma burguesia depredada pelos comunistas “que nem sequer as nossas mulheres pouparam” (ANTUNES, 1998, p. 85). Conquanto as vozes se superponham à medida que o texto prossegue, dando-lhes, a cada uma, o seu próprio espaço da narrativa, é possível distinguir cada indivíduo em suas especificidades, o que não quer dizer que as personagens não se envolvam em um percurso de influências mútuas que abalam o pretendido isolamento inicial. É o que nos diz Maria Alzira Seixo em passagem longa, porém, válida:

Daí que seja tão difícil separar indivíduo e sociedade, na obra de Lobo Antunes. Porque, se é certo que as personagens são objecto de uma caracterização perfeita, e nomeadamente através do seu discurso, que as faz emergir inconfundivelmente do tecido romanesco num recorte social e cultural muito pronunciado (...), também é certo que o princípio de individuação se acha abalado pela memória que de umas figuras destinge sobre as outras (Isabel sobre Milá, Francisco sobre João, Pedro sobre Sofia, D. Alice sobre Lina) e leva a embrechar o tecido social num conjunto que por vezes se exhibe inesperadamente diante do leitor como uma história consequente e acabada, um “puzzle” sempre em vias de configuração e incompleto *por elipses sucessivas*, um fresco

antropológico orgânico e coeso, uma narrativa de sequencialidade entrecortada mas susceptível de uma recomposição apreensível. (2002, p. 311, grifo meu)

Destaco, oportunamente, a menção às elipses textuais, percurso tramado pelo texto que não o torna incompreensível ao leitor, mas que rompe com certa linearidade narrativa. Elemento barroco por excelência, o exercício da elipse em manifestações as mais diversas – seja literatura, música, arquitetura – reproduz certa percepção de mundo própria de tal estilo, pois, “num mundo que cultiva a elipse, cultiva-se o descentramento e a dissonância” (SANT’ANNA, 2000, p. 152). Por analogia, podemos ver na definição um espelho da própria estrutura do romance: trama de evolução horizontal recontada e redita pelas personagens, interferências verticais no prosseguimento narrativo. A construção do romance em exposições ou *relatos* de cada protagonista, intercalados por respostas – ou *comentários* – que a eles se articulam, remonta, igualmente, à estrutura dialógica presente na música barroca, por natureza contrapontística⁵. Se, ao fazer uso do contraponto, o compositor poderia inserir diferentes matizes de tons e instrumentos em sua obra, promovendo um encontro entre vozes distintas que se articulassem harmonicamente no tecido musical, na literatura o autor pode dar voz a sujeitos variados, conclamando para sua narrativa um caráter polifônico; traço claríssimo na obra antuniana e que Maria Alzira Seixo reconhecerá, ao fazer menção às “perspectivas inusuais no modo de contar” (2002, p. 281) e ao “virtuosismo de inovação” (Idem, *ibidem*) que as páginas do volume carregam consigo.

Organizando as modulações próprias da musicalidade exercida à época barroca, usava-se, nas produções musicais, o *baixo contínuo*⁶ como base da construção harmônica ou “elemento organizador da melodia, apesar de as diversas linhas melódicas terem sua autonomia” (SANT’ANNA, 2000, p. 145). Desse modo, sobre uma base melódica relativamente simples, atada a um primeiro molde fiel à geometria musical, os compositores desenvolviam volutas harmônicas, apurando sua capacidade de improvisação sobre um todo consolidado e regular. Se considerarmos, aqui, a elaboração dos discursos na trama como floreios textuais que compõem as virtuosas das quais o texto literário é feito, há que se reconhecer qual – ou quais – elemento(s) atua(m) como fio(s) condutore(s) da trama, fornecendo um espaço comum às narrativas efetuadas por personagens variadas e atuando, nessa musicalidade de contornos literários, à semelhança do papel do baixo contínuo na acústica barroca. Parece-me adequado enxergar tal paralelismo, em primeiro lugar, na representação espacial da quinta familiar em Palmela, sítio onde reside o principal núcleo doméstico da trama e que, já desde o início *in media res* do romance, nos é mostrada como um espaço evocado pela memória de João, quando, confrontado com o burburinho do tribunal onde se desenrola o processo de seu divórcio, terá nesse lugar alheio o “elemento de similaridade conector” (SEIXO, 2002, p. 283) que filiará o instante presente a um passado recuperado pela memória:

E ao entrar no tribunal em Lisboa era na quinta que pensava. Não na quinta de agora com as estátuas do jardim quebradas, a piscina vazia, o capim que devorava os canis e destroçara os canteiros, a grande casa destelhada onde chovia no piano com o retrato autografado da rainha, na mesa de xadrez a que faltavam peças, nos rasgões da alcatifa e na cama de alumínio que armei

na cozinha, encostada ao fogão, para um sono afligido toda a noite pelas gargalhadas dos corvos
 ao entrar no tribunal em Lisboa não pensava na quinta de agora mas na casa e na quinta do tempo do meu pai quando Setúbal [...] (ANTUNES, 1998, p. 9)

Se, em termos espaciais, é a quinta de Palmela o lugar da representação mental ao qual, de um modo ou outro, todos os indivíduos pertencentes à trama se relacionam e retornarão em algum momento de suas memórias, também é possível apontar, como panorama histórico que atua em processo de baixo contínuo em prol da elipse textual, os acontecimentos imediatamente anteriores e posteriores ao 25 de Abril, ambiente que, atuando como pano de fundo nos diferentes discursos, é decisivo nas narrativas centrais e secundárias das cinco partes do romance – demarcando, por exemplo, a decadência de Francisco, velho senhor de terras aliançado ao governo salazarista e que permanece, último esteio de uma fazenda em ruínas, a defender suas terras de um ataque hipotético: “e o meu pai disparando contra o susto dos corvos (...) o meu pai mais solitário do que em toda a vida o conheci” (Idem, p. 17-18).

Sant’Anna sinalizará a correlação entre a prática do baixo contínuo e seu lugar enquanto sustentação de uma polifonia progressiva, ao mencionar que a intercalação das vozes dá à obra musical certo caráter de continuidade, “como se o texto fosse deslizando, desviando-se de si mesmo, mas voltando sempre ao baixo contínuo, ao preceito harmônico, ou melhor, estruturador do caos” (2000, p. 157). Importa também destacar a valorização que esse autor dá, à semelhança dos outros teóricos já aqui referidos, à possibilidade de permanência do barroco enquanto movimento libertado de uma clausura temporal e encontrável, também, em obras pertencentes à contemporaneidade. O próprio Sant’Anna sugerirá diálogos possíveis entre a plasticidade barroca e nomes da literatura do século XX, basicamente a brasileira, objeto de seus estudos. Ao discutir a contraposição de conceitos e imagens como marca textual herdada do campo da música, citará a sua chance de confluência “nos bons textos barrocos, de ontem ou de hoje” (Idem, *ibidem*).

Há ainda um último pressuposto teórico a se verificar, que seria a frequente repetição de palavras e frases – muitas vezes manifesta não só em trechos concentrados, mas ao longo de capítulos inteiros –, encarada como análoga à noção de repetição melódica, esta não estática ou artificial, mas retorcida, em efeito de ritmo e voluta. O modo como cada fala será inserida e retomada ao longo do romance, em processo de “espiral irregular, ascendente e descendente” (SEIXO, 2002, p. 311), é também um vestígio da escrita rítmica, na qual o discurso espiralado, composto pela repetição de vocábulos e expressões, faz-se presente enquanto herança da musicalidade barroca. Se, nas partituras, as variações sonoras eram indicadas por sinais taquigráficos que apontavam, para os instrumentistas, possibilidades de ornato na composição, na produção literária, assim como nas óperas, o ornamento é o artifício que, em termos literários,

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. 158)

É como faz, também, António Lobo Antunes, ao sugerir, pela escolha vocabular criteriosa e pela repetição incessante de terminologias ou citações emblemáticas na trajetória de cada personagem, o quanto a expressão resgatada contém, por um lado, uma carga semântica que pesa sobre a vida de determinado indivíduo, chamando-o para um percurso que, superpondo realidade e memória, conclama para uma avaliação da própria subjetividade. Por outro, há também um intencionalismo estético que atinge o leitor, impelindo-o “para uma leitura de composição também sua” (SEIXO, 2002, p. 311). Longe de ser desgastante, a repetição de certas construções aponta a permanência do relato, pois, uma vez que a frase apresentada é a mesma, sua reprodução parece levar o leitor a ir e vir no texto, acompanhando as volutas dessa composição. Por outro lado, tal permanência também acusa, nas personagens antunianas, certa tentativa de controle sobre o próprio discurso e, por extensão, sobre a própria vida. Nas diferentes passagens em que frases emblemáticas resgatam, através da evocação pela memória, um passado que, por mais incômodo ou doloroso que seja, precisa ser recordado, o *tornar a dizer* funciona como uma armadilha ou tática. Nas palavras de Solange Ribeiro de Oliveira, a repetição “visa dominar uma situação problemática do passado que volta a se apresentar, buscando um desenlace satisfatório: repete-se, para fugir ao destino da repetição” (2002, p.79). Exemplo possível dessa dúbia faceta seria o excerto que insiro a seguir, extraído do relato de Francisco e que também encerra o romance, no qual a recorrência da expressão *dizer ao pateta do meu filho* tanto nos traz a sensação de agonia da personagem, ansiosa por colocar em palavras uma mensagem que nunca se concretiza, quanto nos guia por uma leitura cada vez mais intensificada do trecho final, marcado pela frequência e intensidade de um último pedido, imperioso:

de forma que lhe peço o favor de *dizer ao pateta do meu filho*, quando ele vier no sábado, *dizer ao pateta do meu filho* que não sabe sequer governar-se sozinho nem tomar conta de si, um inútil, um pobre diabo, um garoto com medo do escuro, dos ciganos, dos lobos, dos ladrões, *dizer ao pateta do meu filho* como hei-de explicar-lhe, como hei-de tornar isto claro, *dizer ao pateta do meu filho* que posso não ter sido mas que, posso ter falhado mas que, *dizer ao pateta do meu filho*, você compreende, *dizer ao pateta do meu filho* peço-lhe que não se esqueça de *dizer ao pateta do meu filho* que apesar de tudo eu (1998, p. 378-379, grifos meus)

Tanto em termos de conteúdo quanto em termos visuais, pela inserção dos trechos na frase e a sua composição estilística, a repetição vem, aqui, junto à organização estrutural do romance e ao diálogo entre os diferentes discursos presentes na obra, indicar uma analogia entre procedimentos musicais e literários, ambos tendo como base a estética barroca. Em *O manual dos inquisidores* ocorre, por um lado, uma multiplicidade de vozes no texto: um único fato é apresentado, de forma caleidoscópica, mediante as diferentes visões dos indivíduos, em complexidade narrativa; por outro, dentro de cada voz manifesta no romance, palavras e frases são repetidas incisivamente, em escrita rítmica. Os discursos distribuem-se em uma estrutura capitular ordenada, em que cada relato, tripartido, produzido por uma só personagem, é intercalado por comentários de outros participantes da trama – organização geométrica análoga à das composições musicais dos séculos XVII e XVIII. Servindo de base para as diferentes colocações, geograficamente, a quinta de

Palmela, e temporalmente, os acontecimentos pré e pós a Revolução dos Cravos, efetuam, no traçado literário, o mesmo papel que o baixo contínuo exercia, enquanto fundo harmônico, nas referidas composições.

As interseções entre música e literatura, que aqui pontuo, destacadas pela presença de elementos formais similares, permitem-nos, portanto, localizar a produção de Lobo Antunes – e *O manual dos inquisidores*, em especial – em uma prática contemporânea de releitura de alguns procedimentos formais típicos do barroco. Este é, portanto, entendido não como um movimento artístico restrito a uma faixa temporal, mas como um estilo passível de repetir-se, retomado, por exemplo, nas associações entre técnicas musicais e sua aplicabilidade literária.

NOTAS

1. Embora Sant’Anna notabilize-se mais por suas produções na área da crítica literária do que na da musicologia, creio que suas observações são válidas, além de bastante didáticas, o que me leva a priorizá-las na redação de um trabalho de menor vulto, como o presente artigo. Entretanto, em determinados instantes do texto, recorrerei a citações de outros autores, principalmente para definir alguns termos próprios do campo musical.

2. A proposta de comparação entre Vieira e Bach, sugerida por Sant’Anna, aparecerá em trabalho anterior ao ano de publicação de seu livro, na dissertação de mestrado em ciência da literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – elaborada e defendida em 1998 por Caio Benévolo Sierra Nogueira e coorientada pela Profa. Dra. Gertrud Mersiovsky, estudiosa e intérprete da obra de Bach. O trabalho teve por título *Vieira e Bach: a ubiquidade do púlpito*.

3. Acerca de *A arte da fuga*, encontramos no *Dicionário Grove de Música* o seguinte comentário: “Em *A arte da fuga*, Bach explorou as potencialidades de um único tema principal, num ciclo de 14 fugas, incluindo pares de fugas invertíveis, ou um ‘espelho’, num exemplo único em sua obra” (1994, p. 348). Henrique Autran Dourado, autor do *Dicionário de termos e expressões da música*, dirá que “Antes da consolidação da fuga como técnica, na Idade Média, o termo referia-se genericamente a diversos procedimentos imitativos. *A arte da fuga*, obra em que Bach desenvolve nada menos do que 14 delas sobre um tema principal, pode ser considerada o grande marco dessa técnica” (2004, p. 141). Fica claro, portanto, o caráter inovador da obra, além do jogo musical que o compositor efetuava, e que aqui aproximamos de uma estrutura narrativa.

4. Ornamento seria “a fórmula breve e convencional de ornamentação da música, que pode ser acrescentada extemporaneamente por intérpretes trabalhando com tradições de ornamentação livre, ou pode ser notada por meio de sinais convencionais ou pequenas notas. Os ornamentos foram usados em todos os períodos da música ocidental, mas proliferaram particularmente no Renascimento tardio, no barroco e no classicismo. Dividem-se em duas classes principais: ornamentações melódicas aplicadas a notas individuais e divisões, ou *passaggi*, em que padrões de figuração são aplicados a uma melodia existente. O uso de ornamentos foi estimulado em contextos musicais específicos, por exemplo, no canto monódico italiano e (mais tarde) em árias de óperas italianas, em movimentos lentos de sonatas, em música francesa para alaúde (e mais tarde para cravo e viola) e na música dos virginalistas ingleses. Em alguns contextos, ornamentos não eram indicados ou só eram notados de maneira imprecisa. Em outros, criavam-se sistemas de sinais mais ou menos precisos; muitos compositores e

teóricos, especialmente mais para o fim do período barroco, organizaram quadros para esses sinais e sua execução (por exemplo, Couperin e Bach). Mas os sinais de ornamentação eram geralmente usados de maneira casual, inconsistente e imprecisa, em parte porque se esperava que os intérpretes acrescentassem sua própria ornamentação.” (*Dicionário Grove de Música*, 1994, p. 684).

5. “Uma composição, ou técnica de composição, em que um tema (ou temas) é expandido e desenvolvido principalmente por contraponto imitativo. Na seção de abertura ou ‘exposição’, o tema principal, ou ‘sujeito’, é anunciado na tônica, após o que a segunda ‘voz’ entra com a RESPOSTA, i.e., o mesmo tema na dominante (ou subdominante) (...), enquanto a primeira pode passar a um CONTRATEMA (ou ‘contrasujeito’). Esse procedimento é repetido em 8^{as} diferentes, até que todas as vozes tenham entrado e a exposição esteja completa.” (*Dicionário Grove de Música*, 1994, p. 347). Fica evidente a semelhança entre as exposições e respostas presentes na composição musical e os relatos e comentários do romance antuniano.

6. Assim é definido *baixo contínuo* no *Dicionário Grove de Música*: “Expressão que se refere à parte ininterrupta de baixo que percorre toda a obra concertante do período barroco (também do Renascimento tardio e do primeiro período clássico) e serve como base para as harmonias. A forma reduzida ‘contínuo’ tem o mesmo significado. As partes para contínuo podem ser cifradas para indicar ao executante quais harmonias podem ser adequadamente acrescentadas; freqüentemente não são cifradas, e a escolha de harmonias é evidente para um executante capacitado. A prática da execução do contínuo surgiu numa época em que a música estava sendo cada vez mais concebida em termos de progressão harmônica, com uma linha ou linhas melódicas sublinhadas por uma linha de baixo e as harmonias de apoio. (...) A prática do contínuo estava estritamente ligada ao uso crescente do recitativo e de certos tipos de música solo, tanto vocais (monodias, árias) quanto instrumentais (sonatas para violino etc.).” (1994, p. 66).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, António Lobo. *O manual dos inquisidores*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- 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*. 1. ed. Lisboa, Edições 70, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. 3. ed. São Paulo: Papirus, 2005.
- 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.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: História, Teoria, Ficção* Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2005.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Vega, 1988.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

(Recebido para publicação em 30/06/2009,
Aprovado em 14/07/2009)