



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

ECOS DA MUSICALIDADE BARROCA NA FICÇÃO DE ANTÓNIO LOBO

ANTUNES: *O ESPLENDOR DE PORTUGAL*

Mariana Andrade da Cruz (UFF)

Orientador: Silvio Renato Jorge (UFF)

RESUMO:

No presente trabalho, pretendemos analisar o romance *O esplendor de Portugal* (1997), do romancista contemporâneo português António Lobo Antunes, com o intuito de tecer relações entre o inusual método narrativo autoral, com especial ênfase na presença da tessitura polifônica na obra, e a estrutura musical das peças barrocas, notadamente as de Johann Sebastian Bach. 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. Em *O esplendor de Portugal*, em sintonia com aquilo que Affonso Romano de Sant'Anna categoriza como "matemática barroca", a geométrica organização capitular do romance serve de base para o delírio discursivo polifônico encontrado ao longo das páginas. No romance antuniano, as vozes das personagens se alternam em uma estrutura que remete às fugas e contrapontos da musicalidade barroca, enquanto nos é mostrada a dissolução de uma família a partir da figura de três irmãos, Carlos, Rui e Clarisse, que vivem em Lisboa, e da figura da mãe Isilda, que reside na propriedade familiar em Angola e envia cartas a seu filho mais velho – jamais lidas. O texto se divide entre capítulos narrados por Isilda, cobrindo um percurso temporal que vai de 1978 à noite de Natal de 1995, e capítulos narrados por cada um dos seus filhos, estes sempre durante esta última data. Objetivamos analisar o romance em questão sob a ótica do diálogo interartes, entendendo como determinadas técnicas artísticas manifestam-se ora em música, ora em literatura.

Palavras-chave: *O esplendor de Portugal*. António Lobo Antunes. Música barroca. Literatura contemporânea. Diálogo interartes.

Introdução

Publicado em 1997, época em que o autor já havia alcançado uma maior maturidade na sua escrita, bem como granjeado a aclamação de um crescente público, e engendrado no bojo de uma cultura pós-colonial portuguesa, *O esplendor de Portugal* é

um livro interessantíssimo tanto do ponto de vista formal quanto do ponto de vista temático. Em termos de conteúdo, trata-se de um romance que é, para citarmos novamente Seixo, “agudamente sensível às diversas formas de sofrimento que o colonialismo, a luta pela libertação e o acesso à independência ocasionaram” (Idem, p. 319 – 320), e no qual o esplendor renunciado se revelará afinal como devastação da Angola outrora conquistada e, por extensão, do império outrora sonhado – o uso do hino nacional português como epígrafe, além da referência explícita no título da obra, constitui uma ironia mordaz. Porém, encontramos também ao longo das páginas a descrição de um esfacelamento familiar, gradualmente apresentado a partir das vozes de quatro personagens – Isilda, a mãe, que reside em África, e seus três filhos, por ela enviados de volta a Portugal: Carlos, Clarisse e Rui –, e alternando duas janelas temporais distintas – para Isilda, os anos entre 1978 e 1995; para os irmãos, a noite de Natal deste último ano. Na forma, temos a escrita em virtuose, fragmentada, que apresenta personagens e situações de maneira caleidoscópica, exigindo do leitor um esforço redobrado de leitura para que conjugue as peças do extenso quebra-cabeça que a narrativa compõe, em “complexa geografia textual”, conforme cita Calvão (2012, p. 330). A organização macro do romance concorre igualmente para a sensação de variedade, ao interpor, ao longo dos capítulos e polifonicamente, as vozes das personagens, compondo uma “constelação de diversidades de escrita” (SEIXO, 2002, p. 330).

Neste breve trabalho, pretendemos nos concentrar nos aspectos relativos à forma, entendendo como o modo de dizer autoral se vincula a determinadas estratégias de escrita que muito se aproximam das musicais, permitindo, assim, que seja feita uma leitura interartística. Pensamos, particularmente, na música barroca, cujo expoente máximo é o compositor alemão Johann Sebastian Bach (1685 – 1750). Essas correlações intermediais podem ser pensadas, em nosso ponto de vista, tanto no âmbito da organização geral da obra, com uma estrutura que se poderia dizer geométrica, quanto na análise particular do texto e de suas constantes repetições. De acordo com Affonso Romano de Sant’Anna, no período barroco, foi descoberto “um perspectivismo musical, linhas de fuga e contraponto expandindo o horizonte sonoro” (2000, p. 142). Com efeito, a música barroca era marcada por volutas, fugas e volteios que poderiam ser associados tanto ao discurso elíptico e espiralado das personagens de António Lobo Antunes, que superpõem passado e presente em suas dicções, quanto à própria disposição das palavras e frases no texto, quebrando a tradicional sequência coesiva e

utilizando recursos como a pontual grafia em itálico. Toda essa virtuosidade é assentada em uma distribuição polifônica e coesa dos discursos de cada personagem, em uma rigidez organizacional que serve como pano de fundo necessário para a evolução da obra artística, seja em melodia, seja em texto.

Dito isto, dividiremos nossa breve análise em duas partes. Falaremos inicialmente da organização geral do romance, traçando paralelos entre o romance contemporâneo e a estrutura harmônica das peças barrocas, e depois trataremos mais particularmente das relações entre a ondulação das palavras no texto antuniano e a configuração melódica característica da musicalidade dos seiscentos.

A organização polifônica do texto

O esplendor de Portugal se assenta em uma base organizacional sólida, que viabiliza a disposição espacial dos capítulos. São três partes, cada uma centrada na narração de um dos irmãos (Carlos, Rui e Clarisse, nessa ordem). Os três situam temporalmente suas falas no dia 24 de dezembro de 1995, embora, evidentemente, seus discursos estejam tomados por reminiscências diversas, remontando a outras passagens de suas vidas, muito mais antigas. Em cada uma das partes, os capítulos destinados ao irmão em questão são intercalados por capítulos narrados pela mãe, Isilda, única personagem cujo discurso apresenta uma sequenciação temporal, indo desde 24 de julho de 1978 até, no último capítulo do romance, a mesma data de seus filhos. Essa distribuição é feita de modo que sempre haja um revezamento, evitando que uma mesma personagem assuma a voz narrativa por dois capítulos seguidos. A estrutura também permite que a mesma quantidade de capítulos seja destinada a cada irmão. O esquema abaixo demonstra como a divisão é feita:

Parte 1:

Carlos – Isilda – Carlos – Isilda – Carlos – Isilda – Carlos – Isilda – Carlos – Isilda

Parte 2:

Rui – Isilda – Rui – Isilda – Rui – Isilda – Rui – Isilda – Rui – Isilda

Parte 3:

Clarisse – Isilda – Clarisse – Isilda – Clarisse – Isilda – Clarisse – Isilda – Clarisse –
Isilda

Tal preocupação com a estrutura – que, no cânone autorial, não é exclusividade deste romance, aparecendo, ao contrário, na quase totalidade dos livros de Lobo Antunes – constitui o primeiro vínculo possível com a musicalidade própria do período barroco. A geometria da composição, para os compositores desse período histórico, foi consolidada devido à aproximação entre música e matemática notada à época, possibilitando aquilo que ficou conhecido como *matemática*:

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

O jogo de xadrez musical só era possível, em Bach, devido à estrutura composicional, extremamente rígida, que sustentava as virtuosos dos instrumentistas. Não por acaso, “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” (Idem, p. 144). Na música, assim como no romance, há uma disposição organizacional que possibilita o desenrolar artístico, dando vazão à “vontade de criar, de estabelecer espirais sobre o quadrado” (Idem, p. 144). É sobre esse pórtico que se assenta a polifonia – tanto a musical quanto a literária. É sabido que, “no Barroco, a arte da fuga, musical ou não, mostra a simultaneidade de pontos de fuga contrapontisticamente” (Idem, p. 155). O uso formal de fugas e contrapontos, que concorrem para o diálogo sonoro do barroco, encontra seu equivalente nas constantes considerações acerca de um mesmo tema, viáveis pelas diferentes perspectivas obtidas pelas personagens em questão.

Muitas passagens do romance poderiam ilustrar essa característica presente “nos bons textos barrocos, de ontem ou de hoje”, detentores de “uma fuga e contraponto de conceitos e imagens, uma rápida sucessão de diferentes vozes, 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” (Idem, p. 157). Essas correlações

entre os discursos de personagens distintas podem aparecer em referências bastante sutis e ligeiras, que não escapam ao leitor atento. Um exemplo é a relação que Carlos diz ter com o antigo relógio de parede da casa. “Durante muitos anos se me acontecia acordar antes dos outros pensava que o bater do relógio de parede na sala era o coração da casa, e ficava horas e horas de olhos abertos quieto no escuro a ouvi-la viver” (1999, p. 61), diz o irmão mais velho. Três capítulos adiante, no meio de seu discurso e sem prévio aviso, Isilda insere, entre parênteses, quase como se fosse uma informação casual ali adicionada, o seguinte comentário: “(eu com vontade de sorrir porque o meu filho Carlos, o ingênuo do meu filho Carlos pensava que o relógio de parede era o coração do mundo)” (1999, p. 80).

Muitas vezes, porém, a relação entre as personagens, por intermédio da recuperação de um mesmo tema, abrange pontos de maior gravidade e importância no desenvolvimento da trama textual. Apresentaremos rapidamente um outro momento que mostra tal característica, e que diz respeito à origem de Carlos, uma espécie de segredo familiar que é paulatinamente enfocado no texto, desde a resistente confissão de Isilda até o explícito desabafo de Carlos. Primeiro, é Isilda quem diz:

(o meu filho Carlos, o mais velho, o primeiro dos meus filhos e Deus sabe o que me custou aceitá-lo, aquele que toma conta dos irmãos em Lisboa e acha que eu não gosto dele por) (...)
(eu não ser mãe dele) (...)
(aquela que o aceitou desde pequeno e se afeiçãoou a ele e o criou)
(1999, p. 80 – 83)

No capítulo por si narrado, imediatamente posterior a esse em que Isilda faz tal revelação, Carlos abordará o tema, narrado pela sua perspectiva de criança tratada de maneira diferenciada pelos criados e pela irmã Clarisse, e de adulto apontado por outras pessoas ao passar nas ruas. Por se tratar de uma espécie de estigma para sua vida, seu relato é muito mais violento, marcado por uma agonia que muito se diferencia da pungência contida de Isilda.

a Maria da Boa morte não me tratando por menino tratando-me por tu
como se valesse o mesmo que eu, fosse minha igual
– Tu és preto
a raqueta a soltar pó a intervalos certos, o capataz espalhando os
bailundos com o apito, eu sem entender
– Tu és preto (...)
o bêbedo numa alegria complicada
– Ó sócio

mais ou menos da minha idade, mais ou menos do meu tamanho, em círculos entusiásticos com um embrulho sujo atado com cordéis a escorregar do braço acusando-me em guinchozinhos de gaivota

– Tu és preto

a repetir numa insistência maníaca

– Tu és preto

continuando a repetir

– Tu és preto (...)

(sempre soubeste que eu era preto não soubeste Lena sempre todos souberam que eu era preto e apoucavam-me sempre souberam da empregada do refeitório da Cotonang e que a minha mãe foi a Malanje comprar-me o teu pai a tua família os meus colegas Angola inteira sabia não é verdade que sabia que sempre soube Lena?)
(1999, p. 90 – 99)

Essa última passagem, em que Carlos repete o “Tu és preto” de forma quase obsessiva, sendo a frase quase que uma marcação de seu próprio destino, serve igualmente para ilustrar a segunda característica que desejamos analisar no romance: o trabalho elíptico com a palavra, à semelhança da ornamentação musical. Esse trabalho, como a passagem acima transcrita ressalta muito bem, não é fortuito: no romance antuniano, a repetição de certas frases funciona como um “elemento de similaridade conector” (SEIXO, 2002, p. 241) entre o passado e o presente, conduzindo os discursos de uma ou mais personagens por intermédio de uma linha temática comum.

O ornamento textual

Uma característica marcante da música barroca, conforme já dissemos, era a necessidade do ornamento, que encontra seu equivalente nas repetições e volteios da escrita. O ornamento repousa na preferência artística, visível naquele período, pelo movimento. Não nos esqueçamos que o símbolo icônico do barroco é justamente a elipse: em contraposição ao círculo renascentista, ela sugere, segundo Severo Sarduy, “descentramento. E *repetição*” (1988, p. 26 – grifo do autor). As constantes remissões a um mesmo tema, visto caleidoscopicamente, seja em música ou literatura, já representaria uma aproximação entre a arte e a elipse. Entretanto, os detalhes de composição nos revelam como a constituição artística está, em suas particularidades, igualmente conjugada a um trabalho espiralado com a nota – ou com a palavra. Para Sant’Anna, “os recursos rítmicos, melódicos e semânticos do texto encontram semelhança na música, assim como há uma correlação entre a ornamentação retórica e a ornamentação arquitetural” (2000, p. 157). E, logo adiante, o teórico acrescenta: “Bazin,

aproximando a estrutura musical da arquitetura barroca, diz que o arquiteto e o ornamentista, a exemplo de Aleijadinho, trabalham como um ‘compositor’” (Idem, p. 157). Na música, o ornamento já era inclusive previsto nas peças musicais, com a sinalização de pontos nos quais seria possível inserir o espaço necessário para o improviso do instrumentista. Novamente segundo Sant’Anna,

O próprio Bach, aquele da *matemática* musical, dizia que os ornamentos ligam e dão vida às melodias conferindo-lhes ênfase e inflexão. Esse desejo de ornamentação musical nas partituras era de tal ordem que os compositores criaram sinais que pontuassem as partituras, resultando daí sinais taquigráficos, alguns dos quais chamados de *appoggiatura*, *grupetto* e trilo. Eram artifícios para sempre colocar mais uma pequena nota, fazer um floreio, tirar sonoridades novas de trinados vocais e instrumentais, que se encontram em árias como *Una voce poco fa* de *O barbeiro de Sevilha*, de Rossini, nas *colaturas* da ária “A rainha da noite”, da *Flauta mágica*, de Mozart. (Idem, p. 157 – 158)

Em literatura, o grande nome português é, indubitavelmente, Padre António Vieira. Seus *Sermões*, que seguiam fielmente uma organização proposta pelo autor, apresentada sempre nas primeiras linhas de cada texto, continham um trabalho com a palavra efetuado de tal maneira que o texto crescia em termos de sonoridade: Vieira vai “enquadrando e espiralando seu discurso de tal modo que ele parece escritor ritmicamente em forma de poesia” (Idem, p. 155). Esse, inclusive, era o seu grande diferencial, tornando-o um expoente entre os pregadores seus contemporâneos. Affonso Ávila destacará o fato de que

Vieira esteve, tanto quanto quaisquer de seus êmulos ou epígonos, empenhado na mesma partida literária, no mesmo desafio de fazer da linguagem não só o conduto de uma determinada mensagem, como também a própria mensagem / forma da ludicidade inerente à sensibilidade barroca. Apenas, na medida em que os outros jogavam a sua partida ao azar, ao acaso das virtualidades linguísticas, o autor da *Sexagésima* dava ordem e sentido a essas virtualidades, tornando o seu jogo uma partida da razão. (...) O discurso de Vieira, não obstante também realce e cintile em seu colorido figurativo, lembra antes a composição poliedricamente articulada de um mural em azulejo. (2012, p. 103)

Vê-se que a aproximação entre música e retórica pode ser vislumbrada, portanto, nos sermões do Padre António Vieira, justamente pelo trabalho com a linguagem. Muito embora seus textos tivessem um caráter conativo forte, por estarem a serviço de

convencer e sensibilizar um público, eles mantêm o seu valor enquanto joias literárias, transcendendo o seu caráter pedagógico para sustentarem-se como arte. Era um recurso usado pelo autor o encadeamento de palavras e frases, bem como a repetição de determinados sintagmas, que frisavam pontos que se queria destacar. Essa ligação entre os termos muito se assemelhava à musicalidade barroca, justamente devido a seus “recursos rítmicos, melódicos e semânticos” (SANT’ANNA, 2000, p. 157).

A escrita de Lobo Antunes em *O esplendor de Portugal* (e em muitos outros de seus romances, os quais não nos cabe, pelo espaço exíguo, apresentar aqui) apresenta ritmo e sonoridade, formando verdadeiras passagens que, se lidas em voz alta, podem distraidamente serem tomadas como poesia. A repetição de certas passagens funciona bem como um exemplo do ornamento textual, em elipse literária. Voltemos ao capítulo, já mencionado, em que Carlos menciona ter julgado, quando criança, que o relógio de parede que havia na sala era o coração do mundo. Ao fazê-lo, ele apresenta a expressão “sístole diástole”, que surgirá, a partir de então, diversas vezes ao longo do capítulo, em crescente e cada vez ganhando uma significação única, de acordo com o contexto em que é recuperada. Vejamos uma listagem de ocorrências; pelas referências das páginas, podemos verificar que elas se encontram em um curto intervalo:

pensava que o bater do relógio de parede na sala era o coração da casa, e ficava horas e horas de olhos abertos quieto no escuro a ouvi-la na certeza de que enquanto o pêndulo dançasse de um lado para o outro
sístole diástole, sístole diástole, sístole diástole
nenhum de nós morreria (1999, p. 61)

qualquer coisa em mim, no meu peito, movendo-se da esquerda para a direita e da direita para a esquerda
sístole diástole, sístole diástole, sístole diástole
a fim de continuarmos a existir (1991, p. 61)

no momento em que o relógio, em que eu, cessássemos de bater
sístole diástole, sístole diástole
a casa e a minha família e Angola inteira se sumiam (1999, p. 62)

uma das codornizes voou contra a janela assustando-me, assustando o mecanismo que se arrepiou num soluço
diástole, sístole diástole
se encolheu (1999, p. 63)

e foi a mim, não a minha irmã, que principiei a castigar como o comandante da polícia castigava os contratados
(sístole diástole, sístole) (1999, p. 72)

O menino Carlos sente, no metamorfosear-se de seu coração em relógio – objeto central e que marcava, de certa forma, a pulsação da própria casa –, que dele dependia a sobrevivência coletiva; ao adulto Carlos, destituído de sua posição como senhor do tempo, cabe apenas a espera. Os termos sístole e diástole, repetidos em sequência, ressignificam a relação homem / relógio construída nos anos pueris. A repetição, portanto, não é fortuita, estando, ao contrário, a serviço de um efeito significativo dentro do texto. Essa flexibilidade no discurso, constituindo um ornamento literário, aproxima-se do ornamento musical, e, como este último, relaciona-se ao propósito de abrir espaço para a virtuosidade, flertando com aquilo que é qualificado por Giulio Caccini como *nobile sprezzatura*: “contraparte musical da licença poética, uma espécie de desenvoltura aristocrática que autorizava a ignorar as regras e os princípios da harmonia e do contraponto introduzindo dissonâncias que faziam surgir de maneira mais viva o sentido do texto” (SANT’ANNA, 2000, p. 144).

Mais uma vez, são várias as passagens que poderiam ilustrar o engenho literário em Lobo Antunes. Vejamos, como um último exemplo por ora, um trecho de um capítulo narrado por Rui, em que uma onomatopéia será, literalmente, o elemento sonoro a conjugar a sua fala:

a minha mãe abria a carteira num estalinho de metal
tic
(gostava tanto daquele barulho que por minha vontade abria e fechava
a carteira vezes sem conta a fim de escutar as bolinhas cromadas uma
de encontro à outra
tic
separando-se
tic
sobrepondo-se
tic
separando-se de novo
tic) (1999, p. 197)

Nesse trecho, em que a fragmentação é proposta de tal maneira que temos frases bem curtas, assemelhando-se mesmo a versos de um poema, a sonoridade é um elemento nítido, como se a linguagem replicasse o abrir e fechar da carteira. A repetição do termo tic em intervalos tão curtos contribui igualmente para a sensação musical que o trecho fornece. Passagens como essa explicitam o teor elíptico do texto antuniano, com suas 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). Nesse aspecto micro, assim como na organização macro do romance, transparece a relação, aqui analisada, entre a musicalidade barroca e o romance contemporâneo analisado.

Considerações finais

Romance pautado na dissolução, tanto da identidade portuguesa e de um projeto expansionista de nação quanto da família retratada, *O esplendor de Portugal* é considerado obra fulcral do ponto de vista temático, mas igualmente permite, por meio de sua análise estilística, um conhecimento sobre o estilo autoral nele manifestado, trazendo, de maneira enfática, características marcantes da escrita de António Lobo Antunes: a fragmentação, o discurso elíptico, a polifonia, a fuga de uma ordem cronológica na exposição dos acontecimentos da narrativa, a presença de diferentes narradores, a abordagem de um único tema sob variados prismas. Os dois eixos por nós escolhidos para delimitar nossa abordagem acerca de tais elementos, bem como para tecer a correlação pensada entre literatura e música, foram a organização polifônica do texto, com a intercalação dos discursos de Isilda e seus três filhos, e a noção de ornamento textual, evidenciada pelo trabalho com a palavra e com a frase. São esses dois vieses que postulamos para imaginar uma conexão interartística entre a sonoridade barroca e um romance de fins do século XX.

Sugerir a aproximação entre obras de períodos históricos distintos implica, também, pensar a possibilidade da recorrência de determinados temas em diferentes épocas, muito embora tecer tal reflexão teórica não tenha sido o objetivo primordial do trabalho em questão. Considerando isto, aproveitamos estas considerações finais para assinalar, ainda que rapidamente, tal ponto. Acreditamos que aquilo que Lobo Antunes transmite em suas obras é um reflexo do estado de crise que marca a sociedade atual e que marcava, também, a sociedade dos seiscentos, ainda que as motivações para isso sejam, evidentemente, distintas. Dessa maneira, o barroco não seria entendido como um estilo histórico e cultural incrustado em uma determinada parcela de tempo, e sim como um certo estado de espírito, passível de ocorrer em momentos de desordem e ruptura. É o que propõe Omar Calabrese, semiólogo italiano, ao diferenciar barroco e clássico:

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. (1988, p. 30)

Esse tem sido nosso norte ao propor leituras como a que aqui fizemos, conectando a música barroca à prosa portuguesa contemporânea. A época em que vivemos é desordenada, instável, transmitindo a cada um a frequente sensação de insegurança. A arte de nosso tempo comunica tal impressão por intermédio de estratégias que sugerem irregularidade e distorção, opostos à regularidade e à simetria clássicas. Os aspectos que aqui analisamos enquadram-se nas escolhas categoriais, para usarmos as palavras de Calabrese, que se coadunam com o estilo barroco encontrado ao longo da história da arte, visível antes mesmo da ocorrência do chamado barroco histórico.

Esperamos que a nossa breve exposição tenha conseguido explicitar, ainda que de maneira sucinta, como a organização geral de *O esplendor de Portugal*, com sua disposição poliedricamente estruturada, aproxima-se da ordenação das peças musicais barrocas; e que tenha sido possível perceber como a disposição das palavras e frases no texto correlaciona-se às dobras e contrapontos do elemento musical, à maneira de ornamento. O compartilhamento de técnicas artísticas contribui para as noções de sonoridade e flexibilidade que o romance antuniano apresenta. Esse estudo intermidial, baseado aqui na obra de 1997, poderia ser expandido a outros romances do autor, posto que apresentam, em maior ou menor grau, as características por nós analisadas. Esse caminho de leitura fica sugerido para futuros trabalhos.

Referências

ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos luces*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Tradução: Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

CALVÃO, Dalva. Na matéria e na alma: figurações barrocas na escrita de Lobo Antunes. In: *Anais do XXII Congresso Internacional da Abraplip – Memória, trânsitos, convergências*. UFBA, 2012, p. 330 – 339.

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

SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Vega, 1988.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.