

## ***O TETRAPHARMAKON: A TERAPIA DAS LEMBRANÇAS EM SÓBOLOS RIOS QUE VÃO, DE ANTÔNIO LOBO ANTUNES***

Sônia Maria Vasques Castro<sup>1</sup>

### **RESUMO**

A obra *Sóbolos rios que vão* (2010), do romancista português António Lobo Antunes, traz como viés filosófico o tema da morte, mostrando que esta é uma realidade da qual ninguém escapará. Além do tom filosófico suscitado pelo tema, a dificuldade de fruição na leitura e aparente incompreensão da narrativa, foram a motivação que guiou o interesse em investigar os procedimentos adotados na linguagem, bem como as técnicas romanescas nela evidenciadas, posto que a obra esboroa os cânones literários até então estabelecidos. Por conta do elevado grau de experimentação com a linguagem, que não leva em conta a paragrafação, a pontuação, o emprego de iniciais maiúsculas, trama, narrador, tempo, espaço ou qualquer outro componente que integre as “receitas” do modo comportado de narrar, a obra é aqui apresentada como narrativa fantástica, nos moldes atuais, defendidos por Karin Volobuef, que afirma que o fantástico hoje se transportou para a linguagem. Essa hipótese, ancorada nas ideias de Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Martin Heidegger, Tzvetan Todorov e outros, apoia-se também em outras vozes mais atuais, dentre elas as das ensaístas e estudiosas da obra de Lobo Antunes, Ana Paula Arnaut, Professora Doutora da Universidade de Coimbra, e Maria Alzira Seixo, Professora Doutora da Universidade de Lisboa. As incursões feitas pelo narrador ao seu território de lembranças permeiam toda a obra, dada a tentativa deste em afastar-se da iminência da morte, sua real perspectiva diante do câncer que lhe infunde o medo da morte a cada instante. A constância destas reminiscências é, portanto, um dado a ser considerado, razão porque o presente artigo pretende analisar em que medida esse recurso funciona como *pharmakon* para o narrador, que ao rememorar arrasta consigo o leitor, promovendo assim uma reflexão sobre a vida e sobre a morte. Nesta análise, serão tomadas as opiniões de José Américo Pessanha, que discute a questão à luz do pensamento do filósofo grego Epicuro, cujas ideias se assentam no *Tetrapharmakon*, conjunto de máximas de sua autoria que nortearam toda a sua ética de vida.

**Palavras-chave:** *Sóbolos rios que vão*; Lobo Antunes; memória; *Tetrapharmakon*

### **Abstract**

The work *Sóbolos rios que vão* (2010), the portuguese novelist António Lobo Antunes, brings philosophical bias as the theme of death, showing that this is a reality that no one will escape. Besides the philosophical tone raised by theme, the difficulty of reading enjoyment and apparent misunderstanding of the narrative, were the motivation that drove the interest in investigating the procedures adopted in the language as well as novelistic techniques highlighted in it, since the work collapses literary canons hitherto established. Because of the high degree of experimentation with language, which does not take into account the paragrafing, punctuation, capitalization, employment, plot, narrator, time, space or any other component that integrates the "recipes" behaved the way of narrating the work is presented here as fantastic narrative in current patterns, defended by Karin Volobuef, which states that the fantastic today moved to the language. This hypothesis, grounded in the ideas of Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Martin Heidegger, Tzvetan Todorov and others, also relies on other more current voices, among them those of the essayists and scholars of the work of Lobo Antunes, Ana Paula Arnaut, PhD the University of Coimbra and Maria Alzira Pebble, Professor,

---

<sup>1</sup> Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal do Amazonas –PPGL – UFAM. e-mail: soniamvc@hotmail.com

University of Lisbon. The inroads made by the narrator to its territory of memories permeate the entire work, given the attempt in this move away from the brink of death, its real perspective on the cancer that infuses his fear of death every moment. The constancy of these reminiscences is therefore a factor to be considered, which is why the present article aims to analyze how this feature works as *pharmakon* for the narrator to recall that drags the reader, thus promoting a reflection on the life and death. In this analysis, the opinions of José Américo Pessanha, which discusses the issue in the light of the thought of the Greek philosopher Epicurus, whose ideas are based on *Tetrapharmakon*, set of maxims of his own that guided his entire life ethic will be taken.

**Keywords:** *Sóbolos rios que vão*; Lobo Antunes; memory; *Tetrapharmakon*

## INTRODUÇÃO

As propostas do *Tetrapharmakon*, do filósofo grego Epicuro, aqui analisadas à luz do entendimento de José Américo da Mota Pessanha, serão aplicadas à obra *Sóbolos rios que vão* (2010), do romancista português António Lobo Antunes, como tentativa de compreender em que medida o território de lembranças do narrador funciona como uma “ilha”, amenizando a angústia da morte que ronda seus dias.

A obra, cuja escrita se assenta espetacularmente na linguagem, nas imagens, que em profusão comparecem, extrai da literatura o que ela tem de melhor: a emoção, componente indispensável em toda boa produção literária. Nesse romance tudo é visto como num sonho, a intriga perde seus contornos precisos, e é com o recuo, depois de terminado o livro, que o leitor atento a reconstitui. Segundo o próprio romancista, seus livros não são para serem lidos no sentido que usualmente esse ato é concebido, mas sim, para “serem apanhados” do mesmo modo como se apanha uma doença, o que significa dizer que em *Sóbolos rios que vão* é preciso também “apanhar o tom”.

O enredo é simples: o narrador - ora designado como Antoninho, ora como senhor Antunes - recupera, após a operação em um tumor no intestino, num estado entre o torpor e a dor, fragmentos de sua vida, recordando pessoas que a atravessaram, conduzindo o leitor como que por um rio, pelas humilhações da doença, numa reflexão sobre a vida e sobre a morte.

À medida que a narrativa avança, o leitor se dá conta que o romance quase parece urdir uma trama, da qual a espera e não espera da morte será, por ventura, o traço mais evidente. A obra imprime no leitor não só as expectativas e angústias do narrador, mas a sua própria condição humana, a sua finitude, visto colocá-lo diante da morte, única grande certeza do homem e realidade da qual ninguém pode se furtar. E são justamente as situações vividas pelo narrador, as sutilezas do discurso, os pretextos de superfície utilizados para conduzir ao

fundo avesso da alma, numa verdadeira aventura que leitor e narrador fazem em conjunto, à raiz da natureza humana.

## O *TETRAPHARMAKON*: UMA ESTILÍSTICA DA EXISTÊNCIA

As angústias do narrador, desencadeadas ante a iminência da morte, instauram o que aqui será chamado “território de lembranças”. E embora suas lembranças nem sempre sejam boas, e por isso mesmo diferem, em parte, do que propõe Epicuro, acabam por atuar como um *pharmakon* e o ajudam a superar a dor da iminência da morte, pois conforme foi dito, ele foi operado de um câncer, e enquanto permanece no hospital, angustia-se justamente porque não sabe se ficará curado, mas, sim, que está acometido de uma doença que é fatal.

O *Tetrapharmakon* é, na verdade, uma estética da existência, almejada pelo antigo homem grego. Este termo (que significa propriamente um medicamento composto por quatro elementos) indicou o conjunto das quatro máximas fundamentais da ética epicurista: 1ª: *Não há que temer os deuses*; 2ª: *Não há que temer a morte*; 3ª: *A felicidade é possível*; e 4ª: *As boas lembranças ajudam a superar a dor*. Essa proposta, na essência uma ética, apresenta, segundo José Américo Pessanha, caminhos de aperfeiçoamento e de realização de um artesanato social visto ocorrer na *pólis*, e de um artesanato pessoal, uma vez que também implica na autoconstrução, sem perder de vista a ideia de estilização de vida. É, portanto, uma estética da existência. Essa estética tomava como referencial a própria beleza inscrita no cosmos. Cabe aqui uma explicação sobre a abrangência semântica dos vocábulos *cosmos*, *physis* e natureza: para Platão e Aristóteles, o *cosmos* era o mundo enquanto ordem, ou seja, o ordenamento total das coisas existentes, ideia reafirmada por Kant na *Crítica da Razão Pura*. No *cosmos* está contida a *physis* (termo grego) que foi traduzido por natureza (cujo equivalente no latim é *natura*) (MORA, 2000, p. 594). Por conta dessa plurissignificação, Pessanha lembra que há toda uma linhagem que propõe que o homem se transforme eticamente na medida em que ele vai se tornando cósmico, ou seja, na medida em que ele vai conquistando sua beleza, espelhada a partir da ordenação presente na organização do cosmos.

Uma das primeiras linhagens de corrente filosófica que se desenvolveu na Grécia Antiga foi a pitagórica, e ela coloca essa questão ética exatamente nesses termos: o universo, sobretudo os astros noturnos, parece revelar uma tranquilidade, uma serenidade, uma repetição, uma circularidade, uma beleza e uma ordem que, de certo modo, seria o paradigma que o homem deveria ter como grande referência na sua dimensão pessoal e até na sua dimensão política. Na prática, segundo os pitagóricos, isso significaria ordenar-se, tornar-se

virtuoso, conquistar um bem, uma excelência (*aretê*), e trazer para a vida pessoal, bem como para a da *pólis*, a beleza que o cosmos revela. Esse processo nada mais é do que uma metáfora da existência.

A questão da estética da existência, em que pese essa ideia de o homem ordenar-se, ganhar excelência, tem, no mundo antigo, várias linhas. A tradição inaugural do Ocidente encontra-se nas epopeias homéricas, que defendem que a excelência está identificada à situação natural, espontânea de determinadas pessoas, os *arístoi*, que são bons, os belos, os melhores e, portanto, possuem um bem outorgado que lhes é transmitido pela estirpe, pelo sangue, porque elas são de descendência nobre, das grandes famílias dos heróis, alguns até se consideram descendentes dos deuses. Essa ética aristocrática permite que o bem nascido, de sangue nobre, seja considerado simultaneamente de fato e de direito, como alguém dotado de excelência, sem que lhe seja preciso provar nada. Ele precisa apenas expandir essa nobreza que lhe é inerente.

Entretanto, no século VIII a.C, na própria Grécia, uma nova proposta surge, expressa nos poemas de Hesíodo. É uma contraposição frontal na qual o virtuosismo e a excelência são o resultado de um esforço, sendo, portanto, uma conquista que mostra que o homem não é bom ou belo apenas por uma condição de genealogia. Hesíodo chama isso de a boa luta, a luta do trabalho. Não só o trabalho sobre o mundo para conquistar uma melhor condição de vida, mas também um trabalho interior de conquista de uma bela situação pessoal.

Mas é preciso deixar claro uma diferenciação: esse trabalho, essa estética da existência, essa verdadeira criação de uma obra de arte no campo da conduta humana, é algo que se pode fazer apenas no âmbito pessoal? Ou se pode e se deve fazer no âmbito da cidade, da *pólis*, da sociedade, portanto no âmbito político?

Cruzando essas quatro vertentes, a concepção de virtude identificada à nobreza, a concepção de virtude identificada a certo tipo de esforço e a certo tipo de trabalho, a concepção de virtude como uma ação no campo pessoal, ou como também envolvendo a esfera política, poderemos encontrar referências para entender as variantes dessa estilística, que é sempre ética, segundo o homem antigo. O corpo vivo pode tanto manifestar saúde e beleza quanto doença e feiúra. O homem é saudável e belo quando todas as suas partes estão funcionando de maneira correta e integrada. A saúde do ponto de vista da alma, do ponto de vista da realidade interior do homem, como a saúde do ponto de vista da cidade também, em grande parte, vai ser fundamentada no modelo: saúde do corpo e da beleza do corpo, o que significa que a metáfora do corpo saudável é uma imagem muito forte, representativa das várias estilísticas que se vão construindo dentro dos vários sistemas filosóficos voltados para

a Ética. Todos esses detalhes contribuem para o estabelecimento de outro arcabouço: “a metáfora do navegante”, ou seja, homem se percebe como um ser em trânsito, um itinerante. É ele quem navega no rio da existência e, por isso, deve construir o melhor possível esse percurso para que a travessia seja aprazível.

Assim, a saúde do ponto de vista da alma, da realidade interior do homem, bem como do ponto de vista da cidade, vai se fundamentar no modelo: “Saúde do corpo e da beleza do corpo”. O grego sabe que a sua dimensão é temporal, e por isso ele se chama o tempo todo de mortal, porque o homem, diferentemente dos deuses, é um ser que se constitui no tempo, que existe no tempo, durante algum tempo, e que navega no tempo. Só que essa técnica de navegação dentro de um espaço limitado, que é o espaço do tempo, da vida, é uma navegação que precisa ter exatamente um rumo certo, se ele quer construir um caminho de virtude. Nesse sentido, a metáfora da navegação é uma metáfora fundamental como metáfora do corpo. E a cidade é entendida por Platão como uma grande nau que exige que cada um nela exerça certa função muito bem delimitada, uma vez que é preciso que haja alguém capaz de lidar com o leme e estabelecer o rumo certo. Se isso vale para a cidade, vale então para a condição de cada um, que não tendo a nau da cidade para dirigir, tem a sua nau interior.

Epicuro, um dos maiores representantes éticos da história do pensamento, traz, entre outras, a proposta de desalienação enquanto libertação interior. A sua ética é, em grande parte, um ensino de virtuosismo pessoal, e sua expectativa é que o homem compreenda que é possível ser feliz, ser sereno e ter prazer mesmo na adversidade.

O filósofo viveu no século III a.C., numa Grécia que não era mais livre, que não conhecia mais as cidades-Estados, cada uma tendo o direito de desenvolver a sua própria política, seu próprio regime. No seu tempo, a Grécia já fazia parte do Império Macedônio, com Felipe e depois com Alexandre. Nesse tempo, já não havia mais aquele sentido de cidadania que a democracia ateniense permitira a alguns que eram considerados cidadãos. Não havia mais liberdade política, mas Epicuro mostra que mesmo nestes momentos de cerceamento da liberdade pública há todo um universo a ser conquistado, que é o universo interior, que pode ser objeto de um processo de libertação. O homem precisa atingir esse processo porque assim será mais fácil comandar a sua nau interior, visto que tal missão requer uma sabedoria, um conhecimento que liberta do obscurantismo. O que ele propõe, então, é um programa de autoadministração no qual o homem seja o regente de sua própria vontade. E é o próprio Epicuro quem demonstra esse programa de autoadministração, conforme se lê em sua carta endereçada ao seu amigo Idomeneu:

Este dia em que te escrevo é o último dia da minha vida e é também um dia feliz. Sinto tais dores de bexiga e de entranhas que nem se poderia imaginar dores tão violentas; mas estes sofrimentos são compensados pela alegria que traz à minha alma a recordação das nossas conversações (EPICURO, 1980, p. 5).

## A MEMÓRIA COMO *PHARMAKON*

Conhecidas as dimensões dessa estética da existência proposta por Epicuro, o *Tetrapharmakon*, cabe então indagar: estaria o narrador de *Sóbolos rios que vão* fazendo funcionar o seu programa de autoadministração e tentando, por meio de sua “terapia de lembranças”, ser o regente de sua própria vontade, qual seja exilar-se no território da infância, num outro tempo de acontecimentos outros? Em que medida o *Tetrapharmakon* comparece na obra?

O que se observa é que a obra inteira é perpassada por tentativas de insulamento do narrador, que busca recuperar pessoas e acontecimentos, e, num flagrante recuo à infância, pede em tom plangente: “- devolvam-me os pinheiros, a serra, a infância que trouxe para o hospital e me pertence” (ANTUNES, 2010, p. 40). Note-se o efeito semântico do vocábulo “infância” que o narrador afirma ter trazido para o hospital e que diz lhe pertencer. Por isso ele incursiona em suas reminiscências e refugia-se nesse território, que funcionará como sua ilha, seu *Tetrapharmakon*.

Nesta profusão de imagens surreais, o narrador busca seguir o curso da memória que, mesmo estilhaçada, aplaca-lhe momentaneamente a angústia em função do seu medo da morte que se redimensiona assumindo em sua mente a forma de um ouriço de castanheiro a crescer-lhe nas tripas, libertando de vez o pássaro de seu medo que não encontra galho onde pousar. A dimensão de sua angústia traduz-se na cena inicial, quando o médico lhe diz sobre a doença:

assim que o médico lhe chamou cancro os sinos da igreja começaram o dobre e um cortejo alongou-se na direção do cemitério com a urna aberta e uma criança dentro, outras crianças vestidas de serafim de guarda ao caixão. (ANTUNES, 2010, p. 12).

Imediatamente, ao saber da doença, ele “ouve” o dobre dos sinos da igreja e “vê” um funeral, que a partir de então parece ser o seu. A partir daí, parece entrar em cena a receita preconizada no *Tetrapharmakon* por Epicuro como tentativa de superar a dor. Antoninho refugia-se nas lembranças buscando afastar “o pássaro do seu medo que continuava aos círculos” voando muito próximo de si (ANTUNES, 2010, p. 12). Por isso, sua memória leva-o

de volta à vila onde nasceu, à terra de sua infância. Por isso, ele diz que

Da janela do hospital em Lisboa não eram as pessoas que entravam nem os automóveis entre as árvores nem uma ambulância que via, era o comboio a seguir aos pinheiros, casas, mais pinheiros e a serra ao fundo com o nevoeiro afastando-a dele, era o pássaro do seu medo sem galho onde poisar a tremer os lábios das asas, o ouriço de um castanheiro dantes à entrada do quintal e hoje no interior de sai que o médico chamava cancro aumentando em silêncio, assim que o médico lhe chamou cancro os sinos da igreja começaram o dobre e um cortejo alongou-se na direção do cemitério com a urna aberta e uma criança dentro, outras crianças vestidas de serafim de guarda ao caixão (ANTUNES, 2010, p. 13).

A janela do hospital parece funcionar como um portal. Por isso, quando olha por ela, ele “vê” o passado, a infância entre as serras, o comboio a passar, a casa da família, o pilar de granito onde brincava com a bicicleta, o hotel dos ingleses do volfrâmio, a moça loira que o fazia querer ser adulto e os parentes, que ele informa estarem todos mortos, mas que lhe parecem vivos. Daí a imagem da avó, que em várias passagens do romance chama-o de “meu príncipe!” (ANTUNES, 2010, p. 25, 26) e que junto com ele contempla o cortejo rumo ao cemitério; do avô eternamente lendo jornal; da mãe em cujos braços ele quer aconchegar-se; da dona Irene, que tocava harpa; da dona Lucrecia; do pai que lhe mostrou a nascente do Mondego, da governanta do senhor vigário; do amigo Virgílio conduzindo a carroça de batatas; da Maria Otília, da Clotilde, da Alda, da Júlia. Esse território de lembranças que a memória vai plasmando é que parece funcionar como um *pharmakon*, um lugar de segurança, de distanciamento da morte. Os excertos abaixo exibem alguns desses bons momentos:

fazia-lhe um rato de chocolate para suportar o medo, não fiques com o rato na palma, come-o, lembrou-se da avó a acariciar-lhe a nuca [...] e do anel com um lacinho de prata [...] – Não tomas a sopa ao menos? Tragam um rato de chocolate e pode ser que o aceite ao olhar encantado o bigode e as orelhas (ANTUNES, 2010, p. 48-49).

[...]

Tem as prendas dos Natais todos em cima do armário mas o tio nem olhava, olhava o dentista a montar a tenda e a revoada das gralhas, ao empurrar a porta a avó

- Como te livraste do espelho?

pesquisando limos nos sapatos e provavelmente as primeiras andorinhas apesar da chuva de Março, a dona Lucrecia ao passar-lhe na rua

- Andaste fora tu?

e ele contente na locomotiva porque tudo certo de novo, o largo, o cemitério, o pomar, os pratos da semana no lava-loiças sem quem os

arrumasse na máquina (ANTUNES, 2010, p. 148).

A memória do narrador vai promover uma espécie de fusão do tempo: seu medo vai projetando imagens que, além de traduzirem sua angústia pela espera da morte, misturam-se de tal forma que fica difícil discernir entre passado e presente. Por isso a imagem do cortejo que segue em direção ao cemitério da vila onde viveu na infância é emblemática, porque traduz o que ele experimenta. E é talvez por isso que ele diz que “o pássaro do seu medo não encontra galho onde pousar a tremer os lábios das asas” (ANTUNES, 2010, p.11). É aí que entra em cena a imagem da avó. Fica evidente que ela é um de seus suportes emocionais nesse momento. E embora seja uma lembrança, Antoninho diz que ela “está” ali com ele. Ela é o seu *pharmakon*, pois neste momento ela é o “galho” onde pousa o pássaro do seu medo. Assim, ao invés de se deter na perda dela, ele recua no tempo e faz de sua figura um alento. A avó entra em cena muitas vezes, como quando “punha-lhe um chapéu de palha com o elástico roto durante as vindimas, qual a razão de todos os chapéus de palha com o elástico roto e quase todas as chávenas sem um pedaço da pega, tinha seis, sete anos” (ANTUNES, 2010, p. 12). São esses farrapos de memória que funcionam como bálsamo, embora seu medo seja estampado continuamente na profusão de imagens que se alternam constantemente;

o silêncio do avô alarmou-o fazendo com que o ouriço se lhe dilatasse nas tripas arranhando, doendo, colocou-o numa placa de granito, bato com o martelo e a doença esmagada, alguém que não distinguia empurrava-lhe a maca corredor adiante, notava a chuva, caras, letreiros, a governanta do senhor vigário no alpendre enquanto pensava

- É o meu esquife que empurram  
a oferecer-lhe uvas

- Apetecem-te uvas menino? (ANTUNES, 2010, p. 12)

É o próprio narrador quem deixa claro que está a lembrar quando diz:

“Não estava no hospital em março, à chuva, estava em agosto na vila, se o mandavam fazer recados trocava de passeio antes de alcançar a moradia com a dona Lucrecia na cadeira de inválida ao alto dos degraus a acenar-lhe a bengala”. (ANTUNES, 2010, p.12).

E a memória, como um jorro, continua a despejar imagens que oscilam entre presente e passado:

o eletrocardiograma a registrar as lágrimas numa fita de papel que maçada, se tivesse um chapéu de palha a mais emprestava-o à

anestesista e mostrava os búzios da época em que o espírito de Deus vagueava sobre as águas

- A minha mãe curava tudo com uma aspirina

convicto que tinha logrado um sorriso mais difícil de equilibrar que o coração sem que lhe admirassem o esforço, curava tudo com uma aspirina, dores de cabeça, anginas, medo de bichos, insônias, não punha o termômetro, encostava a bochecha à sua

- Estás ótimo

e por segundo uma doçura de perfume e um sabor de carne viva, a palavra filho a fazer sentido, sou seu filho e ao dizer mãe digo uma coisa verdadeira como a palavra chávena ou a palavra tecto, não a palavra morte, se encostasse a bochecha agora não pode acreditar mas ajudava. (ANTUNES, 2010, p. 17,18).

Este trecho confere realce à figura da mãe, uma de suas melhores lembranças, aquela que curava tudo com uma aspirina e com uma boa dose de carinho. É esse carinho, traduzido em doçura de perfume, que dá sentido à palavra filho.

A imagem da mãe também fica como a da consoladora, como se ela fosse o porto seguro, o bálsamo que o narrador anseia encontrar para aplacar sua angústia diante da morte. As duas cenas aqui transcritas pretendem dar a dimensão dessa ideia:

mas como dar por ele em Lisboa tão distante da vila, não tenho família desde há anos e todavia o pai a jogar ténis no hotel dos ingleses e a mãe a fazer-lhe a risca do cabelo

- Não te sacudas que coisa

com um cheiro diferente, de velha, a estudar as mãos com pasmo

- São minhas?

uma blusa que sobrava no corpo, olhos que não o reconheciam

- Quem és tu?

anéis que pertenceram à avó de modo que a mãe talvez capaz de lhe explicar os comboios, o do meio-dia com o jornal do avô de óculos e dedos no bolso, o correio, as mercadorias, o rápido, a mãe indefesa e minúscula na casa deserta, se dissesse

- Mãe

um soslaio indeciso, no hospital a chuva, os castanheiros de certeza negros, o prato da parede com uma Nossa Senhora estampada a desprender-se e a cair, se a mãe encostasse a bochecha à dele, mesmo idosa, mesmo cega, a palavra filho a fazer sentido, não a palavra morte, enquanto ia caminhando com os rios sem nada que o estorvasse, acompanhado pelo pasodoble de um saxofone remoto, na direção do mar. (ANTUNES, 2010, p. 23).

abriu o portão onde as flores se misturavam com os arbustos e ervas ruins nos vasos tombados, quis ouvir a sineta do alpendre mas faltava o badalo, bateu à porta e moita, limpou uma vidraça com a manga, julgou ver a dona Irene e afinal uma peanha sem jarra no topo e ele ao colo da mãe de bochecha entre as rendas, ora à superfície ora protegido por um casulo no qual se lhe fosse consentido moraria

eternamente. (ANTUNES, 2010, p. 182).

A cena final reafirma a ideia de que estar com a mãe é estar com a pessoa que lhe infunde a sensação de segurança. O narrador, recuando mais ainda no tempo, relata uma cena que parece envolvê-lo num nicho de carinho, no *pharmakon* que ele tanto espera conseguir por meio da incursão no seu território de reminiscências:

– Ai sim?

enquanto em vez de adormecer ao colo, encostado às rendas do peito, ele sentado no chão à medida que a mãe ajeitava a máquina de costura e a enrolar-se-lhe nas pernas para a ouvir cantar. (ANTUNES, 2010, p. 199).

Vale observar o peso semântico de todo o trecho, especialmente a expressão “enrolar-se-lhe nas pernas para ouvi-la cantar”, o que denota a ideia de aconchego representada na imagem da mãe, cujo canto ele relembra. Em outras palavras, o *tetrapharmakon* já preconizado pelos antigos gregos e bem traduzido nas palavras de Epicuro, parece confirmar-se nas palavras do próprio Antoninho, que diz: “Divagar ajuda” (ANTUNES, 2010, p. 182).

Em suma, a memória do narrador vagueia constantemente, insulando-se nas lembranças. E embora não navegue só pelo rio das boas lembranças, visto que algumas delas não das melhores, como a que ele flagra o pai na despensa, “numa terça-feira de costas para ele, abraçado à empregada a avançar a recuar idêntico à bomba do poço no meio das prateleiras de pacotes e frascos [...] – Olhe o seu filho a ver-nos” (ANTUNES, 2010, p. 76), ele navega tentando pôr-se a salvo da angústia da morte. No início, chega a pensar que tudo não passa de um engano dos médicos. (ANTUNES, 2010, p. 19). Mas como a doença vai cada vez mais se transformando em certeza, e o narrador experimentando “o naufrágio dentro ou fora de si” (ANTUNES, 2010, p. 25), dada a sua condição de mortal, passa a executar para si mesmo a estratégia sugerida por Epicuro, porque esta lhe permite, momento após momento, comandar sua própria nau. É assim que, mesmo sentindo “um aperto, um enjoo, uma quase dor que abranda permanecendo ali”, ele abriga-se na “harpa da dona Irene”, a fim de livrar-se do arrepio de medo que a doença lhe provoca e que “ganha espessura transformando-se num jorro de gotas que descem sobre ele” (ANTUNES, 2010, p. 19), para dar lugar a outra imagem: a de que ele está vivo sob o jorro de gotas da harpa, alegre. As palavras do narrador, a seguir, confirmam os princípios do *Tetrapharmakon*: “pode-se ter um cancro e estar alegre, ora essa, a morte não o apanhava no interior da música porque as gotas o escondiam” (ANTUNES, 2010, p. 19).

Esta postura em nada difere da de Epicuro quando escreveu ao seu amigo Idomeneu por ocasião de seu último dia de vida, atacado de fortes dores, mas mesmo assim se dizendo feliz porque estava a lembrar as conversas que tiveram. O narrador parece confirmar a metáfora do navegante que se baseia na ideia de que o homem é um ser em trânsito, um itinerante que navega no rio da existência. Mas mesmo sendo este ser em trânsito, ou seja, um mortal cuja dimensão é temporal, tal qual já diziam os antigos gregos, o narrador promove a rememoração, que embora nem sempre lhe chegue como momentos felizes, é ela a sua possibilidade de afastar-se, ainda que momentaneamente, da morte, como já se afirmou. Isso reafirma, em parte, o pensamento de Epicuro a respeito das boas lembranças que podem funcionar como um *pharmakon*, como superação da dor. Na obra *Sóbolos rios que vão*, apesar de ficar mais evidente essa máxima do *Tetrapharmakon*, na verdade, as demais estão presentes, num movimento simbiótico, porque uma não se completa sem a outra. O narrador faz funcionar todas elas, no seu contínuo esforço de rememoração, tentando comandar a sua nau interior, mesmo tendo certeza da sua condição de mortal. O *Tetrapharmakon*, portanto, ainda que tenha sido uma proposta surgida no antigo mundo grego, tem ainda hoje o seu valor, pois o homem pode ser o comandante de sua própria nau e viver bem, viver sereno, ser feliz, morrer sereno, se assim o desejar.

## REFERÊNCIAS

ANTUNES, Antonio Lobo. *Sóbolos rios que vão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

EPICURO. *Antologia de Textos*. Traduções e notas de Agostinho da Silva, Amador Cisneiros, Giulio Davide Leoni e Jaime Bruna. Estudos introdutórios de E. Joyau e G. Ribbeck. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Coleção Os Pensadores.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia, Tomo III (k-p)*, São Paulo, Edições Loyola, 2002.