

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Camila Stefanello

**A CONSTITUIÇÃO DO EU NARRATIVO E FIGURAL NA  
TEMPORALIDADE COMPLEXA DE LOBO ANTUNES**

Santa Maria, RS  
2016

**Camila Stefanello**

**A CONSTITUIÇÃO DO EU NARRATIVO E FIGURAL NA TEMPORALIDADE  
COMPLEXA DE LOBO ANTUNES**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Raquel Trentin Oliveira

Santa Maria, RS  
2016

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Stefanello, Camila  
A constituição do eu narrativo e figural na  
temporalidade complexa de Lobo Antunes / Camila  
Stefanello.- 2016.  
127 p.; 30 cm

Orientadora: Raquel Trentin Oliveira  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação  
em Letras, RS, 2016

1. Literatura Portuguesa 2. Critica Literária 3. Que  
cavalos são aqueles que fazem sombra no mar? 4.  
Temporalidade 5. Identidade Narrativa I. Trentin  
Oliveira, Raquel II. Título.

**Camila Stefanello**

**A CONSTITUIÇÃO DO EU NARRATIVO E FIGURAL NA TEMPORALIDADE  
COMPLEXA DE LOBO ANTUNES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

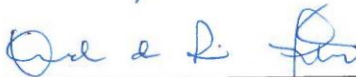
**Aprovado em 16 de dezembro de 2016:**



**Raquel Trentin Oliveira, Dra. (UFSM)**  
(Presidente/Orientadora)



**Alfeu Sparenberger, Dr. (UFPel)**



**Andrea do Roccio Souto, Dra. (UFSM)**

Santa Maria, RS  
2016

## DEDICATÓRIA

*À minha mãe, Edith, e à minha filha, Valentina;  
as protagonistas da minha história.*

## AGRADECIMENTOS

*À professora Raquel Trentin Oliveira – a quem devo, sobretudo, a narrativa que construí no Curso de Letras – pelo modo generoso, comprometido e afetuoso com que me acompanhou.*

*À minha mãe, exemplo de coragem e de força, que sempre me ensinou a importância da leitura e do estudo, para que ela saiba que estas páginas contêm o suor do seu trabalho.*

*À minha filha, pela compreensão inocente e pela alegria sincera com que preenche as páginas dos meus dias e pelo companheirismo e amor com que configuramos a nossa história.*

*Ao Felipe, pelos sonetos que escrevemos e pelas leituras que, cúmplices, dividimos.*

*Às minhas amigas Isabel, Xênia e Bárbara, pela certeza do carinho e da compreensão, e por todos os sorrisos que compartilhamos mesmo quando a angústia parecia prevalecer sobre o final feliz dos nossos dias.*

*Às minhas e aos meus colegas do grupo de estudos, pelo conhecimento que, conjuntamente, construímos e pela amizade que transpõe o universo literário.*

*Às minhas e aos meus camaradas, especialmente à Letícia, ao Germano e ao Luis Felipe, pelas lutas que ousamos e pelo sentimento verdadeiro que nos une.*

*Às pessoas maravilhosas que conheci na Ocupa BioLetras, pelo espaço que ressignificamos e pela história que ajudamos a escrever.*

*Que se tinha visto o tempo como um brinquedo para os deuses pagãos, sem forma geométrica definida, para além da ideia dum novelo de fio. Que depois se havia visto o tempo como uma linha quebrada entre o bem e o mal. Que depois, em tempo de orgulho, se havia visto como uma linha recta sem fim, como as rectas mas dirigida para um sol brilhante, correndo adiante, sempre adiante da linha do tempo. Que depois se havia visto como uma espiral, menos orgulhosa que a recta mas mais pusilânime, dirigida também para um local de que não se previa o fim. [...] E agora, que conceito de tempo?*

*(Lídia Jorge)*

## RESUMO

### A CONSTITUIÇÃO DO EU NARRATIVO E FIGURAL NA TEMPORALIDADE COMPLEXA DE LOBO ANTUNES

AUTORA: Camila Stefanello

ORIENTADORA: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Raquel Trentin Oliveira

“A constituição do eu narrativo e figural na temporalidade complexa de Lobo Antunes” tem como objeto de estudo o romance *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), do escritor português contemporâneo António Lobo Antunes. No romance, é narrada a história de desestruturação afetiva e de perda dos bens materiais de uma tradicional família portuguesa, através das vozes dos componentes dessa família. Confundem-se na narrativa, então, as vivências passadas das personagens e as suas projeções para o futuro. As personagens-narradoras, ao relembrar as experiências do passado e ao projetar expectativas para o futuro, desfocam o presente da narrativa em reflexões que parecem não encerrar conclusão alguma sobre suas vivências. Resulta disso um mundo caótico e amargo, marcado pelos múltiplos e contraditórios afetos das personagens em relação aos seus familiares, manifestado na própria estrutura da narrativa, com suas ramificações, desvios e fragmentações. A configuração da intriga acaba por evidenciar, então, o caráter conflitante, problemático das próprias personagens. Esse retorno incessante ao passado aliado a essa expectativa do futuro e às reflexões sobre os eventos reconstroem esses momentos distintos da experiência do tempo em um tempo presente sempre distendido, em transição. O romance parece reconstituir certa aporia do tempo, visto que os tempos mostram-se como marcantes na consciência das personagens e, paradoxalmente, como fluidos e transitórios. Esse caráter denso e complexo da temporalidade na configuração da narrativa, o entrelaçamento entre presente contado, passado lembrado e de um futuro esperado confere uma densidade psicológica às personagens, sem nunca atribuir-lhes uma identidade estável e coesa e uma imagem íntegra. Encontra-se nessa dissertação, uma reflexão sobre a literatura portuguesa contemporânea, a obra do autor, e uma análise do romance com base, principalmente, nos estudos de Paul Ricoeur sobre a interdependência entre a configuração da intriga, a temporalidade e a constituição de uma identidade narrativa.

**Palavras-chave:** Lobo Antunes. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*. Temporalidade. Narratividade. Identidade narrativa.



## ABSTRACT

### THE CONSTITUTION OF THE NARRATIVE AND FIGURAL SELF IN THE COMPLEX TEMPORALITY OF LOBO ANTUNES

AUTHOR: Camila Stefanello  
ADVISOR: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Raquel Trentin Oliveira

“The constitution of the narrative and figural self in the complex temporality of Lobo Antunes” has as study object the novel *What horses are those that make shade on the sea?* (2009), by the contemporary Portuguese writer Antonio Lobo Antunes. In the novel it is narrated the story of the affective de-structure and the loss of the material goods of a traditional Portuguese family, through the voices of family’s components. It is confused in the narrative, thus, the past experiences of the characters and their projections for the future. The characters-narrators, when remembering the past experiences and when projecting expectations for the future, defocus the present of the narrative in reflections that seem not to finish any conclusion about their experiences. It results from that a chaotic and bitter world, marked by multiple and contradicted affections of the characters in relation to their relatives, manifesting in the own structure of the narrative, with its ramifications, deviances and fragmentations. The configuration of the intrigue ends to evince, then, the conflicting and problematic nature of the own characters. This incessant returning to the past allied to this expectative of future and the reflections about the events reconstruct these distinct moments of experience of time in a present time always distended, in transition. The novel seems to reconstruct certain aporia of time, once that the time shows itself as makeable in the consciousness of the characters, and paradoxically, as fluid and transitory. This thick and complex character of temporality in the narrative configuration, the intertwine among told present, remembered past and expected future confers a psychological density to the characters, and never attributing to them an stable and cohesive identity and an integral image. We find, thus, in this dissertation, a reflection about the contemporary Portuguese literature, the work of the author, and an analysis of the novel based, mainly, on the studies of Paul Ricoeur about the interdependence among the configuration of intrigue, temporality and the constitution of a narrative identity.

**Keywords:** Lobo Antunes. *What horses are those that make shade on the sea?*. Temporality. Narratives. Narrative identity.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>17</b>
<b>2</b>	<b>A LITERATURA PORTUGUESA PÓS-74</b> .....	<b>21</b>
2. 1	INFLUÊNCIAS E MANIFESTAÇÕES.....	21
2. 2	LOBO ANTUNES E A “ARTE DO ROMANCE”.....	30
<b>2. 2. 1</b>	<b><i>Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?: uma apresentação do romance</i></b> .....	<b>49</b>
<b>3</b>	<b>EXCURSO TEÓRICO: TEMPO E NARRATIVA</b> .....	<b>52</b>
3. 1	AS <i>CONFISSÕES</i> DE SANTO AGOSTINHO E AS APORIAS DA EXPERIÊNCIA DO TEMPO.....	54
3. 2	A <i>POÉTICA</i> DE ARISTÓTELES E A TESSITURA DA INTRIGA .....	56
3. 3	AS METAMORFOSES DA INTRIGA: O PARADIGMA MODERNO.....	60
<b>4</b>	<b><i>QUE CAVALOS SÃO AQUELES QUE FAZEM SOMBRA NO MAR?: A (RE)INVENÇÃO DOS PARADIGMAS DE COMPOSIÇÃO DA NARRATIVA</i></b> .....	<b>68</b>
4. 1	OS FIAPOS DE HISTÓRIAS EM <i>QUE CAVALOS SÃO AQUELES QUE FAZEM SOMBRA NO MAR?</i> .....	68
4. 2	O ENTRECruzAMENTO DE VOZES E PERSPECTIVAS NARRATIVAS EM <i>QUE CAVALOS SÃO AQUELES QUE FAZEM SOMBRA NO MAR?</i> .....	80
<b>5</b>	<b><i>QUE CAVALOS SÃO AQUELES QUE FAZEM SOMBRA NO MAR?: UM ROMANCE SOBRE O TEMPO</i></b> .....	<b>85</b>
5. 1	O TEMPO NO ROMANCE.....	85
5. 2	A EXPERIÊNCIA DO TEMPO EM <i>QUE CAVALOS SÃO AQUELES QUE FAZEM SOMBRA NO MAR?</i> .....	90
<b>6</b>	<b><i>QUE CAVALOS SÃO AQUELES QUE FAZEM SOMBRA NO MAR?: UMA IDENTIDADE NARRATIVA RASURADA</i></b> .....	<b>107</b>
6. 1	IDENTIDADE NARRATIVA.....	107
6. 2	O PARADOXO DOS AFETOS EM <i>QUE CAVALOS SÃO AQUELES QUE FAZEM SOMBRA NO MAR?</i> .....	111
<b>7</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>119</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>125</b>

## 1 INTRODUÇÃO

António Lobo Antunes destaca-se como um dos escritores portugueses contemporâneos mais expressivos e desconcertantes. O autor pertence à chamada “Geração de Abril”, ou “pós-74”, a qual toma forma após a queda do Estado Novo, regime ditatorial de António de Oliveira Salazar e Marcelo Caetano. Dono de uma prosa marcada pela “intensa capacidade de criação verbal e efabulativa” (SEIXO, 2002, p. 16), Lobo Antunes também é acusado por críticos e leitores como um escritor de romances de difícil acesso. A dificuldade encontrada na leitura de seus romances seria resultado de sua abordagem muito particular dos elementos de constituição da narrativa. A poética desconcertante do autor dialoga com todo um contexto de inovação estilística e renovação temática que teve início nas vanguardas modernistas, desenvolveu-se em estéticas peculiares, como o *nouveau roman* e o Surrealismo, e aflorou em Portugal, sobretudo a partir da década de 50.

Tais reinvenções nos paradigmas de composição literária decorrem também de uma preocupação por parte do escritor português em transformar a arte de escrever. Lobo Antunes defende que no romance:

não existe um sentido exclusivo e este não tende // (tal como nós) // para um conclusão definida. A única forma de o ler consiste em trocar a obsessão de análise por uma compreensão dupla, se assim me posso exprimir: achamo-nos, ao mesmo tempo, no interior e por fora da intensidade inicial, ou seja do conflito entre o quotidiano e o esmagamento cósmico, atemorizados pelo horror e alegria primitivas, vagando sem cálculo nem sentido, pelo ermo dos dias (ANTUNES apud CABRAL, 2011, p. 153).

Segundo Maria Alzira Seixo (2008, p. 430), professora intensamente dedicada ao estudo das obras de Lobo Antunes, uma das dificuldades de leitura de muitos romances resulta do “processo de vozes alternadas que apesar de terem traços em comum [...] apresentam aspectos diferenciados da história ao imbricar acontecimentos do passado e do presente numa lógica indiferenciada, colateral, discrepante”. Nesse paradigma está inserido *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), objeto deste estudo.

Se, nos primeiros romances antunianos, o fio narrativo é conduzido por um único narrador que revisita, constantemente, o passado, conforme o escritor vai lapidando e transformando a sua arte do romance, as histórias passam a ser relatadas por múltiplas vozes que se mesclam e confundem perspectivas distintas.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, diversas personagens-narradoras, todas componentes de uma tradicional família portuguesa, relatam suas vivências cotidianas e seus sentimentos conturbados em relação umas às outras. Contudo, não apenas da plurivocalidade resulta a complexidade desse romance. A perspectivação subjetiva dos espaços e dos tempos rememorados, a alternância e sobreposição de projeções do futuro e de tempos recuperados pela memória no presente da narrativa, os fiapos de histórias engendrados pelas vozes narrativas, a configuração do silêncio, ou ainda, a atmosfera de incomunicabilidade manifestada, paradoxalmente, pelas muitas vozes narrativas, o caráter inconclusivo do romance e a configuração problemática das personagens, marcadas por contraditórios afetos e pela impossibilidade de compreensão do outro, surgem como outras características que dificultam o acesso ao romance antuniano. Esses aspectos formais não apenas dificultam o acesso do leitor ao romance, mas também representam uma experiência mais ampla do tempo e a complexidade da mente e as nuances da personalidade das personagens.

Essa forma de configuração narrativa exige a participação ainda mais ativa do leitor, o qual necessita reorientar, constantemente, suas estratégias de leitura e seu horizonte de expectativas em relação às obras, atuando de modo a decifrar as vozes que narram, compreender os tempos e os espaços recortados, reconhecer a identidade das personagens, detectar as divergências e as concordâncias entre as perspectivas, entender a lógica dos afetos estabelecidos entre elas, costurar os fiapos de histórias contadas, em suma, construir a narrativa através das sugestões encaminhadas pelo autor. Como os afetos entre os familiares são denegados, recalçados, ou ainda confessados em relatos intensamente interiorizados, o leitor sente, então, a dificuldade em agenciar as múltiplas vivências, em compreender organicamente a origem e os motivos das problemáticas pessoais contadas, bem como entender os sentimentos que constituem a identidade das personagens. Tratam-se, então, de movimentos de afastamento e de aproximação do leitor em relação ao romance, os quais envolvem perplexidade, concentração, desconforto e superação.

Frente à complexidade de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, este estudo concentra-se na análise da configuração temporal nesse romance e no modo como a tessitura da intriga articula as experiências no tempo das personagens-narradoras. Busca-se compreender também as relações entre as

vivências temporais, a composição fragmentária da intriga e a constituição de uma identidade narrativa.

Para um melhor entendimento das técnicas de composição romanesca em António Lobo Antunes, é necessário situar o autor em relação à sua geração, ao contexto literário no qual está inserido. Nesse sentido, são realizadas algumas considerações sobre a literatura portuguesa contemporânea, abordando as estéticas que nela dialogam e que, somadas à virada social e cultural promovida pela Revolução dos Cravos, influenciaram o exercício literário no pós-74 português. Estudiosas da literatura como Nelly Novaes Coelho e Cristina Robalo Cordeiro auxiliam na compreensão de como as gerações de 50 e 60, marcadas pelo Surrealismo e pelo novo romance francês, refletem, temática e formalmente, na literatura produzida a partir da década de 70. Estudiosos como Carlos Reis e Álvaro Cardoso Gomes servem de base a esse estudo, porque propõem uma investigação das manifestações literárias pós-74, descrevendo modificações temáticas e formais do romance atual, gestadas em uma espécie de tempo de amadurecimento lento e gradual. Carlos Reis fornece também uma leitura dos principais escritores, anteriores a essa geração, que passam por esse tempo de aprendizagem e transformam a sua produção ficcional de acordo com as novas coordenadas filosóficas e culturais estabelecidas, além dos novos autores que surgem nesse contexto político.

Com o objetivo de compreender a concepção da arte de escrever em Lobo Antunes, são apresentadas algumas investigações de pesquisadores dedicados à obra antuniana, como Ana Paula Arnaut, Catarina Vaz Warrot, Eunice Cabral, Felipe Cammaert, Inès Cazalas, José Gil e Maria Alzira Seixo, os quais destacam as principais questões implicadas na noção de romance do autor. Assim, são demonstradas as transformações, bem como a continuidade de marcas estilísticas e temáticas, as formas de reelaboração da linguagem e de manipulação dos elementos narrativos na produção romanesca antuniana.

As complexidades temporais de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* levaram a buscar uma teoria que abarcasse a interdependência entre tempo e narrativa. Desse modo, esta análise encontra ancoragem nos estudos de Paul Ricoeur. O filósofo pressupõe, através do estudo das *Confissões* de Santo Agostinho e da *Poética* de Aristóteles, uma ligação mútua entre a experiência viva do tempo e o modo narrativo que configura os aspectos dessa experiência temporal. Enquanto a análise de Santo Agostinho revela o caráter aporético e discordante do

tempo, a noção aristotélica de tessitura da intriga prevê uma organização inteligível e, predominantemente, concordante da experiência do tempo. As contribuições de Paul Ricoeur também evidenciam as metamorfoses da intriga na história da literatura devido ao modo como as experiências do tempo passam a ser reelaboradas nas narrativas de ficção modernas.

Ainda em relação à configuração da intriga, Paul Ricoeur considera o abandono dos paradigmas de conclusão nas obras contemporâneas. Se o encerramento de uma obra deve trazer um sentimento de arrematamento, de estabilidade e de integração, narrativas como *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, fragmentárias e inconclusivas, evidenciam o fim da tradição da intriga e o inacabamento da personalidade das personagens. Desse modo, o filósofo acaba por enfatizar também o papel do leitor frente a essas obras singulares, do qual é exigida uma atitude mais participativa, no sentido de agenciar os eventos narrados, cooperar no fazer da intriga e concluir a obra literária e compreender a identidade conflituosa dos narradores.

Os pressupostos de Ricoeur (1991), em *O si-mesmo como um outro*, também contribuem, nesse estudo, porque compreendem a personagem de uma narrativa em relação às suas experiências. Assim, o filósofo percebe que a identidade da personagem, a qual denomina identidade narrativa, é constituída através da narrativa, conforme se constrói a história relatada. Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, devido à ruptura com os parâmetros tradicionais de configuração narrativa e ao caráter inconclusivo que as histórias relatadas apresentam, a identidade narrativa constituída não é coesa, mas rasurada, manchada pelas experiências no tempo e pela contradição dos afetos.

Ressalta-se que esse é um estudo inicial dessa narrativa, de um romance ainda pouco estudado na academia e de um escritor muito preocupado com sua própria poética de composição e que insiste em renovar-se a cada novo texto literário. A opção pela concentração na configuração temporal e sua ligação direta com a narratividade e com a identidade das personagens justifica-se em um caminho já percorrido em outras leituras da obra antuniana, inclusive de outras fases de sua escrita. Muitos estudiosos e estudiosas de Lobo Antunes destacam que os romances desse autor são “textos literários sobre o tempo”. Nota-se, entretanto, que as experimentações do escritor em relação a essa categoria têm atingido níveis mais complexos a cada nova publicação, sobretudo por outras inovações formais a que

ele tem se dedicado. Nesse sentido, é possível afirmar que a leitura de sua obra não se esgota em um ou outro aspecto analisado, ao contrário, cada categoria observada proporciona sentidos amplos e abre-se a inúmeras possibilidades de análise e de interpretações que, em conjunto, reafirmam a expressividade e a importância de António Lobo Antunes no cenário literário.

## 2 A LITERATURA PORTUGUESA PÓS-74

*É que, a mor das vezes, as novidades são repetições, ampliações, variações – ou o que lhes queiram chamar – de novidades de outros tempos – cá estou eu de novo a repetir pleonasticamente as palavras...*

*(José Blanc de Portugal)*

*Aquilo que ficará de mim são livros. Agora estava a dizer isto e a lembrar-me do Flaubert que se enfurecia com o Madame Bovary e com a ideia de que Madame Bovary ia sobreviver e ele ia morrer. Os meus livros vão ficar, eu não. Eu vou ser um nome. Também, não sei se tem notado, eu apenas quero ser um nome.*

*(António Lobo Antunes)*

*este livro é o teu testamento António Lobo Antunes, não embelezas, não inventes, o teu último livro, o que amarelece por aí quando não existires*

*(Ana, p. 109)*

### 2.1 INFLUÊNCIAS E MANIFESTAÇÕES

A literatura portuguesa no final do século XX é consideravelmente marcada pela Revolução de 25 de Abril de 1974, que pôs fim à ditadura fascista de Salazar, e por tudo o que esse acontecimento (re)significou, em termos de implicações culturais, sociais e históricas na consciência coletiva, provocando, assim, uma série de mudanças na concepção e na criação literárias (REIS, 2009). O regime ditatorial de António de Oliveira Salazar e Marcelo Caetano representou um momento de limitação à livre expressão do pensamento e também das práticas artísticas e teve efeitos que podem ser reconhecidos na produção literária Neo-Realista, Surrealista e

de movimentos imediatamente subsequentes. A abertura política, após o término da ditadura fascista, provocou uma série de consequências e de possibilidades também no campo da criação artística e que a literatura abrigou: a liberdade de expressão e a descolonização admitiram a revisão ficcional dos dramas individuais e coletivos decorrentes da guerra colonial; ao mesmo tempo, uma consciência pós-colonial esboçava-se; e a reconfiguração das fronteiras nacionais propiciava uma reflexão identitária (cf. REIS, 2009, p. 16). Nesse sentido, pode-se compreender a Revolução de 1974, em Portugal, como um momento histórico de ruptura, que abriu espaço a composições que dialogassem com a novidade de formas, de valores e de temas que a criação, agora, em liberdade, privilegiava (REIS, 2009).

Álvaro Cardoso Gomes (1993, p. 83) destaca que “a marca registrada da ficção portuguesa contemporânea será a combatividade, que resulta de uma consciência sempre atenta aos problemas político-sociais de Portugal”. Ao admitir essa perspectiva combativa, o romance português pós-74 é produzido em torno de uma bipolaridade:

- a) em uma perspectiva mais ampla, a crítica ao contexto sociopolítico-econômico e também cultural português, a partir da qual a ficção portuguesa pode assumir duas posturas, de modo que ou atua como um espelho do real exterior, submetendo-se a ele, como uma crônica de costumes ou do fazer histórico, ou subverte-o, postulando uma espécie de avesso da história;
- b) e, em uma perspectiva mais restrita, a problematização/reformulação das estratégias e mecanismos ficcionais que compõem o universo romanesco, como a linguagem, o modo de narrar e o compromisso do escritor com a realidade, por exemplo.

Assim, pode-se entender que a literatura portuguesa contemporânea “ficcionaliza formas de historicidade” (cf. LEPECKI, 1984, apud GOMES, 1993, p. 84), porque o discurso romanesco parece preencher lacunas do discurso histórico ou, ainda, fornecer outras leituras desse discurso. A procura pelo verismo e pelo histórico justifica-se na vontade de transformar o romance em um registro de uma época de efervescências e de mudanças concretas na sociedade portuguesa, decorrentes de transformações sociais e culturais resultantes da Revolução. Ao mesmo tempo, estabelece-se também na produção ficcional portuguesa uma abertura a temas, valores e técnicas narrativas de viés pós-modernista. O romance português contemporâneo recusa a clareza e a objetividade da linguagem e das narrativas



convencionais, tornando-se “fundamentalmente crítico de uma forma romanesca que privilegiava modos de ser (e por que não modos de ver?) tradicionais” (GOMES, 1993, p. 25). Assim, os ficcionistas portugueses rebelam-se contra o retoricismo e, principalmente, contra um tipo de discurso postulado como modelar de acordo com a tradição literária, promovendo uma prosa despida de tudo o que consideram como ornamental na linguagem e, além disso, passam a integrar a poesia à prosa e a promover discursos rechaçados pela tradição. O romance sofre uma revolução em sua própria estrutura, no que diz respeito às formas da narração, às categorias como tempo e espaço, ao tratamento das personagens e à construção do enredo.

Esse modo de pensar e de produzir a literatura portuguesa não se revela milagrosamente após 1974, mas é gestado lentamente e sob influência das gerações de 50 e 60, marcadas pelo aparecimento do Surrealismo em Portugal, em 1947, e pelo *nouveau roman* francês. Novaes Coelho (1973, p. 69) destaca certa “atitude narrativa”, desde os anos 50, marcada por “uma ficção de alto nível criativo, como testemunha do Homem e de seu preciso momento histórico (mesmo quando pareça ou pretenda negá-los)”. Essa atitude narrativa, explica a autora, apesar das inúmeras diferenças de temas e de estilo entre os escritores, é caracterizada por uma “nova *consciência do real* e da *linguagem criativa*, bem como a desafiante *ambiguidade* que ela insufla no texto” (NOVAES COELHO, 1973, p. 72, grifos da autora). Com o Surrealismo o conceito de real passa a ser questionado. Entendido como um “valor objectivo e indiscutível” (NOVAES COELHO, 1973, p. 69), principalmente na prosa realista, passa a ser trabalhado como “algo movediço e ambíguo que precisa ser redescoberto em suas faces ocultas ou fraudadas” (NOVAES COELHO, 1973, p. 69).

Novaes Coelho (1973, p. 72-73) destaca algumas especificidades de estilo apresentadas pela narrativa portuguesa após a afirmação surrealista: a confluência, no presente da narrativa, de várias camadas do passado e do futuro, ou seja, a substituição do tempo cronológico linear, pelo tempo evocado pela memória; a “anulação ou descentralização do enredo”, revelando-se um universo ficcional reduzido a fragmentos; a dúvida, a incerteza, a exploração de várias possibilidades de entendimento e as repetições de situações, por exemplo, configuram-se como elementos estruturais fundamentais; a asserção da narrativa não mais como verdade, mas como ficção, manifestada através da atividade metanarrativa, do diálogo possível entre narrador e leitor, narrador e personagens, ou mesmo do

tratamento monologal do diálogo, intencionando a autorreflexão; a “despersonalização das personagens” por meio da dissolução das suas particularidades, da exclusão de características físicas na sua apresentação e de uma aparente ou intencional confusão no arranjo das relações estabelecidas entre elas; a construção de uma “nova objetividade”, através da enumeração exagerada dos elementos que compõem o ambiente em que se encontra a personagem, do excesso que condiciona a descrição de objetos e eventos, que, na tentativa de alcançar e construir precisamente o real, acaba por desrealizá-lo; e a confusão entre real, imaginário, fantástico, absurdo e onírico.

Da mesma forma, a literatura portuguesa também sofre a influência do novo romance francês. Segundo Robalo Cordeiro (1997, p. 114, grifos da autora), com o *nouveau roman*, instaura-se a “*era da suspeita*”, resultante de uma ruptura com as formas tradicionais do romance e da manifestação de três novos modos, complementares entre si, de compreender e de produzir as obras literárias: “esforço, de ordem fenomenológica, de decifração do real, exploração do imaginário e pesquisa formal”. Assim, com o objetivo de explorar essa nova relação entre o homem e o real, o novo romance promove

um paradoxal jogo de opostos, praticando ora uma visão *objectal* das coisas de que não é possível dar senão a superfície, ora uma visão totalmente subjetiva, substituindo a falsa clareza da psicologia tradicional pela *vérité des profondeurs*, dos tropismos, da subconversaço, dos monólogos interiores, dos solilóquios desordenados e destituídos de lógica (ROBALO CORDEIRO, 1997, p. 114, grifos da autora).

Destaca-se, nesse sentido, o trabalho com a escrita para a configuração do romance, em que o escritor assume a atitude de um “analista das estruturas da linguagem” (ROBALO CORDEIRO, 1997, p. 115) e o objeto literário, por sua vez, transforma-se em algo semelhante a uma partitura a ser decifrada pelo olhar atento do leitor.

Em Portugal, a atmosfera cultural e literária encontrada pelo *nouveau roman* garante-lhe características particulares e originais. Segundo Robalo Cordeiro (1997, p. 116), há, no cenário literário português da metade do século XX, uma vanguarda essencialmente formalista, proveniente “de um dinamismo estético de raízes futuristas e dadaístas”, favorável à introdução do novo romance, ao mesmo tempo em que ainda resiste, mesmo com o experimentalismo incorporado pela influência

francesa, no romance português, “um apego às formas do conteúdo e ao diálogo com a História que contribui para o melhor entendimento de uma postura de representação peculiar”. A concepção da escrita admite a si o papel de

dar voz a uma outra ordem moral e axiológica e a de materializar uma postura metafísica que viabiliza a metamorfose do sentimento do sujeito quanto à sua própria essência e aos seus actos, quer na dimensão psicológica, decorrente da exploração da memória e do regresso a si próprio, numa suspensão da acção e da vertigem do fazer, quer na vertente moral, articulada com as noções de dever e de liberdade, numa perspectiva de vivência coletiva e partilhada (ROBALO CORDEIRO, 1997, p. 119).

Desse modo, o texto narrativo abandona o conceito de real que por muito tempo serviu de modelo à configuração do romance e que, no entanto, apresenta-se, agora, como impossível no sentido de uma representação mimética da realidade, permitindo a emergência de uma perspectiva autorrefencial da linguagem, que afirma a autonomia do escritor em relação à realidade. Em outras palavras, a elaboração e os parâmetros tradicionais de construção da narrativa já não correspondem à visão do mundo contemporâneo. No desejo de contemplar essa nova percepção do mundo na narrativa literária, o romancista, então, substitui os modelos convencionais de composição pela valorização da escrita enquanto possibilidade de criação desse novo universo ficcional, pela exploração do potencial autorreferencial da palavra, e pelo triunfo do particular e do subjetivo: “o romance já não reproduz o mundo, *cria* o seu próprio mundo” (ROBALO CORDEIRO, 1997, p. 120, grifo da autora).

Neste novo mundo ficcional, a ação é exposta de forma caótica, visto que procura captar “ora a duração e textura de experiências individuais ora a dinâmica de uma vivência coletiva” (ROBALO CORDEIRO, 1997, p. 120), ramificando-se através da justaposição de recortes de experiências vividas, da pluralidade de vozes e de perspectivas. No entrecruzamento desses diversos modos de perceber-se e de manifestar-se, a conexão lógica de pensamentos e de eventos é substituída pela emergência da memória e da exploração do universo interior como caminho para o autoconhecimento e, em consequência, a fragmentação narrativa destrói a sequencialidade da narração. A configuração temporal sofre distorções em virtude da valorização de “critérios psicológicos de ponderação do instante e da duração em detrimento do encadeamento cronológico linear” (ROBALO CORDEIRO, 1997, p. 129), o que incide também sobre a recriação do espaço, resultado dessa evocação e

fusão de tempos cronológicos distintos, imagens e situações passadas. Conjuntamente, a clareza de uma consciência que, tradicionalmente, conseguia perceber-se com lucidez é apagada

pela obscura percepção de uma insondável complexidade [...] pela desordem das emoções dolorosamente gritadas pela voz secreta da alma. E a *personagem* vai-se desenhando num percurso de solidão ou de confronto com os outros, de ausências ou de presenças desatentas, como sujeito devorado pelo mundo ou a emergir num universo de palavras (ROBALO CORDEIRO, 1997, p. 131, grifo da autora).

Além disso, características pós-modernistas<sup>1</sup> também influenciam a literatura portuguesa pós-74. Dentre elas, a professora Ana Paula Arnaut (2002), que estudou extensivamente essa tendência na narrativa portuguesa atual, destaca “a subversão da intriga, a frustração das expectativas do leitor e a recusa em fornecer uma visão organizada e totalitária do mundo” (p. 43), o exercício metaficcional “em que se desvenda e desmonta o modo como a narrativa se vai construindo e, conseqüentemente, em que se permite o exame de suas estruturas e a exploração de sua capacidade de representar o mundo real”, a “consciência do escritor como artífice” (p. 127) e a fragmentação narrativa resultante do entrecruzamento de vozes e de tempos que, somada aos “comentários e reflexões sobre a escrita, melhor, sobre o modo como se vai escrevendo, permitem a entrada do leitor nos bastidores da ficção, guiando-o através de um universo onde, até então, lhe era praticamente vedada a entrada” (p. 129). Nesse paradigma pós-modernista, Arnaut (2002) também salienta a rejeição aos grandes discursos fundadores, a deslegitimação das narrativas canônicas, a paródia e a ironia, a pluridiscursividade, a intertextualidade, o questionamento da História oficial e a fluidez com que se passa a compreender o gênero romance.

De fato, a literatura portuguesa experienciou uma espécie de “tempo de aprendizagem”, tal um rito de passagem, para que, então, pudesse usufruir da liberdade de escrita e de publicação resultante da Revolução de Abril de 1974.

---

<sup>1</sup> Em *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, Ana Paula Arnaut (2002, p. 17) salienta que, embora a evolução literária não se manifeste *ex abrupto*, é conveniente destacar um acontecimento ou reconhecer uma obra como referência para as transformações literárias. Nesse sentido, Arnaut (2002) considera de fundamental relevância a publicação, em 1968, de *O Delfim*, de José Cardoso Pires. Esse romance apresenta-se como a primeira narrativa portuguesa em que “confluem as principais linguagens estéticas que, na esteira do Post-Modernismo norte-americano, irão nortear o futuro do Post-Modernismo nacional” (ARNAUT, 2002, p. 17).

Vivenciado esse tempo, a ficção portuguesa (re)apresenta-se com uma pulsão poucas vezes percebida na história literária do país, em que escritores renomados continuam a publicar, trabalhando seu estilo a favor da nova era e compondo, assim, grandes obras, ao passo que outros e importantes nomes surgem para compor o novo cenário literário. É de fundamental importância a contribuição de escritores como José Cardoso Pires, Almeida Faria, Augusto Abelaira e Carlos de Oliveira para a consolidação de uma ficção de caráter pós-modernista. Segundo Reis (2004), esses escritores postulam inovações temáticas, formais e ideológicas no sentido de fazer convergir para o contexto literário, muitas vezes com intenção paródica, formas já esquecidas no passado ou percebidas como não-literárias pelo cânone, como o romance histórico, a epopeia, o romance policial, por exemplo; de apresentar uma construção discursiva de caráter intertextual, em que são retomados inclusive textos não-literários; de explorar o discurso ficcional como um meio de autoquestionamento da própria teoria que o alimenta, através de estratégias metadiscursivas e metaficcionalis; de utilizar o romance como ferramenta para a problematização e desmistificação de narrativas fundadoras ou identitárias e de personagens míticas; de reescrever, relativizar ou possibilitar novas leituras da história oficial, sob signos ideológicos e intenções totalmente distintos daqueles utilizados pelo Romantismo, sobretudo no que diz respeito a questões referentes ao pós-colonialismo e à apropriação da temática da guerra colonial.

É importante ressaltar que os escritores da chamada “Geração de Abril” ou “Geração pós-74” não estavam filiados a nenhuma escola, movimento ou ideologia. A produção romanesca que desponta após a Revolução traz consigo uma pluralidade de temas e de técnicas narrativas que ilustram “um tempo literário em aberto” (REIS, 2004, p. 28) e que dialogam diretamente com “o presente histórico de fraturas, conflitos e desencantos a que o último quartel do século XX deu lugar” (REIS, 2004, p. 28). Além disso, as respostas da literatura portuguesa às transformações promovidas pela Revolução não foram extremamente rápidas ou lineares.

Alguns escritores já consagrados demonstravam perturbação ou desajustamento frente à realidade que se desenhava e, para assumir a nova postura literária, tiveram de superar os movimentos então esgotados e as suas primeiras impressões acerca do novo tempo. Nomes como Carlos de Oliveira e Vergílio Ferreira, por exemplo, tiveram de renunciar à escrita neo-realista. *Finisterra*.

*Paisagem e povoamento* (1978) é um romance de Carlos de Oliveira em que a “fidelidade neo-realista começara a abrir as fissuras confirmadas pela subsequente obra poética e também pela reescrita dos textos ficcionais” (REIS, 2004, p. 17) e, pelo modo como apresenta um “paradigma acentuadamente minimalista, desde logo na forma como questiona as possibilidades de sentido” (SILVESTRE, 1994, apud REIS, 2004, p. 17), pode ser compreendido sob o signo da metaficção pós-moderna. As últimas obras de Vergílio Ferreira, *Para sempre* (1983), *Até ao fim* (1987), *Em nome da terra* (1990), *Na tua face* (1993) e *Cartas a Sandra* (1996), tematizam com singular perspectiva pós-modernista “o tempo e a solidão, a comunicação com os outros e a memória da infância, a relação com a arte e a proximidade da morte” (REIS, 2004, p. 18). No caso da produção romanesca de Agustina Bessa Luís, já assumidamente envolvida com a renovação temática da literatura portuguesa desde os anos 50, segue sua profícua construção a partir da década de 70, mas não isenta de características pós-modernistas e que, a seu modo, mostra-se como testemunho de uma época finissecular. Destaca-se, na sua produção ficcional, uma “efabulação narrativa multifacetada e articulada com a desconcertante vocação aforística da autora” (REIS, 2004, p. 18) e um particular interesse pela História, em que se apresenta uma oscilação entre o trabalho de uma pesquisa documental e a inserção de comentários subjetivos característicos de um cronista.

Dentre os novos escritores que surgem pós-74, salienta-se, sem ignorar ou menosprezar os demais autores que auxiliam na composição desse cenário literário português, os nomes de José Saramago, de Lídia Jorge e de António Lobo Antunes.

José Saramago é considerado um dos maiores escritores da literatura portuguesa contemporânea. Vencedor do Prêmio Nobel, em 1998, Saramago constrói sua obra valorizando temas, técnicas narrativas e visões do mundo, manifestadamente, pós-modernistas (cf. REIS, 2004). Embora a publicação de seu primeiro romance, *Terra do pecado*, tenha ocorrido em 1947, é, trinta anos depois, em 1977, com *Manual de Pintura e Caligrafia*, que o escritor português passa a ser reconhecido como romancista. De seu trabalho como jornalista e cronista provêm o estilo e a temática de *Deste mundo e do outro* (1971) ou de *A bagagem do viajante* (1973), os quais fazem conhecer uma perspectiva preocupada com “os fenômenos sociais, bem como uma aguda observação do típico e das figuras do quotidiano” (REIS, 2004, p. 37). Assumidamente marxista, Saramago, por muito tempo, participa ativamente da vida pública de seu país, comprometendo-se, em 1974, politicamente

com os resultados da Revolução de 25 de Abril, e mantendo a mesma postura de denúncia, a partir do final de 1975, quando decide dedicar-se, (quase) exclusivamente, à sua produção ficcional. Nesse sentido, os romances saramaguianos possibilitam uma “vasta reflexão, em registro ficcional, sobre questões cruciais do homem, da sociedade e da literatura do seu tempo” (REIS, 2004, p. 37), diretamente vinculadas à postura ideológica de seu autor. Preocupações em relação à função da representação artística, à visão do mundo veiculada pela obra de arte e à consciência do papel da escrita transparecem na produção desse escritor. Abordagens sobre o incansável combate do homem contra os mecanismos que o oprimem, a dessacralização de dogmas e de figuras religiosas, o questionamento sobre a identidade portuguesa e, sobretudo, a revisão da História oficial destacam-se como temáticas exploradas em sua prosa. Esse último aspecto parece estabelecer-se como um elemento fundamental na produção literária de José Saramago, tendo em vista as potencialidades reveladas através de uma problematização historiográfica, que, ao lado “de uma significativa reflexão doutrinária” (REIS, 2004, p. 37) permite demonstrar a perspectiva dos oprimidos, e não apenas a dos heróis, e iluminar possíveis zonas “de obscuridade” (REIS, 1998, apud REIS, 2004, p. 37), que envolvem lugares, eventos, figuras ilustres e/ou míticas do passado português. A escrita saramaguiana é, então, construída através de recursos como a ironia e a paródia, que contribuem para a análise de acontecimentos e de figuras importantes da história portuguesa.

Tendo em vista o alcance internacional de sua obra, José Saramago suspende, em suas produções romanescas mais recentes, os temas e os eventos vinculados diretamente ao imaginário cultural de Portugal e dedica-se a temáticas mais universais. Nessa perspectiva, o romancista português passa a explorar a condição humana, “com as suas fragilidades, com as suas duplicidades, com os seus egoísmos e com as suas crueldades [...] em conjunção com a preocupação ética, mais do que ideológica, que o escritor projeta na sua ficção” (REIS, 2004, p. 38). Nesses romances, Saramago aproveita-se da alegoria, para demonstrar uma perspectiva negativa acerca do mundo e das relações que os homens estabelecem entre si.

Lídia Jorge é também uma figura bastante importante no pós-74, por tematizar, em sua produção ficcional, a guerra colonial e a condição da mulher. Em seu romance *A costa dos murmúrios* (1988), por exemplo, a escritora portuguesa

põe em causa, não somente a guerra colonial e a violência que dela resulta, mas, principalmente, as implicações dessa guerra em um “imaginário feminino, nas reações que nele se observam e no desgaste de ilusões imperiais consumidas pela erosão da História e pela consciência de uma sua vivência marginal” (KAUFMAN, 1992 apud REIS, 2004, p. 32). Os romances de Lídia Jorge retratam os vestígios da memória colonial, as dificuldades de uma configuração nacional pós-colonial, uma série de projeções culturais baseadas em moldes europeus e as inúmeras tentativas de modernização – que se contrapõem, então, às políticas salazaristas voltadas ao fechamento do país –, as mudanças comportamentais de cidadãos adaptando-se à liberdade, os efeitos sociais e psicológicos de movimentos de migração, a consciência das mulheres sobre sua participação na sociedade e também os mecanismos de exclusão social e cultural, sobretudo, de comunidades rurais (cf. REIS, 2004, p. 31). Além disso, Lídia Jorge revela-se muito empenhada em resgatar formas de oralidade da língua, uma preocupação, aliás, que a escritora parece compartilhar com os demais escritores que integram esse momento literário.

Desse modo, percebe-se que, a partir da década de 70, o romance português ensaia novos processos de construção em relação aos modelos convencionais, tanto no que se refere às formas de expressão, em uma atitude de reelaboração da estrutura narrativa, quanto no que diz respeito às formas do conteúdo, revelando uma visão do mundo como lugar e também como objeto do conhecimento e uma percepção do homem como pertencente a um tempo e um espaço em constante transformação, conforme aponta Robalo Cordeiro (1997). Influenciada pelas novas coordenadas resultantes da mudança contextual e ideológica projetada pela Revolução dos Cravos, dos movimentos literários anteriores, como o *nouveau roman* francês e o Surrealismo, do pós-colonialismo e do pós-modernismo, a literatura portuguesa experienciou uma espécie de amadurecimento que alimentou o seu formato temático e estrutural atual. Com esse paradigma literário e ideológico dialoga António Lobo Antunes, escritor objeto deste estudo.

## 2. 2 LOBO ANTUNES E A “ARTE DO ROMANCE”

António Lobo Antunes nasce em Lisboa, em 1 de setembro de 1942, estuda Medicina, especializando-se, posteriormente, em Psiquiatria. Desponta na literatura em 1979, aos trinta e sete anos, com a publicação de *Memória de elefante*, romance



recebido com êxito pela crítica e pelo público. A respeito da emergência tardia desse escritor, tal como a literatura portuguesa viveu seu tempo de aprendizagem, Carlos Reis (2004, p.34) aponta que Lobo Antunes também precisou esperar seu próprio tempo humano e seu próprio processo de amadurecimento enquanto escritor para poder libertar-se (se é possível afirmar isso em relação ao romancista) na escrita: “como se antes disso (que é como quem diz: antes de 1974) não fosse possível representar literariamente experiências e memórias de um passado próximo, que teve que esperar o tempo e a linguagem adequados para, por fim, aparecer na cena literária portuguesa”. Experiências e memórias de um passado próximo e também agônico, porque Lobo Antunes é um dos muitos portugueses enviados ao território africano durante a Guerra Colonial. Esteve, então, entre os anos de 1970 e 1973, mobilizado em Angola, servindo como tenente e clínico de um batalhão operacional. Decorre, dessa experiência traumática, a temática explorada em muitos de seus romances, sobretudo, nos primeiros.

Ainda em 1979, Lobo Antunes publica *Os cus de Judas*, narrativa de ficção de caráter autobiográfico, que vem a confirmar uma impressão muito positiva dos leitores acerca do novo escritor. Segundo Maria Alzira Seixo (2002, p. 15), *Memória de elefante* e *Os cus de Judas* configuram a expressão de um “novo modo de entender e de praticar a escrita de ficção”. Inicia-se, então, a trajetória romanesca de Lobo Antunes por meio de uma escrita metafórica, em que a frase, um tanto quanto longa, concentra, na própria estrutura, um conhecimento amplo e profundo sobre literatura e sobre arte – conhecimento constantemente evocado conjuntamente à experiência vivenciada e revelada pela voz narrativa – ao mesmo tempo em que reproduz descrições triviais do cotidiano de distintos estratos. Além disso, a agônica reflexão existencial – acerca da dolorosa e sem sentido guerra colonial, da decepção de um retorno tão desejado ao país de origem, da solidão decorrente do fim do casamento, por exemplo – manifestada pelo narrador, apresenta-se por meio de um discurso no qual predomina o monólogo e mesmo quando há o esboço de diálogo, ele é construído de modo não-convencional, um trabalho de recriação formal que será lapidado pelo escritor ao longo de sua produção ficcional.

Dono de uma extensa produção bibliográfica, Lobo Antunes publica, posteriormente, os seguintes romances: *Conhecimento do inferno* (1980), *Explicação dos pássaros* (1981), *Fado alexandrino* (1983), *Auto dos danados* (1985), *As naus* (1988), *Tratado das paixões da alma* (1990), *A ordem natural das coisas*

(1992), *A morte de Carlos Gardel* (1994), *O manual dos inquisidores* (1996), *O esplendor de Portugal* (1997), *Exortação aos crocodilos* (1999), *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), *Que farei quando tudo arde?* (2001), *Boa tarde às coisas aqui em baixo* (2003), *Eu hei-de amar uma pedra* (2004), *Ontem não te vi em Babilónia* (2006), *O meu nome é Legião* (2007), *O arquipélago da insónia* (2008), *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), *Sóbolos rios que vão* (2010), *Comissão das lágrimas* (2011), *Não é meia-noite quem quer* (2012), *Caminho como uma casa em chamas* (2014), *Da natureza dos deuses* (2015) e *Para aquela que está sentada no escuro à minha espera* (2016). O escritor atua também como cronista, produzindo *Livro de Crónicas* (1998), *Segundo livro de Crónicas* (2002), *Terceiro livro de Crónicas* (2006), *Quarto livro de Crónicas* (2011) e *Quinto livro de Crónicas* (2013). Além disso, publica dois livros voltados ao público infanto-juvenil, *A história do Hidroavião* (1994) e *Letrinhas de cantigas* (2002).

Uma das maiores contribuições da literatura portuguesa na contemporaneidade, Lobo Antunes foi traduzido e premiado em inúmeros países. Dentre alguns prêmios recebidos pelo escritor destacam-se: Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, em 1985; Prêmio Franco-português, em 1987; Prêmio France Culture, em 1996; Prêmio de Literatura Europeia do Estado Austríaco, em 2000; Prêmio União Latina, em 2003; Prêmio Ovídio da União dos Escritores Romenos, em 2003; Prêmio Fernando Namora, em 2004; Prêmio Jerusalém, em 2004; Prêmio Ibero-americano de Letras José Donoso, em 2006; Prêmio Camões, em 2007; Prêmio Juan Rulfo, em 2008; Prêmio Clube Literário do Porto, em 2008; Prêmio Nonino Internacional, em 2014.

Em uma entrevista a Rodrigues da Silva, em 1994, António Lobo Antunes divide seus romances até então publicados em três ciclos: o primeiro apresenta-se como um ciclo de aprendizagem e reúne os romances *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno*; o segundo, das epopeias, caracteriza-se por apresentar Portugal como personagem central, e congrega *Explicação dos pássaros*, *Fado alexandrino*, *Auto dos danados* e *As naus*; e o terceiro, Trilogia de Benfica, uma espécie de mistura dos ciclos anteriores, que tematiza a problemática familiar e tem como espaço o meio urbano de Benfica, contemplando *Tratado das paixões da alma*, *A ordem natural das coisas* e *A morte de Carlos Gardel* (ARNAUT, 2008, p. 214-215). Posteriormente, datando um ano da publicação de *O manual dos inquisidores*, em uma entrevista a Francisco José Viegas, Lobo Antunes refere-se a

esse romance como parte integrante de uma “série de quatro livros sobre o poder e sobre o exercício do poder em Portugal” (ANTUNES, 1997 apud ARNAUT, 2009, p. 20). As três publicações seguintes a *O manual dos inquisidores* são *O esplendor de Portugal*, *Exortação aos crocodilos*, *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Contudo, como alerta Arnaut (2009), há uma espécie de desencontro temático entre o último romance publicado e seus antecessores, que exige, para que seja concretizada a tetralogia anunciada pelo autor, uma substituição: o deslocamento do romance *Boa tarde às coisas aqui em baixo* para esse grupo em lugar de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Isso porque a narrativa de *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, mesmo não versando sobre o exercício do poder em Portugal, discorre sobre as diversas fontes de poder que organizam o tráfico de diamantes em território angolano. Em contrapartida, *Não entres tão depressa nessa noite escura*, devido a seu viés mais intimista, acaba por estabelecer um novo ciclo da produção ficcional antuniana juntamente com os romances *Eu hei-de amar uma pedra*, *Ontem não te vi em Babilónia*, *O meu nome é Legião* e, possivelmente, *O arquipélago da insónia* (cf. ARNAUT, 2009, p. 21). A esse ciclo, Arnaut (2009) propõe a designação de ciclo das epopeias líricas e ainda sugere a inclusão do prefixo “contra” – portanto, ciclo das contraepopeias líricas – do mesmo modo como sugere tal acréscimo ao segundo ciclo dos romances, das epopeias – ou contraepopeias. A estudiosa portuguesa justifica, quanto à adição desse prefixo, que os romances antunianos atuam de modo subversivo em relação aos elementos presentes no gênero epopeia, descritos por Aristóteles na *Poética* e referidos nos estudos de Mikhail Bakhtin.

É importante ressaltar que a divisão da obra de António Lobo Antunes em fases não tem por objetivo reduzir ou simplificar a sua complexa produção ficcional, mas compreender mais profundamente as temáticas exploradas, bem como as suas estratégias e modificações narrativas. Além disso, uma pretensa compartimentação da produção romanesca do autor não pressupõe a compreensão de cada um dos ciclos de forma isolada ou estanque. Arnaut (2009) considera que, apesar das diferenças formais e temáticas demonstradas no decorrer dessa produção ficcional, há a permanência e a evolução de uma série de estratégias discursivas e de tópicos narrativos anunciados ainda nos primeiros romances publicados, o que impede que a obra desse autor seja percebida fora de um *continuum*. O próprio Lobo Antunes confirma a ideia de que sua obra literária deve ser compreendida como um processo ininterrupto:

Tinha a sensação de que estava a fazer várias obras sem ter consciência de que era um tecido contínuo que se prolongará até deixar de escrever, até à minha morte, certamente. Tinha a ilusão de que estava a fazer livros muito diferentes uns dos outros e, no entanto, é como se formasse um único livro dividido em capítulos, e cada capítulo fosse um livro de per si (ARNAUT, 2009, p. 475).

Contudo, *O arquipélago da insónia* propõe um novo paradigma literário na produção romanesca de Lobo Antunes. Suas páginas sugerem a reminiscência de personagens, temas e motivos de universos ficcionais anteriormente criados pelo autor, ao mesmo tempo em que parecem alcançar o silêncio, o intimismo que, em inúmeras entrevistas, o escritor confessa ter como objetivo. Desse modo, esse romance sugere a conclusão do ciclo das (contra)epopeias líricas e talvez também da continuidade percebida nas obras até então publicadas pelo escritor, estabelecendo assim “um novo ciclo, um novo contínuo, talvez o do silêncio, ou de uma outra maneira de dizer as coisas, as vidas, as pessoas, as emoções” (ARNAUT, 2009, p. 22), presente nas narrativas posteriores.

Em relação à diversidade de conceitos que compõem a produção ficcional de António Lobo Antunes, Cammaert (2011, p. 17) sintetiza três questões: a primeira refere-se à relação entre sujeito e mundo, ou seja, a uma oscilação constante entre individualidade e multiplicidade, a partir da qual se destacam as temáticas da autobiografia, da memória e da identidade; a segunda remete à escrita de ficção, que implica o desenvolvimento de uma linguagem adaptada à reprodução da “flutuação entre o individual e o coletivo e [que] pela sua complexidade se insere numa tensão entre continuidade e inovação”, fazendo com que o autor apresente um novo padrão mimético, muito próximo de uma configuração narrativa pós-modernista; e a terceira voltada à noção de universalidade que perpassa a arte romanesca desse escritor, em que a indeterminação e a incomunicabilidade tornam-se elementos estruturais de sua composição. Ao analisar a produção romanesca antuniana, Reis (2004) compreende três tendências que a aproximam de uma estética pós-modernista: a problematização e a desmistificação de figuras e acontecimentos históricos, mesmo no caso de eventos temporalmente próximos, como a guerra colonial; o trabalho parodístico, com propósito de desconstrução axiológica, de personagens e eventos fundamentais para a construção da identidade nacional portuguesa, agravado pelo olhar satírico com que o escritor percebe

Portugal ao final do século XX e as crises do país no pós-colonialismo; e a reflexão acerca da escrita, da instituição literária e de seus mecanismos de legitimação.

Se a questão da arte romanesca está diretamente ligada à individualidade implicada sob a técnica narrativa, ou, em outras palavras, se a visão do mundo retratada pela ficção dialoga com a visão própria do escritor sobre o mundo, no caso da arte romanesca de Lobo Antunes, faz-se necessário compreender a relação de proximidade estabelecida entre o autor e a obra, bem como a entidade criadora desse universo ficcional extremamente particular. Tal necessidade justifica-se não pela intenção de uma compreensão da produção romanesca do escritor com base em sua biografia, mas em uma aproximação com a “consciência criadora de um universo de ficção que tem vindo a estabelecer suas próprias leis” (CAMMAERT, 2011, p. 14). Nesse sentido, a relação que Lobo Antunes mantém com a (sua) arte do romance é perpassada por um consciente e profundo comprometimento com a escrita. Em inúmeras entrevistas, o escritor português declara sua vontade em “mudar a arte do romance”. Em decorrência de seu comprometimento incansável com a arte literária, resulta que a figura do autor torna-se “indissociável do estabelecimento de uma arte romanesca” (CAMMAERT, 2011). Pode-se destacar, nas declarações do romancista, sua rejeição à escrita de histórias, sua negação à composição tradicional da intriga, no sentido de um encadeamento gradual de aventuras, de acontecimentos. Lobo Antunes prefere a criação de universo ficcional autônomo, a representação de uma sociedade através de um entrecruzamento de diversas vidas, jogando, então, “com os grandes romances e sagas familiares do século XIX, recusando as convenções narrativas neles patentes e permitindo ao romanesco subsistir apenas enquanto estado de microperipécias que pontuam um fluido memorial” (CAZALAS, 2011, p. 51). Para que isso se concretize, o autor investe em novas formas de trabalho com a linguagem e de manipulação dos elementos que compõem a narrativa.

Desse modo, pode-se compreender que a elaboração do discurso “decorre da consciência da escrita como trabalho sobre a realidade do mundo por parte do escritor” (CABRAL, 2011, p. 150). Nesse paradigma, a escrita de António Lobo Antunes revela um projeto estrutural na composição das frases. No primeiro ciclo de sua produção ficcional, os períodos são longos, permitindo uma expressão excessiva e intensa, com o uso constante de metáforas e outras formas de analogia, e a congregação de termos eruditos e coloquiais. Nos romances posteriores, a

concepção frasal modifica-se, tornando-se, gradativamente, mais concisa. Se na primeira fase, a elaboração torrencial retratava uma escrita de indignação de quem muito discordava e tinha muito a dizer sobre o salazarismo e o colonialismo, com o passar dos anos e com a concretização das manifestações, a composição frasal passa a “expressões de escassez nas quais as significações não podem ser lidas à superfície do texto e que se concretizam pela frase em suspenso como fragmento de um pensamento só parcialmente expresso” (CABRAL, 2011, p. 151). O grafismo textual permite ao leitor enxergar a tensão estabelecida entre o dito e o silenciado. A evocação do onírico, da mentira e a distorção da matéria efabulativa provocam uma metamorfose na estrutura do período, concretizada através da adoção de uma série de inovações no uso dos parágrafos, das minúsculas no início das linhas, dos parênteses, da sucessão entre itálico e redondo, estratégias que desfazem a sintaxe convencional, ampliando as possibilidades da própria frase em comunicar mudanças de tempo, de voz e de perspectiva narrativa, da emoção implicada no discurso. Na supressão do ponto final e das vírgulas, vozes diferentes confundem-se e, não só, porque esse procedimento parece apelar “a uma tentativa de reprodução da simultaneidade” (WARROT, 2011, p. 123). Nesse caso, faz-se ainda mais necessária a participação do leitor, que deverá atuar no sentido de compreender cada uma das vozes isoladamente e, ao mesmo tempo, simultaneamente, para decodificar e assimilar a intriga. Como as frases surgem abertas, visto que não há fechamento através da pontuação, o discurso pode ser percebido como suspenso, incompleto, silenciado por uma outra voz ou recalcado pelo próprio narrador.

É importante destacar que a escrita antuniana deve muito, segundo Arnaut (2009), a uma série de rompimentos, em relação à narrativa tradicional, iniciada por José Cardoso Pires, em 1968, com a publicação de *O Delfim*: a estratégia metaficcional, a fragmentação narrativa – apresentada em muitos blocos, ou por meio da justaposição de múltiplas vozes –, e o crescimento da dificuldade de leitura e, ao mesmo tempo, da necessidade de um maior esforço para a compreensão do(s) sentido(s). No universo ficcional antuniano, o escritor parece desobedecer, ou mesmo ignorar, regras narratológicas que, na tradição literária, conferiam ordem à narrativa e segurança ao leitor, como, por exemplo, o narrador onisciente preocupado em apresentar os fatos em ordem cronológica, ou em esclarecer os movimentos temporais de analepse e de prolepse, e as relações de causalidade que mantinham a coerência dos eventos e facilitavam o entendimento da história

narrada. Esse modelo, já questionado em romances do século XIX, torna-se ainda mais problematizado na estratégia romanesca de Lobo Antunes.

Nas narrativas antunianas, o narrador onisciente é superado por uma sucessão de monólogos recitados pelas personagens, que discorrem a partir de suas memórias e vivências. Segundo Cazalas (2011), o estilhaçamento da instância narratorial compromete a organização da narrativa em termos de sua relação de causalidade lógico-temporal, estabelecendo uma relação de contiguidade sensorial e poética, ou, em outras palavras, o abandono de uma lógica narrativa em favor de uma lógica associativa. O discurso é, então, ramificado e progride paralelamente, garantindo complexidade à narrativa e criando um efeito de suspense ao retardar a progressão da história. A fragmentação da narrativa faz com que o leitor conscientize-se de sua dependência em relação à intriga, do seu desejo em conhecer o que está por vir. As histórias apresentadas nos romances antunianos são narradas “em termos proustianos de descontinuidade através de processos de manifestação da memória voluntária ou involuntária, ou por meio de analogias surgidas na observação descritiva, ou ainda, em certos casos, de derivações de sentido que prolongam a percepção das coisas e dos seres em visões imaginárias de desejo ou de temor” (SEIXO, 2002, P.15), configurando-se, assim, de modo não linear, fragmentário. Além da construção textual em fragmentos, a linguagem também parece originar-se de outras vozes que, repentinamente, surgem à superfície do texto trazendo consigo outras histórias. Apesar de surgirem de modo abrupto, essas outras narrativas não são, completamente, desconexas entre si, sendo “sempre possível verificar que as malhas soltas deixadas pelas várias vozes, ou mesmo por uma voz, acabam por ser recuperadas por uma leitura atenta, profunda” (ARNAUT, 2011, p. 78). No caso de romances plurivocais, a participação do leitor é ainda mais fundamental, pois ele desempenha o papel de “unir as pontas soltas: adivinhar a identidade da personagem que fala nos monólogos, compreender de que modo se insere na história e tecer novamente os elos com as demais personagens” (CAZALAS, 2011, p. 58).

Para um melhor entendimento do universo ficcional e das personagens de Lobo Antunes, faz-se necessário perceber que seus romances são construídos por meio de histórias e tempos que se expandem através de “movimentos retrospectivos e laterais, de olhares que se estendem para trás e para os lados” (ARNAUT, 2011, p. 78). Como não há uma entidade narrativa tradicional para conferir ordem e

linearidade aos eventos que constroem o mundo romanesco, é a observação desses movimentos temporais e espaciais, desses olhares de cada uma das personagens em relação à história de sua vivência particular e, conseqüentemente, ao seu próprio passado e também ao passado e à vivência das demais personagens, que permite ao leitor a compreensão da composição, da caracterização e da identidade dos seres ficcionais.

A complexidade da narrativa intensifica-se conforme aumenta o número de vozes e de pontos de vista que podem ser ouvidos nas páginas dos romances. Nas últimas obras de Lobo Antunes, as vozes, já tão difíceis de identificar nas narrativas anteriores, misturam-se tão intensamente “que se pode falar perfeitamente em uma falsa polifonia. A voz poética que se eleva e faz agitar parece sempre ser a mesma” (CAZALAS, 2011, p. 59), o que torna possível distintas leituras das cenas que compõem o tecido textual. É o escritor mesmo quem afirma, em crônica intitulada “Receita para me lerem”, que em suas obras não há “sentidos exclusivos nem conclusões definidas” (ANTUNES, 2002, apud ARNAUT, 2011, p. 77), para “que o leitor tenha uma voz entre as vozes do romance” (ANTUNES, 2002, apud ARNAUT, 2011, p. 77).

Contudo, não somente a multiplicidade de vozes e de perspectivas torna mais árduo o trabalho do leitor. A complexidade na obra antuniana é também estabelecida através da configuração do silêncio. Nos romances mais recentes, Lobo Antunes parece ter encontrado a(s) forma(s) desejada(s) para a manifestação do silêncio em suas narrativas. Muito crítico em relação ao seu trabalho, o romancista procura meios para “chegar a um livro onde o silêncio seja completo”, porque “se calhar, toda a arte devia tender ao silêncio. Quanto mais silêncio houver num livro, melhor ele é” (ANTUNES apud ARNAUT, 2004, p. 435). Nesse paradigma, o escritor mostra-se muito satisfeito com a composição de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, porque ela denota um avanço em comparação às obras anteriores no que diz respeito a esse artifício.

A obtenção do silêncio no tecido textual é resultante da estratégia de renunciar a termos acessórios em sua escrita, como o uso abusivo de “adjetivos, de advérbios de modo, de metáforas, de palavras, que caracterizavam, sobretudo, os primeiros romances do autor” (ARNAUT, 2011, p. 73), por isso, alvos de muitas críticas. Lobo Antunes dedica-se, então, a uma composição textual mais limpa, pura, refletida através de uma considerável redução desses excessos linguísticos.



Conseqüentemente, as falas das personagens antunianas aparecem mais isoladas, revelando existências completamente interiorizadas. Desse modo, os relatos dessas personagens surgem como notas, inscrições que não objetivam nenhum interlocutor. Segundo Arnaut (2011, p. 79), mesmo que em alguns romances do escritor as personagens façam, abertamente, referências à sua própria participação na construção de um livro, o qual “mais se aparenta não a um mas a vários diários destinados, portanto, em abstrato, a não serem lidos por outrem”, ou, ainda, “um livro-diário resultado de confidências várias que se fazem, que se vão fazendo, a uma outra pessoa, a um escritor, ou a alguém em seu nome”, a leitura parece não ser um pressuposto ou um propósito. A esses comentários metaficcionalis sobre o ato da escrita, “um ato por norma sempre recolhido, pessoal e intimamente silencioso, pelo que nele existe de primordial ausência do objetivo de comunicar” (ARNAUT, 2011, p. 80), e a outras análogas manifestações das personagens são, geralmente, apresentadas entre parênteses, por meio de uma estratégia a que Maria Alzira Seixo (2002) relaciona à “manifestação de uma problemática do segredo” (p. 241), em que a confissão não intenciona a revelação. As personagens, guiadas pela mão do autor na procura pelo silêncio, voltam-se, cada vez mais, para seu interior, e sentem desaparecer sua habilidade em exteriorizar os seus pensamentos.

Para que, então, se configure o silêncio narrativo, Lobo Antunes prefere a “figuração do silêncio pela negação das formas convencionais e pela transgressão como processos de construção do texto” (CABRAL, 2011, p. 144) ao uso do silêncio enquanto tal, ao não dito. Nesse sentido, o leitor consegue sentir a tensão estabelecida entre o discurso do romance, que investe em processos de repetições de situações, em reiterações de falas das personagens, em referências constantes a acontecimentos, aparentemente, não tão importantes, ou sem sentido, ou não relacionados diretamente entre si, e a configuração do alheamento, como uma das características mais relevantes das personagens antunianas. No cerne dessa tensão, estabelece-se uma relação entre o silêncio e o conteúdo narrado pelas personagens: “a personagem está encerrada em seu silêncio espectral, ‘parada’ numa vida extremamente insatisfatória, sem rumo que a domine, impossibilitando-lhe a comunicação, enquanto a narração persiste na expansão textual” (CABRAL, 2011, p. 144), que avança por meio de frases extremamente longas, ou de frases incompletas, que progridem sem que o conteúdo narrado alcance um desfecho. O tratamento dos monólogos e dos diálogos, geralmente, projeção mental das

personagens, perpassa seres e objetos distantes temporal e espacialmente, deslocando a comunicação para contextos igualmente imaginários e, ao mesmo tempo, muito verdadeiros para a consciência de quem os projeta: os diálogos raramente surgem em sua inscrição convencional, em condições de perguntas e de respostas, mas são apresentados como declarações aleatórias que nada parecem comunicar, ou as falas parecem excertos de “monólogos transpostos para as coisas, para os objetos inanimados, que exprimem o que as personagens sentem ou são incapazes de transmitir” (CABRAL, 2011, p. 145).

Além disso, a figuração do silêncio também se dá por meio da “representação da ausência das coisas através da referência negativizada a essas mesmas coisas” (CABRAL, 2011, p. 145). Em outras palavras, trata-se da manifestação de um vazio, moldado pela hipótese da existência de algo, como um afeto ou um temor, por exemplo, que é, mesmo assim, negado pela personagem e entendido somente como possibilidade: os seres ficcionais constantemente negam um sentimento de afeto em relação a outro e, da recorrência dessa negação, pode-se apreender o recalçamento de um sentimento que existe, embora inconfessado.

A expressão de afetos, desafetos, expectativas e experiências através da sua ausência ou de um processo de (de)negação resulta em um discurso romanesco ampliado por inúmeros olhares que desvelam outros tempos, espaços, personagens e afetos, distantes daqueles do presente da enunciação; e a narração não se estabelece de forma direta, linear, sequencial e/ou causal, mas segundo associações produzidas no plano mental das personagens. Predominam, então, nas páginas dos romances antunianos, o absurdo, a ausência de sentido da vida, o vazio e o resto, como consequência da “reivindicação radical e insuperável da subjectividade individual como premissa e como crença das vozes” (CABRAL, 2011, p. 147), nelas inscritas, ou seja, da valorização do “eu” como ordenador da realidade.

Nesse sentido, mesmo o leitor mais habilidoso não depreenderá, nas personagens antunianas,

um perfil humano único, geral, universal e neutro, mas poderá perceber as variações do que é um ser ‘dentro’ da sua própria existência, aquela personagem concreta e não outra, que assume uma singularidade destituída de razões facilmente compreensíveis e é apresentada num registro de intensidade ‘vívida’ (CABRAL 2008 apud CABRAL 2011, p. 147).

Dessas existências representadas na ficção antuniana ressalta “um tom e uma cor absolutamente cinzentos, sombrios” (ARNAUT, 2009, p. 52). Isso porque as personagens criadas por Lobo Antunes nunca são seres felizes, apaziguados consigo e com a vida que levam, ou mesmo criaturas míticas, heróis dotados de qualidades excepcionais, ao contrário, são sempre “anti-heróis que procuram escapar da mediocridade da vida através de revoltas débeis” (GOMES, 1993, p. 54), criaturas medíocres aprisionadas em uma vida sem brilho, ou radicalmente problemática, que não conseguem solucionar as dificuldades profissionais, o insucesso das relações, configurando-se como “sombras curtas de gente quase morta cujas cinzas não são sopradas pelo vento, mas pelo modo como o mundo-texto dos romances se vai fazendo ouvir e as vai fazendo falar” (ARNAUT, 2009, p. 52). Assim, na narração dessas personagens acumulam-se trajetórias insignificantes ou dolorosas e violentas (no caso de romances que abordam as temáticas da guerra colonial e do processo de descolonização, por exemplo), acontecimentos banais, lembranças da infância, recalçamento de afetos, descrições muito particulares acerca das coisas e dos seres que compõem os cenários, desilusões amorosas. Parece, assim, que esses seres ficcionais ensaiam tentativas, quase sempre sem sucesso, de compreenderem a si mesmos e aos outros que os cercam. Segundo Seixo (2002, p. 225), “o plano da organização fabular marcado pela negativa e pelo desconhecimento é o que justamente se desenvolve como centro da narrativa [...] e coloca o conhecimento do(s) outro(s) com uma impossibilidade”. Desse modo, destacam-se elementos de intriga como questões de dissolução familiar, adultérios, casamentos socialmente desiguais e, por isso, conflituosos, abandono de mulheres grávidas, revelação de bastardos e relações incestuosas, por exemplo. Essa matéria romanesca quando submetida à perspectiva subjetiva de personagens tão complexas e problemáticas transforma-se em fragmentos de experiências que não compõem uma totalidade.

Como a percepção subjetiva determina o plano da organização fabular, e é a recordação que faz com que o emergir das coisas e a sua inteligibilidade, dependentes, então, da memória e da experiência, de um antes de um agora, resulta, nos romances de Lobo Antunes,

uma pulverização do acontecido e das categorias ontológicas que o circunstancializaram, na medida em que o importante, no discurso da narrativa, não são os acontecimentos à primeira vista entendidos como

decisivos [...] mas, em termos bergsonianos e em parte husserlianos, a sua irradiação de sentido sobre o conjunto da história vivida (ou da falta dele: de absurdo...), em halo de interdito, em disseminação de vivências, numa senda que conduz a um pós-moderno impeditivo de uma recolocação direccional das suas dimensões experienciais e humanas (SEIXO, 2002, p. 225-226).

Assim, as personagens parecem ter sua presença reduzida em função de uma insistência na apresentação da mediocridade dos gestos, das ações, dos afetos, ou da ausência desses afetos sobre elas. Parece, então, que as personagens, ao decorrer de sua narração, vão dissipando-se, “apagando-se como fotografias que o tempo vai desgastando [...] As personagens perdem consistência, substância, vida. Tornam-se fantasmas ou mesmo mortos” (GIL, 2011, p. 167-168).

Segundo Seixo (2002, p. 311), os romances de António Lobo Antunes “são romances de achegas e de restos. Nos fiapos de história, nas situações esboçadas, nas falas partidas, no contar inacabado, na anáfora indecisa de começos sempre subordinados a um anterior e implícito acontecer”. Como o discurso concentra-se nos efeitos dos eventos, das emoções das personagens, as frases podem aparecer incompletas, tangenciadas. A escrita subjetiva e abstrata, que se estende em movimentos retrospectivos e laterais, acaba por prejudicar a linearidade do relato, a sequencialidade cronológica e a objetividade da configuração do espaço. Na ausência de referências espaciais e marcadores temporais, ou melhor, na ausência de procedimentos que denotem, mais precisamente, as mudanças temporais e espaciais, a tessitura romanesca vai-se expandindo com a colagem de todas as vozes e todas as camadas de tempos evocados e espaços recortados, ampliando as possibilidades de sentido dos fragmentos de intriga. Destaca-se, assim, a fundamental importância do papel da memória para a composição textual. Nesse arranjo de justaposição de situações, de imagens, de (des)afetos, de confidências e de lembranças, misturam-se vários estratos de um tempo já vivido, em uma espécie de mosaico de tempos cronológicos. Dentro de cada tempo rememorado pode surgir um outro contexto, a partir da lembrança de um gesto, de um objeto, ou mesmo de uma fala, um outro tempo pode ser evocado pela lógica associativa da memória.

Não só tematicamente atua a memória, mas também estruturalmente no sentido de uma configuração anárquica da narrativa. Conforme se dá a emergência e o aumento do número de vozes que compõem o universo ficcional, a estrutura romanesca passa a refletir em sua forma a multiplicidade de tempos e de espaços

vivenciados pelo narrador e/ou pelas personagens sobre quem o narrador fala. Apresentam-se, assim, a fragmentação narrativa, o estilhaçamento da frase pela interrupção de outras personagens ou por comentários, de outra natureza, da própria voz que fala, a reiteração de sequências, o desaparecimento da ação e a emergência dos pensamentos e da consciência das personagens; e as inesperadas associações vocabulares. A memória é essencial para as vozes narrativas que contam sobre si mesmas como se fossem personagens da narração, ou, em outras palavras, a personagem-narrador tem consciência de sua experiência vivida como conteúdo da matéria efabulativa. A memória, nos romances antunianos, configura-se com uma concepção pluralizante, em que as múltiplas lembranças de inúmeras personagens sobrepõem-se, justapõem-se umas às outras, confundindo e adicionando pontos de vista, ao passo que “a categoria tempo se desarticula na consubstanciação da história” (ARNAUT, 2009, p. 40).

Conseqüentemente, os romances de Lobo Antunes podem ser compreendidos como “textos literários sobre o tempo” (CABRAL, 2009, p. 275). Isso porque, na ficção antuniana, a configuração temporal sofre manipulações, como alargamentos, distorções, supressões, desvios e irradiações através do olhar subjetivo das personagens em relação a si e a outrem. Acompanhar e assimilar a dinâmica dos movimentos temporais, nos textos desse escritor, é fundamental para o entendimento do mundo criado e da identidade das personagens. É possível perceber que, ao longo da produção ficcional desse autor, o passado e o presente entrecruzam-se de modo gradativamente mais complexo, não só porque não são apresentados, precisamente, indicadores das analepses e prolepses, mas também pela natureza da experiência temporal das personagens. O presente da narrativa configura-se como um tempo de alheamento, que não pode ser vivido completamente, enquanto o passado revela-se repentinamente no presente da enunciação, dissipando o espaço da continuidade existencial da personagem e fragmentando sua identidade.

Cabral (2009) analisa que, desde *Memória de elefante*, o presente caracteriza-se como um tempo secundário, angustiante e quase inabitável para as personagens. Para os seres que povoam o mundo criado por Lobo Antunes, o tempo e, conseqüentemente, o espaço relevantes para a identidade de quem rememora são aqueles já vividos, passados. O passado, ao irromper na memória acaba por presentificar espaços, afetos, angústias, ações, intrigas, de modo que o

significado da experiência se dá mediante a sua atualização pela memória. Em outras palavras, importantes são os efeitos do passado na consciência da personagem e o processo de reminiscência é essencial para a atribuição de sentido à experiência. O discurso segue a dimensão temporal durativa da experiência comunicada, porque a dinâmica espaço-temporal é condicionada à “consciência da memória da personagem que, uma vez mais, ao desidentificar-se com o presente, faz irromper o passado, originando uma contextualização oscilante de tempos e de espaços” (CABRAL, 2009, p. 279). Da atividade da memória resulta a atualização constante de diversos níveis de passado das personagens, porque a dinâmica dos tempos é regida pela vivência da personagem e conduzida pela duração subjetiva dessa experiência. É importante destacar que essa experiência somente se concretiza na duração atualizada dos múltiplos planos da memória que convergem para uma “mente singular e remetem a duração temporal ao espaço que a enunciação indicia” (CABRAL, 2009, p. 275). Assim, o presente da enunciação, o tempo zero da narrativa, não remete ao espaço “da continuidade existencial do sujeito no momento em que fala” (CABRAL, 2009, p. 275), mas potencializa-se ao evocar outros espaços, ao passo que a enunciação torna presentes tempos e locais já idos.

Nesse sentido, tempo e espaço “surtem representados, no texto romanesco, como idos, dissipados mas presentes pela memória do protagonista, o que secundariza o tempo e o lugar em que a personagem está no momento da rememoração” (CABRAL, 2009, p. 277). O espaço evocado pela atividade de rememoração é, paradoxalmente, dissipado, porque já vivido, e presente, porque revivido pela lembrança constante e involuntária, que faz convergir, pelo trabalho da memória afetiva, espaços e tempos distintos e múltiplos. Consoante Cabral (2009), o tempo e o espaço narrados nos romances antunianos pertencem a um passado em que as personagens não foram felizes, mas que, mesmo assim, são fundamentais para a identidade do sujeito que os rememora. Ao interpor-se no presente, através da atividade da memória, esse passado atualiza histórias, lugares, circunstâncias, eventos, sentimentos e sensações. Se, conforme Cabral (2009, p. 77), “os tempos e os espaços significativos são os afectos ao passado” e é, então, necessária “a mente que rememora para lhes atribuir sentido”, pode-se compreender que o significado da(s) experiência(s) estabeleça-se somente através da memória. Subjugada à memória das personagens, a intriga abriga uma multiplicidade de

tempos e de espaços, visto que “a continuidade ininterrupta da consciência interpenetra planos temporais e espaciais num discurso elíptico, organizado em anacoluto, não configurando uma ‘história’ no sentido tradicional, mas associando fiapos de várias ‘histórias’ (CABRAL, 2009, p. 276). Esse processo de associação de fiapos de histórias torna-se ainda mais complexo ao passo que os romances de Lobo Antunes rompem com a composição monologizante do tecido textual e abrem-se à pluralidade de vozes narrativas.

Cabral (2009) destaca, para além da memória voluntária e involuntária, o trabalho da memória afetiva para a associação desses fiapos, malhas soltas de histórias, porque é ela que opera a fixação dos eventos. A partir do afeto ou do desafeto, a memória afetiva lê as situações vividas e as ressignifica, enfatizando, recortando ou apagando momentos da experiência lembrada. À memória afetiva soma-se o trabalho da imaginação para a (des)organização dos planos narrativos, visto que a “memória imaginativa” (CABRAL, 2009, p. 275) também atua na elaboração da experiência passada. Nesse sentido, a matéria efabulativa pode ser engendradora tanto na realidade referencial sugerida pelo romance, “como pode ser o ‘acontecimento’ do imaginário, surgindo em traços cujo registro é indiferenciado” (CABRAL, 2009, p. 280). Da confusão entre o real e o imaginado, resulta uma arquitetura textual composta por fragmentos, esboços. Essa suspensão do discurso narrativo comunica a interrupção de um espaço, ou de um tempo, ou mesmo de ambos, presentificado por um outro espaço ou tempo, quer dizer, a sequência do relato, a comunicação da experiência, mesmo que por fragmentos, se dá justamente pela emergência de um outro tempo, ou um outro espaço, sobre o tempo e o espaço que estavam a ser lembrados pela personagem.

Consequentemente, “tanto o tratamento do tempo como o do espaço apontam no sentido da desidentificação do protagonista cuja ‘vida está noutra lugar” (CABRAL, 2009, p. 277). Esse processo de perda da identidade da personagem se estabelece porque, tanto no plano da história, como no plano do discurso justapõem-se, ou mesmo confundem-se, passado, presente e expectativas, geralmente negativas, para o futuro. O tempo e o espaço já vividos surgem presentificados por meio da memória do sujeito, banalizando e desfocando o tempo e o lugar em que a personagem se encontra no instante em que rememora. Desse modo, a personagem revive constantemente um passado, no qual não foi feliz, ou uma infância, a qual tenta, inutilmente, recuperar. Embora não consiga reviver esse

passado completamente, apenas pela memória, a personagem também não consegue desfazer-se dele, e, como não consegue concentrar-se no presente em sua totalidade, acaba por aniquilar-se.

Nessa perspectiva, a alternância, a confusão e a sobreposição dos tempos “comunica, não só a elaborada composição a que o escritor nos habituou, mas [...] uma vivência do tempo e uma experiência da duração com consequências decisivas no agenciamento do texto romanesco” (SEIXO, 2002, p. 226).

Assim como a configuração do tempo nos romances antunianos resulta da percepção subjetiva das personagens, o mesmo acontece com a configuração do espaço. O contorno espacial surge, então, emaranhado em afetos e lembranças, também distorcido pela defasagem temporal, revelando a “descoincidência da personagem em relação ao mundo circundante e em relação a si própria” (SEIXO, 2002, p. 110). Em romances como *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno*, por exemplo, que tematizam o retorno dos soldados que lutaram a guerra colonial em África, revela-se a experiência urbana, no regresso a Lisboa, “com imprevisivas percepções da cidade quer do ponto de vista físico, quer do ponto de vista humano” (SEIXO, 2002, p. 113). Nesse sentido, os retornados manifestam um sentimento de estranhamento em relação à cidade, em uma “sensação de descoincidência em relação ao lugar que guardavam na memória” (SEIXO, 2002, p. 120), e, assim, o regresso à pátria, no sentido da experiência subjetiva, é sempre trágico. O espaço africano, por sua vez, revela-se “sempre [como] uma recordação dolorosa” (SEIXO, 2002, p. 320).

Em *O esplendor de Portugal*, que apresenta como cenário principal o espaço africano, desenvolve-se uma história de separação e desencontro, visto que envolve espaços físicos distintos, Lisboa, para onde os filhos de Isilda exilam-se da guerra civil, e Angola, onde a mãe permanece e tem, assim, de conviver com as terríveis e, por vezes, insólitas imagens da guerra. Esse romance adquire, então, contornos de profunda solidão, da mãe e dos filhos, e de remissão a raízes que não são próprias, dos filhos que voltam a Lisboa, mas que não entendem a cidade como familiar ou afetiva, e mesmo de Isilda, “devido a uma apropriação indevida mas politicamente legitimada da terra, que se repercute nos indivíduos. E o lugar, embora enquadrado pelas referidas balizas no tempo [...] pulveriza-se, tal como a terra angolana explode ateadada pelos incêndios que a consomem” (SEIXO, 2002, p. 328). Nesse sentido, *O esplendor de Portugal* manifesta “a voz da queixa ou do alheamento oriunda de



África, isto é, a voz dos que lá nasceram e de lá partiram, ou que ficaram para partirem pela morte, que sua permanência de vários modos veio a causar” (SEIXO, 2002, p. 319). Isso porque, se nos três primeiros romances, nomeadamente *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* e *Conhecimento do inferno*, os efeitos do espaço africano, não menos intensos, “radicam na terra portuguesa, em termos de regresso ou de nostalgia, de desadaptação ou recordação atroz, e África neles é um período de passagem, transformador e destrutivo mas sem o peso da origem a marcá-lo” (SEIXO, 2002, p. 319), em *O esplendor de Portugal* os sentimentos de horror e de medo emergem do próprio espaço de África. Convém ainda ressaltar a relação estabelecida entre as personagens desse romance, sobretudo a de Isilda, com o território colonizado. O “avesso das coisas”, apontado pela personagem, em alguns excertos do romance, não diz respeito somente à “sua condição na percepção do mundo, mas ainda a sua condição de mulher colonizadora, e portanto ambígua e ambivalente, na relação com África” (SEIXO, 2002, p. 342).

Em *A morte de Carlos Gardel*, *Tratado das paixões da alma* e *A ordem natural das coisas*, textos que tem como núcleo a problemática da família e que são centrados na casa e no meio urbano de Benfica, revela-se “a perda da casa enquanto matriz familiar, atmosfera afectiva e física de abrigo e de repouso, e metonímia do corpo do ente que lhe está ligado e que desaparece também” (SEIXO, 2002, p. 255). Aliás, não somente esses romances, porque é muito comum, nos romances antunianos, a dissolução da casa enquanto lugar de abrigo, de proteção e de conforto. O sótão, por sua vez, que aparece em *Não entre tão depressa nessa noite escura*, “é obviamente a parte da casa que confina com os pensamentos escusos e com as elocubrações sobre clandestinidades familiares apercebidas, inconsciente sobredeterminante (mas relegado) das manifestações exteriores apreensíveis” (SEIXO, 2002, p. 395).

Em relação às figurações temáticas que povoam os romances antunianos e que se relacionam ao espaço, não entendido apenas como físico, mas também, e sobretudo, em suas irradiações na psicologia das personagens, convém notar a repetição constante da sugestão do noturno. Em *Memória de elefante* e *Os cus de Judas*, por exemplo, a noite assume conotações como “a solidão, o tenebroso, a letargia anónina e a morte” (SEIXO, 2002, p. 69). Em *Os cus de Judas*, especificamente, a experiência noturna do narrador “homologa a desorientação existencial da personagem a uma alienação do quotidiano que é a outra face do dia-

a-dia do pesadelo vivido na guerra colonial de África” (SEIXO, 2002, p. 385). Em *Conhecimento do inferno*, “a mobilidade aleatória da deriva noturna casual [de *Os cus de Judas*] é agora substituída pela viagem direcionada, com objetivo, segmentação e contingências que a noite governa e centra” (SEIXO, 2002, p. 386). Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, a noite é desfigurada “em doença, em mentira, em mal, em crime, em pecado, em sombra” (SEIXO, 2002, p. 396) e transfigurada “em irrequietude, em fantasia, em travessura, em amor, em luminosidade e ressurreição” (SEIXO, 2002, p. 396). Desse modo, pode-se depreender que, na ficção de António Lobo Antunes, a sugestão do noturno promove possibilidades de significado e de simbolismo muito variados “que se corporizam e transformam em motivos e direções de sentido divergentes, alguns deles (como a morte, o apego afectivo, a solidão moral, a ignorância ingênua ou humilhante) vindo a reintegrar esse conjunto nodal da composição e da mundividência” (SEIXO, 2002, p. 385). Além disso, a noite pode caracterizar-se como a “própria natureza da ficção, com seus fantasmas de criatividade e propulsão onírica, suas pulsões de desejo e enunciados de delírio, onde a doença é mais plausível” (SEIXO, 2002, p. 390).

Em suma, nos romances de Lobo Antunes, o espaço, o lugar, não é submetido apenas à temporalização que o coloca em jogos de alternância e de confusão, mas ele próprio parece “constituir a inscrição da experiência narrada” (SEIXO, 2002, p. 219). Nesse sentido, o espaço submetido à experiência subjetiva das referências, designações e tipologias descritivas das personagens configura um traço característico da escrita de António Lobo Antunes e “adquire no seu destaque simbólico em relação à narrativa, um alcance estilístico figural (leia-se: como nas figuras de retórica), despreendendo-se justamente do figurativo para sugerir a aura de sentimentos, obsessões, repúdios, desejos” (SEIXO, 2002, p. 219).

Frente à complexidade da obra antuniana, resultado de uma preocupação muito atenta à escrita e à elaboração de uma (nova) arte do romance, e de uma autocrítica muito severa do escritor, não é, de todo modo, estranho que os leitores, principalmente aqueles habituado à narrativa tradicional, sintam-se, por (muitas) vezes, “perdidos nos labirintos de tempos e de vozes” (SEIXO, 2002, p. 10) que os textos de António Lobo Antunes engendram. Pode-se considerar ainda que “esse sentimento de perda é um efeito emotivo, racional e estético literariamente válido”

(SEIXO, 2002, p. 10), porque corresponde a uma relação de experiência particular dos leitores com uma escrita que insiste em renovar-se a cada novo romance.

### **2. 2. 1 *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*: uma apresentação do romance**

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, a temática é centrada na desestruturação afetiva e de perda dos bens materiais de uma importante família portuguesa, grande proprietária de terras. Aliás, o tema da dissolução do idílio familiar é recorrente nos textos de António Lobo Antunes. A narração, nesse romance, é estabelecida a partir das confissões dos componentes dessa família: os irmãos Beatriz, Francisco, Ana, João e Rita, já morta em virtude de um câncer; um bastardo (filho de mesmo pai, mas com Benedita por mãe), cujo nome “não vale a pena lembrar”; a mãe, moribunda, a agonizar no hospital; o pai, também morto; e Mercília, criada como empregada, mas filha de um dos Marques, sobrenome da família em questão.

O romance organiza-se a partir de um chuvoso “domingo de Páscoa vinte e três de março” (ANTUNES, 2009: 13), em que as personagens, em expectativa da morte da matriarca, anunciada por Mercília para as seis horas da tarde desse mesmo dia, rememoram, e não só, de certo modo também revivem as problemáticas relações familiares, construídas sob múltiplos e, por vezes, contraditórios afetos, ao mesmo tempo em que relembram problemas pessoais, carências, frustrações, culpas, obsessões e segredos.

Estruturalmente, a narrativa é composta de sete partes: antes da corrida, tércio de capote, tércio de varas, tércio de bandarilhas, a faena, a sorte suprema e depois da corrida. A primeira e a última partes apresentam um único capítulo, sob o foco narrativo de Beatriz. A segunda parte é subdividida em quatro capítulos, nos quais se apresentam os relatos de Francisco, de Ana, de João e do pai. Na terceira, as perspectivas de Francisco, de Ana, de João, de Mercília. A quarta parte dá voz a Francisco, à Ana, a João e à Rita. Na quinta parte, concentram-se as perspectivas de Francisco, Ana, João e da mãe. A sexta parte, por sua vez, congrega as confissões de Francisco, de Ana, da mãe e do filho bastardo. Na composição interna das partes, pode-se perceber a manutenção ordenada dos mesmos nomes, em três capítulos, e a alternância de um nome no último capítulo. É importante destacar que

as vozes ocasionais são de duas personagens já mortas, Rita e o pai, da mãe, que se encontra na iminência da morte, e dos dois bastardos, rejeitados pela família principal. No sexto capítulo, em que essa sequência é rompida, no momento em que João deveria falar, é a voz da mãe que surge, logo depois do anúncio de sua morte.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, é evidente a rejeição do autor à composição de uma história, de uma intriga, no sentido tradicional dos termos. Se nos romances tradicionais, em geral, o discurso romanesco é submetido a uma série de regras narratológicas, como a um narrador onisciente que organiza as informações narrativas, à ordem cronológica – ou à explicitação coerente dos processos de analepse e de prolepse – e às relações de causalidade para o agenciamento dos acontecimentos, as quais garantem a inteligibilidade narrativa, nesse romance, a nova noção de intriga romanesca desenvolve-se por meio de uma sucessão de monólogos desconexos, protagonizados por uma multiplicidade de personagens, que reclamam carências e problemas familiares e discorrem sobre lembranças dolorosas e acontecimentos aparentemente insignificantes para o desenvolvimento da narrativa e, contudo, importantes para a identidade de quem narra. A intriga apresenta-se, então, de forma fragmentada, caótica e até mesmo suspensa em decorrência da pluralidade de vozes, do papel exercido pela memória e, conseqüentemente, dos movimentos temporais circulares projetados pelos narradores. Abandona-se a progressão cronológica das ações em favor da concentração dos seus efeitos na consciência das personagens e do realce obsessivo e repetitivo de determinados problemas. O retorno insistente às mesmas problemáticas pelas personagens faz com que a narrativa pareça não progredir tematicamente, embora o tecido textual expanda-se.

Especificamente, Beatriz discorre sobre os dois mal-sucedidos casamentos, a sua responsabilidade para com a mãe doente, as histórias da infância da avó, contadas e repetidas pela mãe por “toda a vida, antes da doença e durante a doença” (ANTUNES, 2009, p. 09), a relação com os pais, além de aludir ao filho sobre quem afirma não querer falar. Além disso, no último capítulo do romance, é Beatriz quem situa, de certo modo, o leitor em relação à passagem temporal e a eventos importantes: “a minha mãe morreu no mês passado no domingo de Páscoa e chovia, [...] não disse nada quando o meu irmão Francisco nos despediu” (ANTUNES, 2009, p. 334). Francisco insiste em afirmar-se em relação à posse dos bens familiares, como as ruínas da casa na quinta e da casa de Lisboa, em sua

necessidade de expulsar os irmãos e Mercília da casa da família, logo após a morte da mãe, e desfazer-se do imóvel. Isso faz com que ele acabe por esboçar a trajetória de ruína financeira da família, a qual atribui aos gastos da irmã Ana com o pó, do irmão João com os miúdos, do pai com os jogos de azar e com outras mulheres e aos gastos excessivos em “caprichos” (ANTUNES, 2009, p. 26) da mãe. Francisco também se debruça sobre seus desafetos, problemas afetivos com a família. Ana relata seu envolvimento com drogas e o processo de degradação física dele decorrente, o seu sofrimento com as febres e suores constantes, com a perda dos dentes, o que a faz evitar olhar-se no espelho, a fim de evitar a própria imagem nele refletida, fato comumente abordado por ela. A relação particular que essa personagem estabelece com a morte da mãe, assumindo-a como uma possibilidade também sua devido ao uso abusivo de drogas, é bastante evidente em sua narração. O discurso de João manifesta seu conflito em aceitar a própria homossexualidade, e, conseqüentemente, a própria identidade. Essa personagem reafirma constantemente sua solidão, pressentida desde a infância, resultado do desprezo que a família e a sociedade, de modo geral, direcionam a ele e da impossibilidade de estabelecer um laço amoroso. A narração de Rita concentra-se em sua infância, no estranhamento que sentia em relação aos familiares, como se não pertencesse àquele grupo, e na sua doença. Os discursos do pai, da mãe e de Mercília retomam sentimentos e acontecimentos muito anteriores a essa última geração, mas que contribuem para a desestruturação familiar. A narrativa construída pelo filho bastardo, cujo espaço de ação resume-se à casa da quinta, aborda o seu relacionamento com os herdeiros do patrão, que lhe questionavam acerca da natureza fraternal estabelecida entre eles, sua proximidade com Mercília e sobre sua dúbia relação com o pai/senhora.

Embora o discurso narrativo das personagens esteja pautado nas questões particulares de cada uma delas, as narrações também abordam temas comuns entre os componentes dessa família: a doença de Rita; o relacionamento entre os pais, envolto em traições e gastos com jogos no Casino; a relação dos irmãos para com Mercília, ora marcada pela afirmação de uma afetividade mútua, ora pela negação dessa mesma afetividade; a relação com o pai, mais próximo aos empregados e aos animais da quinta do que à família; a contraditória relação da mãe e de Mercília, no passado de proximidade, agora de senhora-e-empregada; a doença da mãe e a iminência de sua morte; a tentativa de compreender a morte ou mesmo a

convivência muito próxima e constante com ela; a infância; bem como o conflitante relacionamento entre os irmãos.

Desse modo, as personagens são, ao mesmo tempo, narradores de sua própria experiência e da vida das outras personagens. A narração não desenvolve de modo linear e gradual cada uma das múltiplas histórias narradas, ao contrário, a memória, ao resgatar a pluralidade de tempos e experiências vividas, confunde, sobrepõe, mescla os conteúdos efabulativos. Assim, torna-se muito difícil estabelecer, nesse romance, a possibilidade de uma história principal: *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* trata-se, muito mais, de várias histórias que progridem (e regridem) simultaneamente. A intriga, conseqüentemente, não se configura de modo linear e gradual, ao contrário, como a narração progride sob perspectivas subjetivas, organizadas a partir das lembranças, percepções e reflexões dessas personagens, de olhares laterais e retrospectivos que recuperam camadas de tempos e percepções particulares do espaço, os fatos são apenas aludidos – visto que não se realiza, na intriga, o relato de ações no sentido mais simplificado do termo – ou ressignificados a partir de uma lógica associativa de afetos e desafetos, entre aquilo que se procura revelar e aquilo que se objetiva esconder.

### 3 EXCURSO TEÓRICO: TEMPO E NARRATIVA

*Que é pois o tempo? Quem poderia explicá-lo de maneira breve e fácil? Quem pode concebê-lo, mesmo no pensamento, com bastante clareza para exprimir a ideia com palavras? E no entanto, haverá noção mais familiar e mais conhecida usada em nossas conversações? [...] Que é pois o tempo?*

*(Santo Agostinho)*

*As fábulas bem constituídas não devem começar num ponto ao acaso, nem acabar num ponto ao acaso.*

*(Aristóteles)*

Para compreender as metamorfoses da intriga, as complexidades temporais e a rasura da identidade narrativa em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no*

*mar?*, as quais se vinculam diretamente ao modo como a narrativa de Lobo Antunes rompe com paradigmas tradicionais de composição literária, faz-se necessário abordar alguns conceitos referentes à interdependência entre tempo e narrativa com base nos estudos de Paul Ricoeur. As reflexões do filósofo tornam-se importantes para o estudo desse romance, porque, justamente, revelam a interdependência entre a experiência do tempo na consciência das personagens romanescas e o modo narrativo como são articulados os traços dessa mesma experiência temporal.

A concepção de Ricoeur (1994, p. 15) de que o desafio estabelecido entre a identidade estrutural da função narrativa e a exigência de verdade de toda uma obra narrativa consiste no caráter temporal da experiência humana manifestado nos textos, visto que o mundo apresentado por qualquer obra é sempre um mundo temporal, é fundamental para a compreensão do tratamento do tempo e da configuração narrativa em Lobo Antunes. Segundo o filósofo: “o tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 15).

Para elaborar sua tese sobre a interdependência entre narratividade e temporalidade, Ricoeur (1994) dedica-se ao estudo de duas introduções históricas independentes uma em relação à outra: as *Confissões* de Santo Agostinho e a *Poética* de Aristóteles. Assim, o filósofo investiga, nas *Confissões*, uma teoria do tempo, ou melhor, os paradoxos do tempo, e, na *Poética*, estuda a forma de uma organização inteligível da narrativa (dramática). Enquanto os pressupostos agostinianos oferecem “uma representação do tempo na qual a *discordância* não cessa de desmentir o anseio da *concordância* constitutiva do *animus*; a análise aristotélica, em compensação, estabelece a preponderância da concordância sobre a discordância na configuração da intriga” (RICOEUR, 1994, p. 16). Assim, as relações entre a discordância temporal e uma possível concordância dessa representação do tempo através da configuração da intriga tornam-se essenciais no entendimento das vivências narradas pelas personagens de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*.

### 3. 1 AS CONFISSÕES DE SANTO AGOSTINHO E AS APORIAS DA EXPERIÊNCIA DO TEMPO

Para entender a configuração do tempo nesse romance, faz-se necessário refletir sobre o conceito de tempo e, conseqüentemente, sobre paradoxos e aporias nele envolvidos. No Livro XI das *Confissões*, Santo Agostinho pergunta “O que é, com efeito, o tempo?” (XI, 14, 17 apud RICOEUR, 1994, p. 22). Um ensaio a essa resposta pode ser encontrada, segundo Ricoeur (1994, p. 22), no próprio estilo inquisitivo de Santo Agostinho, cuja argumentação cética tende a afirmar o estatuto de não-ser do tempo, ao passo que certa confiança moderada no uso cotidiano da linguagem obriga a concluir, de um modo que ainda não se sabe como explicar, que o tempo é. Se o tempo não apresenta caráter de “ser”, porque o futuro ainda não é, o passado já não é mais, enquanto o presente, por sua vez, não possui a propriedade de permanecer, de fixar-se; é fato também que quando alguém refere-se aos acontecimentos futuros como algo que será (em algum momento à frente), ou que os acontecimentos passados foram, ou mesmo que o presente passa, a noção de “ser” do tempo está implicada. Nesse sentido, Ricoeur (1994, p. 22) afirma que a resistência à concepção de não-ser do tempo reside na linguagem. Contudo tal afirmação, que opõe a linguagem ao argumento cético do não-ser do tempo, também coloca em questionamento a linguagem em si mesma, pois “se é verdade *que* falamos do tempo de modo sensato e em termos positivos (será, foi, é), a impotência para explicar o *como* desse uso nasce precisamente dessa certeza” (RICOEUR, 1994, p. 22, grifos do autor). Nesse questionamento acerca da linguagem, insere-se a noção de distensão, porque a linguagem, embora consiga afirmar a medida do tempo, curto ou longo, através da observação da extensão, que permite determinar a medida do tempo, ainda não consegue explicar o “*Como se pode medir o que não é?*” (RICOEUR, 1994, p. 23, grifos do autor), porque diretamente relacionado ao paradoxo da medida encontra-se a aporia do ser e não-ser do tempo.

Auxilia na compreensão do paradoxo do tempo em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* o pressuposto agostiniano de passado e futuro como modalidades do presente, por meio das noções de memória e de espera – a memória como a ideia de um longo passado e a de espera como um longo futuro – e também da concepção do presente não somente como aquilo que não permanece,



mas também como o que não tem extensão. Segundo Ricoeur (1994, p. 28) ao dedicar “à memória o destino das coisas passadas e à espera o das coisas futuras, pode-se incluir memória e espera num presente ampliado e dialetizado”, que não se estabelece nem como passado, nem como futuro, nem como presente pontual, tampouco como passagem do presente. Retomando a citação de Santo Agostinho nas *Confissões*: “Talvez pudesse dizer no sentido próprio: há três tempos, o presente do (*de*) passado, o presente do (*de*) presente e o presente do (*de*) futuro. Há na alma, de certo modo, esses três modos de tempo” (XI, 14, 17 apud RICOEUR, 1994, p. 28). Nesse sentido, Ricoeur (1994) considera que Santo Agostinho promove uma tríplice equivalência, em que a memória apresenta-se como o presente do passado, a atenção como o presente do presente, e a espera o presente do futuro.

Assim, para o entendimento da medida do tempo é necessário abandonar qualquer noção cosmológica de medida temporal, qualquer subordinação do tempo ao movimento físico dos astros e orientar a “investigação a buscar só na alma, logo, na estrutura do tríplice presente, o fundamento da extensão e da medida” (RICOEUR, 1994, p. 31). Santo Agostinho refere-se ao tempo como medida do movimento e não como o próprio movimento”, “não é um movimento regular dos corpos celestes que ele está pensando, mas na medida do movimento da alma humana” (RICOEUR, 1994, p. 33). Portanto, “a extensão do tempo é uma distensão da alma” (RICOEUR, 1994, p. 34).

As postulações de Santo Agostinho de que “é no momento em que passam (*praetereuntia*) que medimos os tempos, quando os medimos percebendo-os” (16, 21 apud RICOEUR, 1994, p. 25) também podem ser discutidas no romance de Lobo Antunes. Ricoeur (1994, p. 35) destaca que é, justamente, “na própria passagem, no trânsito que é preciso buscar ao mesmo tempo a *multiplicidade* do presente e seu *dilaceramento*” (grifos do autor). Com o exemplo da recitação de um verso, Santo Agostinho conclui: o presente pode ser entendido como uma “intenção presente” (*praensens intentio*) (27, 36 apud RICOEUR, 1994, p. 38), porque o trânsito pelo presente assume-se como uma transição ativa, em que o presente já não é apenas atravessado, mas “a intenção presente faz passar (*traicit*) o futuro para o passado, fazendo crescer o passado pela diminuição do futuro, até que, pelo esgotamento do futuro tudo tenha se tornado passado” (27, 36 apud RICOEUR, 1994, p. 38). Desse modo, o espírito “espera (*expectat*) e está atento (*adtendit*) [este verbo recorda a

*intentio praenses]* e ele se recorda (*meminit*)” (27, 36 apud RICOEUR, 1994, p. 38). Em suma, “o espírito espera e recorda-se, e contudo a espera e a memória estão na ‘alma’, a título de imagens-impressões e imagens-signos” (RICOEUR, 1994, p. 38-39). Nesse sentido, conclui Ricoeur (1994, p. 39) que é “na alma, a título de impressão, que a espera e a memória têm extensão. Mas a impressão só está na alma enquanto o espírito age, isto é, espera, está atento e recorda-se”.

Em relação à atenção, o filósofo considera que sua tensão reside “no ‘trânsito’ ativo do que era futuro em direção ao que se torna passado” (RICOEUR, 1994, p. 40). Combinadas, expectativa, memória e atenção resultam nessa ação que, então, avança. A *distentio* revela-se, assim, como “a falha, a não-coincidência entre as três modalidades de ação: ‘e as forças vivas de minha atividade são distendidas em direção à minha memória, por causa do que eu disse, e em direção à expectativa, por causa do que vou dizer’” (RICOEUR, 1994, p. 40).

Nessa perspectiva, Ricoeur (1994) conclui que, ao reduzir a extensão do tempo à distensão da alma, Santo Agostinho vincula essa distensão à falha que insiste em manifestar-se no núcleo do tríplice presente – entre o presente do futuro, o presente do passado e o presente do presente –, pois “ele vê a *discordância* nascer e renascer da própria *concordância* entre os desígnios da expectativa, da atenção e da memória” (RICOEUR, 1994, p. 41). E é no paradigma dessa especulação sobre o tempo que se encaminha o ato poético do tecer a intriga.

### 3. 2 A POÉTICA DE ARISTÓTELES E A TESSITURA DA INTRIGA

Em uma configuração desordenada, fragmentada e mesmo caótica de histórias, assim como se apresenta o romance de Lobo Antunes, a noção de intriga como forma de concordância faz sentido? Segundo Ricoeur (1994, p. 55) no conceito de tessitura da intriga, *muthos*, elaborado por Aristóteles na composição do poema trágico, encontra-se “o triunfo da concordância sobre a discordância” (1994, p. 55), portanto, “a réplica invertida da *distentio animi* de Agostinho” (1994, p. 55). Em sua análise desses dois textos, Ricoeur (1994, p. 55) estabelece “a relação entre uma experiência viva em que a discordância dilacera a concordância, e uma atividade eminentemente verbal, em que a concordância repara a discordância”, do mesmo modo, o conceito de atividade mimética, *mimese*, que a *Poética* engendra,

explicita a problemática “da imitação criadora da experiência temporal viva pelo desvio da intriga” (RICOEUR 1994, p. 55).

Na concepção aristotélica de concordância engendrada pela tessitura da intriga, estão implicados conceitos de *muthos* como “disposição dos fatos em sistema” (RICOEUR 1994, p. 55), de poética como a arte de compor as intrigas (apud RICOEUR, 1994, p. 58) e a definição de *mimese* como “o processo ativo de imitar ou representar” (RICOEUR, 1994, p. 58). A respeito disso Ricoeur (1994) afirma haver uma primeira hierarquização entre as seis partes da tragédia – a intriga, os caracteres, a expressão, o pensamento, o espetáculo e o canto – em que se prioriza o “que”, objeto da representação (logo, intriga, caracteres e pensamento) – sobre o “por que” (o meio – assim, a expressão e o canto) e sobre o “como” (modo – o espetáculo). Por meio de uma segunda hierarquização, no interior do “que”, a ação é privilegiada em detrimento dos caracteres e do pensamento. Com essa dupla hierarquização, “a ação aparece como ‘a parte principal’, ‘o fim visado’, o ‘princípio’ e, se se pode dizer, a ‘alma’ da tragédia” (RICOEUR, 1994, p. 59). Na fórmula aristotélica de intriga como representação da ação, há, então, uma quase identificação entre representação da ação e agenciamento dos fatos. Excluindo qualquer possibilidade de interpretação da *mimese* aristotélica como cópia, ou como réplica do idêntico, pode-se depreender que a imitação ou a representação “é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga” (RICOEUR, 1994, p. 60). Ricoeur (1994) ainda considera que o conceito elaborado por Aristóteles sobre *mimese* subordina “a consideração dos caracteres à da própria ação” (RICOEUR, 1994, p. 64). Essas considerações ajudam a explicar como a configuração da intriga trágica consegue manter, de certo modo, o efeito de concordância.

O desenvolvimento do romance moderno romperá com esse estatuto aristotélico, ao garantir a evolução do caráter como um direito igual, ou mesmo superior, ao da intriga, visto que para que se possa desenvolver uma intriga, é necessário, sobretudo, desenvolver um caráter, conforme aponta Frank Kermode (apud RICOEUR, 1994). Contudo, a tragédia, modelo no qual se baseia a noção de *mimese* de Aristóteles, é a representação da ação, não de homens, e o objetivo desejado é uma ação. E é exatamente nesse sentido que se insere a contribuição de Aristóteles, que, ao privilegiar a ação em detrimento das personagens, acaba por engendrar o estatuto mimético da ação.

O modelo trágico, além da ênfase na ação em detrimento das personagens, também comporta o paradigma da ordem, outro aspecto que corrobora, aparentemente, para a manutenção da concordância. Nessa perspectiva, contrasta com a *distentio animi* de Santo Agostinho e parece ser a solução poética do paradoxo do tempo, no sentido de que “a invenção da ordem é colocada, com a exclusão de qualquer característica temporal” (RICOEUR, 1994, p. 66). Apenas parece, porque, de fato, segundo Ricoeur (1994), pode-se considerar que a teoria aristotélica não reafirma apenas a concordância, mas também, mesmo que sutil, “o jogo de discordância no interior da concordância” (RICOEUR, 1994, p. 66). Trata-se, então, de uma dialética interna à própria composição poética, caracterizando o *muthos* trágico como a representação invertida do paradoxo agostiniano.

A concordância manifesta-se através da compreensão de *muthos* como disposição dos fatos e caracteriza-se por três traços fundamentais: completude, totalidade e extensão apropriada (cf. RICOEUR, 1994, p. 66). A concepção de todo elimina qualquer investigação sobre o caráter temporal da disposição dos fatos, vinculando-se somente ao caráter lógico que a disposição comporta. Ricoeur (1994) destaca que é justamente no momento em que a definição aproxima-se de um caráter temporal que mais dele se afasta. Isso porque, como referencia Aristóteles em uma passagem da *Poética* “Um todo, é dito, o que tem um começo, um meio e um fim” (apud RICOEUR, 1994, p. 66). Nesse sentido, o que evidencia um começo é a ausência de uma necessidade de sucessão, e não, como se poderia pensar, a ausência de antecedente. Em relação ao fim, ele é aquilo que vem depois de alguma outra coisa em decorrência da necessidade, ou ainda da probabilidade. A sucessão é, então, subordinada a uma conexão lógica, porque “as idéias de começo, de meio e de fim não são extraídas da experiência: não são traços da ação efetiva, mas efeitos da ordenação do poema” (RICOEUR, 1994, p. 67).

O mesmo paradigma pode ser aplicado à noção de extensão, visto que é somente na intriga que a ação apresenta um limite, logo, uma extensão. E essa extensão, segundo Ricoeur (1994) admite um caráter temporal, que é o tempo da obra em si, “não o tempo dos acontecimentos do mundo: o caráter de necessidade aplica-se a acontecimentos que a intriga torna contíguos [...] Os tempos vazios são excluídos da conta” (RICOEUR, 1994, p. 67).

A completude e a totalidade concentradas na intriga são constituídas pela ordenação. Compor a intriga é, assim, “fazer surgir o inteligível do acidental, o

universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico” (RICOEUR, 1994, p. 70). Os episódios, controlados pela intriga, pela sua articulação interna, inteligibilidade, coerência e encadeamento causal, garantem à obra não somente sua concordância, mas também a sua amplitude e, conseqüentemente, a sua extensão.

Contudo, o modelo trágico, alerta Ricoeur (1994, p. 71) não é, exclusivamente, um modelo de concordância, “mas de concordância discordante”, podendo, assim, ser confrontado com a *distentio animi* agostiniana. A discordância fundamental, na análise de Ricoeur (1994, p. 72), estaria nos “incidentes aterrorizantes e lamentáveis”, porque podem romper com a coerência da intriga. A concordância discordante pode ser percebida na análise do efeito surpresa, segundo Ricoeur (1994), como, por exemplo, da passagem da fortuna ao infortúnio na tragédia, ou o efeito violento que também pode ser vinculado aos incidentes aterrorizantes e lamentáveis, elementos da intriga básica e geradores de discordância. O discordante, por sua vez, arruína a concordância não na arte trágica, mas na vida, no espectador (leitor). Assim, “é incluindo o discordante no concordante que a intriga inclui o comovente no legível” (RICOEUR, 1994, p. 74).

Assim, a análise sobre a tessitura da intriga e a complexidade do tratamento do tempo em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* orienta-se no sentido de discutir, a partir de transformações nos paradigmas de composição narrativa, a revelação de uma configuração narrativa e temporal que encena, já não mais a concordância, ou a concordância discordante, mas, sobretudo, a discordância.

Além disso, é preciso considerar a relação que a narrativa em si estabelece com o mundo do autor e do leitor, ou melhor, com o tempo humano. Há, segundo Ricoeur, na própria conceituação de *mimese* uma referência ainda anterior à composição poética, a *mimese* I – em distinção à *mimese* II, a *mimese-criação*. Além disso, acrescenta que, em Aristóteles, a *mimese* é “uma atividade, a atividade mimética, [que] não acha o termo visado por seu dinamismo só no texto poético, mas também no espectador ou no leitor” (RICOEUR, 1994, p. 77). Esse ponto de chegada da composição poética é denominado *mimese* III. Conseqüentemente, com a noção da tríplice *mimese* observa-se um enriquecimento do “próprio sentido da atividade mimética investida no *muthos*” (RICOEUR, 1994, p. 77).

Ricoeur (1994, p. 85) afirma existir uma correspondência entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana: “que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da experiência temporal”. A tessitura da intriga desempenha, então, uma função de mediação entre “os aspectos prefigurados no campo prático e a refiguração da experiência humana do tempo por esse tempo construído” (RICOEUR, 1994, p. 87), ou seja, a temporalidade é incorporada à linguagem conforme a própria linguagem configura e refigura a experiência do tempo. Destaca-se, então, o papel do leitor no sentido de refigurar as experiências temporais no ato da leitura.

### 3. 3 AS METAMORFOSES DA INTRIGA: O PARADIGMA MODERNO

Compreender as transformações na configuração da intriga no decorrer da história da literatura e os paradigmas de composição do romance contemporâneo torna-se fundamental para o entendimento da arte do romance proposta por António Lobo Antunes em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, sobretudo no que diz respeito ao tratamento do tempo nesse romance. Ricoeur (1995, p. 16) relembra que a definição de intriga, no plano formal, foi construída como “um dinamismo integrador, que tira uma história una e completa de um universo diverso de incidentes, ou seja, transforma esse diverso em uma história una e completa” (grifos do autor). Nessa perspectiva, para receber o estatuto de intrigas as transformações organizadas têm de permitir que as totalidades temporais operem “uma síntese do heterogêneo em circunstâncias, objetivos, meios, interações, resultados desejados ou não” (RICOEUR, 1995, p. 16).

A noção aristotélica da intriga foi engendrada quando somente a tragédia, a comédia e a epopeia eram “gêneros” reconhecidos. Desde então, novos tipos textuais surgiram, ainda no interior dos gêneros “antigos”, colocando em dúvida a pertinência de uma teoria da intriga baseada naquela convenção poética, como, por exemplo, *Dom Quixote* ou *Hamlet*. Novos gêneros, como o romance, por exemplo, foram configurando-se, transformando a literatura em “um imenso canteiro de experimentação, de onde qualquer convenção previamente aceita foi sendo banida mais cedo ou mais tarde” (RICOEUR, 1995, p. 15). Além disso, o desenvolvimento da literatura no curso do tempo “parece levá-la a misturar o próprio limite dos

gêneros e a contestar o próprio princípio de *ordem* que é a raiz da ideia de intriga” (RICOEUR, 1995, p. 16), permitindo, assim, o questionamento da própria relação entre uma obra singular e qualquer paradigma previamente aceito. Assim, é crível que as metamorfoses da intriga sejam resultado de experimentações no “princípio formal de *configuração temporal* nos gêneros, tipos e obras singulares inéditas” (RICOEUR, 1995, p. 17).

Na evolução da literatura, é no romance moderno que a pertinência do conceito de intriga deve ser mais discutida, pois, desde seu aparecimento, demonstrou-se “como o gênero proteiforme por excelência” (RICOEUR, 1995, p. 17), constituindo-se como um surpreendente objeto de experimentação, tanto no que diz respeito à composição, como à expressão do tempo. Conforme Ricoeur (1995), o desafio do romance consistia em fazer recuar e, depois, contornar uma noção duplamente equivocada de intriga. Equivocada, visto que havia sido apenas transposta de dois gêneros já configurados, epopeia e drama, e também, porque sob a imposição da arte clássica, sobretudo na França, esses dois gêneros foram subordinados a “uma versão mutilada e dogmática”, nas palavras de Ricoeur (1995, p.17), das regras postuladas na *Poética* de Aristóteles – uma interpretação limitativa e coercitiva da regra de unidade do tempo e a obrigação de iniciar a narração *in media res*, como Homero fizera na *Odisseia*, para, somente então, retornar e explicar a situação presente, com o objetivo de distinguir a narrativa literária da narrativa histórica, que por sua vez, haveria de descer o curso do tempo, conduzindo, sem interrupção alguma, suas personagens do nascimento até à morte e preenchendo, por meio da narração, todos os seus intervalos do decurso do tempo. Assim, calcificada nessa metodologia rígida, a intriga não poderia ser compreendida de outro modo senão “como uma forma facilmente legível, fechada sobre si mesma, simetricamente disposta de um lado a outro de um ponto culminante, apoiando-se sobre uma ligação causal fácil de identificar entre o enlace e o desenlace” (RICOEUR, 1995, p. 17), ou seja, uma estrutura em que os episódios seriam governados e subjugados pela configuração.

Se no princípio formal que rege o tecer da intriga, Aristóteles privilegiava a intriga em relação aos caracteres, no romance moderno a noção de caráter consegue desprender-se da noção de intriga, disputar com ela, até o momento em que, finalmente, é capaz de suprimi-la. Essa mudança de paradigma justifica-se na história do gênero romance. Com o surgimento do romance picaresco, o gênero

passa a ampliar a esfera social em que se desenvolve a ação romanesca. Nesse momento, as aventuras de homens e mulheres comuns passam a ser o foco do romance, e não mais os grandes feitos dos heróis. A história narrada aproxima-se do episódico, tanto pelas interações que passam a envolver um tecido social diferenciado, como pelas imbricações do tema principal, o amor, com o dinheiro, os códigos sociais e morais. No romance de iniciação, nota-se ainda mais, ou de outras formas, a expansão do caráter em detrimento da intriga, porque o desenvolvimento da narrativa parece concentrar-se na constituição individual da personagem principal, como, por exemplo, a conquista de sua maturidade que alimenta a trama da narrativa. Consequentemente, são suas contradições interiores, sua dificuldade em se situar e se centrar que controlam e dão corpo à expansão do tecido textual. Desse modo, “à história contada pede-se essencialmente que entrelace a complexidade social e complexidade psicológica” (RICOEUR, 1995, p. 18). A técnica romanesca, nesse momento, “consiste em aprofundar um caráter contando mais e em tirar da riqueza de um caráter a exigência de uma complexidade episódica maior. Nesse sentido, caráter e intriga condicionam-se mutuamente” (RICOEUR, 1995, p. 19). Entretanto, o romance de fluxo de consciência, desenvolvido principalmente no século XX por romancistas como Virginia Woolf, estabelece um novo paradigma de complexidade, sobretudo no que se refere à percepção do tempo na narrativa literária: o que desperta a atenção “é o inacabamento da personalidade, a diversidade dos níveis de consciência, de subconsciência e de inconsciência, a profusão de desejos, o caráter incoativo e evanescente das formulações afetivas” (RICOEUR, 1995, p. 19), o que parece comprometer a noção de intriga.

Contudo, alerta Ricoeur (1995) que, mesmo nessas expansões do caráter em detrimento da intriga tradicional, ainda se pode retornar ao princípio formal da configuração narrativa e, conseqüentemente, à noção de tessitura da intriga. Aliás, Ricoeur (1995) admite que nada foge à definição de *muthos* elaborada por Aristóteles, a de imitação de uma ação. Isso porque, com o alargamento da noção de intriga, também se expande o conceito de ação. Nesse sentido, além de seu entendimento como “a conduta dos protagonistas produzindo mudanças visíveis da situação, reviravoltas de sorte, o que se poderia chamar o destino externo das pessoas” (RICOEUR, 1995, p. 19), também é ação “a transformação moral de um personagem, seu crescimento e sua educação, sua iniciação à complexidade da vida moral e afetiva” (RICOEUR, 1995, p. 19), bem como “mudanças puramente



interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações, eventualmente no nível menos concertado, menos consciente, que a introspecção possa agir” (RICOEUR, 1995, p. 19-20). Desse modo, a noção de ação não corresponde apenas ao chamado romance de ação, mas também ao romance de caráter e ao romance de pensamento, em virtude da capacidade englobante e dinâmica de intriga relacionada às categorias de incidente, de personagem (ou de caráter) e de pensamento. A *mimese praxeos* é, então, estendida conforme se estende “a capacidade da narrativa de ‘restituir’ seu objeto por meio de estratégias narrativas que geram totalidades singulares capazes de produzir um ‘prazer próprio’ graças a um jogo de interferências, de expectativas e de respostas emocionais por parte do leitor” (RICOEUR, 1995, p. 20).

A contribuição do romance moderno atesta a capacidade de expandir o conceito de ação imitada (ou representada) até o ponto em que ainda é possível discernir um princípio *formal* de composição incidindo sobre o conjunto das transformações com a possibilidade de influenciar seres comuns, individuais ou coletivos, personagens dotadas de um nome próprio, como acontece no romance do século XIX, ou apenas referidas por uma inicial, como os engendra Kafka, ou mesmo inomináveis, como se apresentam em Beckett.

Na história do gênero romance, no curso de seu desenvolvimento, não há motivação alguma que obrigue o abandono do termo intriga para significar o análogo da inteligência narrativa. Ao ser reduzida a simples noção de fio da história, esquema ou resumo dos incidentes, o conceito de intriga sofreu, de fato, com a problemática da conquista da verossimilhança. A busca por verossimilhança pressupôs uma espécie de batalha contra as convenções, sobretudo contra a noção de intriga relacionada à epopeia, à tragédia e à comédia. Assim, “foi essa preocupação de fazer verdadeiro, no sentido de ser fiel à realidade, de igualar a arte à vida, que mais contribuiu para ocultar os problemas da composição narrativa” (RICOEUR, 1995, p. 20). Nas técnicas utilizadas na gênese do romance inglês com objetivo de descrever a vida cotidiana em sua essência – como, por exemplo, o recurso de Defoe, em *Robinson Crusoé*, à pseudo-autobiografia, imitando os diários, memórias, ou mesmo de Richardson, em *Pamela* e *Clarissa*, o qual confiava ao intercâmbio epistolar a possibilidade de retratar com fidelidade a experiência privada e ao recurso ao tempo presente uma impressão de proximidade entre escrita e sentimento –, revela-se o caráter artificial das convenções e a crença, compartilhada

com os filósofos empiristas da linguagem, “de que a linguagem pode ser purgada de qualquer elemento figurativo, considerado puramente decorativo, e reconduzida à sua vocação primordial que, segundo Locke, era a de ‘transmitir o conhecimento das coisas’” (RICOEUR, 1995, p. 22). Assim, a convicção em uma função espontaneamente referencial da linguagem mostra-se tão importante quanto “a vontade de reconduzir o pensamento conceitual à memória presumida na experiência do particular” (RICOEUR, 1995, p. 22). A retomada da experiência e da linguagem simples e direta possibilitou a criação de um gênero governado pelo objetivo de arquitetar com a maior exatidão possível a correspondência entre o texto literário e a realidade imitada. Nesse projeto, está implicada a redução, e também a confusão, da atividade mimética à simples imitação-cópia. Contudo, a discussão sobre o caráter convencional do discurso do romance engendrou a reflexão de como a forma romanesca fornecia apenas uma ilusão de proximidade, reconhecendo o estatuto puramente ficcional do romance.

Submetida à motivação realista, a vigilância da forma fora dissimulada sob a intenção de representar. Entretanto, paradoxalmente, parece que somente convenções cada vez mais complexas conseguiriam revelar o natural e o verdadeiro, em oposição ao paradigma clássico. Assim, a fortuna da intriga é condicionada a um “esforço quase desesperado para aproximar [...] o artifício da composição romanesca de um real que foge em razão direta das exigências formais de composição que ele próprio multiplica” (RICOEUR, 1995, p. 24), porque a própria complexidade dessas convenções formais afastava consideravelmente esse mesmo real que a arte narrativa intencionava alcançar e restituir. Somente quando o verossímil assume-se como semelhança do verdadeiro, a ficção como “a habilidade de um fazer-acreditar” (RICOEUR, 1995, p. 25) que, somente através do artifício, pode ser lida como “testemunho sobre a realidade e sobre a vida” (RICOEUR, 1995, p. 25), e, conseqüentemente, quando a arte da ficção afirma-se como arte da ilusão, a consciência do artifício pode, enfim, “minar por dentro a motivação realista, até se voltar contra ela e destruí-la” (RICOEUR, 1995, p. 25).

Do mesmo modo, quando se afirma que um romance sem intriga ou sem configuração temporal discernível é mais fiel a uma experiência do que um romance tradicional, porque a experiência é também fragmentada e inconsistente, volta-se, ainda que de modo inverso, à mesma concepção problemática, e equivocada, da *mimese* como cópia do real: “outrora, era a complexidade social que exigia o

abandono do paradigma clássico, hoje é a incoerência presumida da realidade que requer o abandono de qualquer paradigma” (RICOEUR, 1995, p. 25). Em outras palavras, se, anteriormente, a convenção era motivada pela intenção representativa, agora, a convenção é subvertida e qualquer paradigma deve ser abolido pela consciência da ilusão.

Essa retomada do desenvolvimento do romance teve como propósito demonstrar as motivações das metamorfoses da intriga no plano formal e atestar a capacidade de expansão do princípio formal de figuração da intriga para além das postulações de Aristóteles na *Poética*. Ricoeur (1995, p. 26) afirma que “a tradicionalidade é esse fenômeno [...] que permite que a crítica se mantenha a meio caminho de uma simples história dos gêneros, dos tipos ou das obras singulares que dependem da função narrativa e de uma eventual lógica das possibilidades narrativas”. Nesse sentido, ainda é importante destacar que as diferentes “culturas produziram obras que se deixam aparentar entre si segundo semelhanças de famílias que operam, no caso dos modos narrativos, no próprio nível do tecer da intriga, o que torna possível estabelecer uma ordem dos paradigmas” (RICOEUR, 1995, p. 26), e, sobretudo, que essa ordem é trans-histórica, porque atravessa a história de modo cumulativo. Se a ordem apresenta rupturas, mudanças nos paradigmas, isso deve ser entendido como mais um fenômeno da tradição literária, devido ao seu caráter cumulativo e não simplesmente aditivo, o que faz dessa sequência de transformações uma herança significativa.

A inteligência narrativa concentra, integra e revisita sua própria história. Mesmo que a inteligência narrativa mantenha uma identidade de estilo, um esquematismo, ela ainda permite desvios que “fazem esse estilo diferir dele próprio a tal ponto que sua identidade se torna irreconhecível” (RICOEUR, 1995, p. 33), porque a noção de tradicionalidade comporta a identidade e a diferença conjuntamente. A identidade de estilo é, assim, trans-histórica como a ordem. Nesse sentido, segundo Ricoeur (1995, p. 34), é possível que “os paradigmas sedimentados por essa autoconfiguração da tradição tenham gerado e continuem a gerar variações que ameaçam a identidade de estilo a ponto de anunciar a sua morte”.

Desse modo, pode-se refletir sobre os problemas que a arte de terminar (ou não) a obra narrativa traz para a discussão dos paradigmas de composição na tradição literária. Na tradição ocidental, os paradigmas de composição são

paradigmas de conclusão: na definição aristotélica de *muthos* como “imitação de uma ação una e completa” (RICOEUR, 1995, p. 34), está engendrado o critério de unidade e completude, porque uma ação é una e completa quando apresenta um começo, um meio e um fim, isto é, “se o começo introduz o meio, se o meio – peripécia e reconhecimento – conduz ao fim e se o fim conclui o meio” (RICOEUR, 1995, p. 34). Assim, a configuração prevalece sobre o episódio, a concordância sobre a discordância (RICOEUR, 1995, p. 34). Nessa perspectiva, é “possível esperar que o esgotamento eventual dos paradigmas se leia na dificuldade de concluir a obra” (RICOEUR, 1995, p. 34) e o abandono da completude e o objetivo consciente de não terminar a obra mostram-se, então, como traços do fim da tradição da intriga.

O fim da tradição da intriga envolve tanto a *mimese* II, a configuração, quanto a *mimese* III, refiguração, porque “uma obra pode ser *fechada* quanto à sua configuração e *aberta* quanto à abertura que ela pode exercer no mundo do leitor” (RICOEUR, 1995, p. 34, grifo do autor). O ato da leitura é o que faz a transição entre o efeito de fechamento, o qual abrange a *mimese* II, e o efeito de abertura relacionado à *mimese* III. O encerramento da narrativa vincula-se às expectativas que o próprio texto literário suscita sobre o leitor, trazendo um sentimento de rematamento, de estabilidade e de integração. Contudo, para alcançar esse efeito sobre o leitor a experiência de configuração tem de ser não somente dinâmica e contínua, mas também “suscetível de rearranjos retrospectivos, que fazem a própria resolução aparecer como a provação final que sela uma boa forma” (RICOEUR, 1995, p. 35). O acabamento, contudo, permite variações, porque a configuração resulta de um trabalho com a linguagem e também porque o sentimento de rematamento pode ser despertado no leitor de modos diferentes. Pode-se concluir que o encerramento deve promover a surpresa e encontrar a dificuldade de explicar “quando um fecho inesperado é justificado” (RICOEUR, 1995, p. 36). Além disso, um final decepcionante pode justificar-se na estrutura da obra, se ela tiver como propósito suscitar expectativas remanescentes no leitor.

É importante destacar, em relação à arte de terminar (ou não) a obra narrativa, a confusão estabelecida entre o fim da ação imitada e o final da obra ficção. Se, na tradição realista, as duas questões, fim da obra e fim da ação, geralmente, confundiam-se, em uma tentativa de “simular a colocação em repouso do sistema de interações que forma a trama da história contada” (RICOEUR, 1995,

p. 36), na literatura contemporânea, “o artifício literário volta a seu caráter fictício; a conclusão da obra é, então, a da própria operação fictícia” (RICOEUR, 1995, p. 36). Em relação ao desfecho, conclusivo ou não conclusivo, deve-se considerar as expectativas criadas pelo dinamismo da obra: uma conclusão inesperada pode frustrar as expectativas do leitor acostumado às convenções tradicionais; do mesmo modo, o desfecho pode deixar expectativas remanescentes, ou ainda, em obras que tematizam um problema colocado pelo romancista como insolúvel, um desfecho não conclusivo justifica-se na característica interminável da própria obra e a inconclusão revela a irresolução do problema abordado. Segundo Ricoeur (1995, p. 40), “a impossibilidade de concluir torna-se assim o sintoma da infirmação do próprio paradigma”. Nesse sentido, o romance contemporâneo destaca-se no declínio dos paradigmas tradicionais também na forma como conclui/encerra a obra literária.

Além do dinamismo da obra, também devem ser consideradas as expectativas projetadas pelo leitor na obra, porque é nele que prevalece o paradigma de consonância. Desse modo, a dissolução da intriga deve ser, sobretudo, entendida como um convite ao leitor para cooperar ele também com a obra no fazer da intriga. É necessário que o leitor ainda tenha a esperança de encontrar alguma ordem no texto literário, para que, assim, fique decepcionado ao não encontrá-la. Essa decepção também deve provocar satisfação no leitor, no sentido de que ele mesmo tente recompor a obra que o autor desfez. Para tanto, é necessário que o empenho de composição do leitor não seja uma tarefa impossível, visto que “o jogo da expectativa, da decepção e do trabalho de reordenação só permanece praticável se as condições de seu sucesso forem incorporadas no contrato tácito ou expresso que o autor faz com o leitor: desfaço a obra e vocês a refazem – da melhor maneira que puderem” (RICOEUR, 1995, p. 41). Nessa perspectiva, ao invés de abandonar todas as convenções, o romancista deve inserir novas convenções literárias, mais complexas, mais dissimuladas do que aquelas utilizadas no romance tradicional.

Do mesmo modo, pode-se compreender o tratamento do tempo na ficção. A recusa à cronologia não significa a rejeição de todos os princípios de configuração:

O tempo do romance pode romper com o tempo real: é a própria lei da entrada na ficção. Mas ele não pode deixar de configurá-lo segundo as novas normas de organização temporal que sejam ainda percebidas pelo

leitor como temporais, graças às novas expectativas relativas ao tempo da ficção (RICOEUR, 1995, p. 41).

Assim, apesar de todas as inversões, interpenetrações e perturbações que o tratamento do tempo no romance sofre, em comparação aos paradigmas tradicionais de organização temporal aos quais o leitor está familiarizado, o tempo da ficção não está esgotado. Crer no esgotamento do tempo da ficção devido à reinvenção de novos paradigmas é assumir que o único tempo possível é o tempo cronológico, é deslegitimar os mecanismos de que a ficção utiliza para reinventar a si e às suas categorias narrativas, e é também atestar a incapacidade do leitor para reestabelecer suas expectativas em relação ao tempo e ao texto literário.

Ricoeur (1995, p. 45) pressupõe que o leitor atual seja a testemunha e também o artesão de “uma certa morte, a da arte de contar, de onde procede a de narrar sob todas as suas formas”, e que “talvez o romance também esteja morrendo enquanto narração”. Contudo, nada elimina a possibilidade de que as metamorfoses da intriga alcancem “em algum lugar uma fronteira além da qual não é mais possível reconhecer o princípio formal de configuração temporal que faz da história contada uma história una e completa” (RICOEUR, 1995, p. 45). Nesse sentido, faz-se necessário acreditar na exigência de concordância que ainda orienta a expectativa dos leitores e que novas formas narrativas possam surgir, afirmando a noção de que o romance não morre, mas se transforma.

#### **4 QUE CAVALOS SÃO AQUELES QUE FAZEM SOMBRA NO MAR?: A (RE)INVENÇÃO DOS PARADIGMAS DE COMPOSIÇÃO DA NARRATIVA**

*de que sirvo eu a ordenar o mundo que um de nós  
(qual de nós?)  
virá desordenar*

*(Beatriz, p. 20)*

##### **4.1 OS FIAPOS DE HISTÓRIAS EM QUE CAVALOS SÃO AQUELES QUE FAZEM SOMBRA NO MAR?**

A partir desse estudo de Paul Ricoeur (1995) sobre as metamorfoses da intriga – do *muthos* aristotélico até o romance moderno – atesta-se, na evolução da

história literária, a capacidade da intriga de transformar-se e reinventar seus paradigmas através de inovações nos seus próprios princípios formais de configuração. O filósofo analisa, para comprovar sua tese, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, *A montanha mágica*, de Thomas Mann e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, texto literários aos quais denomina de “fábulas sobre o tempo” (RICOEUR, 1995, p. 183), porque neles apresenta-se a própria experiência do tempo nas transformações estruturais. Nesse sentido, esses romances instauram novos e complexos paradigmas quanto à valorização dos caracteres, do pensamento, da densidade psicológica em detrimento de uma organização mais tradicional da intriga. Contudo, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, podem ser reconhecidos processos de composição tão singulares, no tratamento do tempo e do espaço, das inscrição das vozes narrativas e das perspectivas e também na composição do discurso romanesco, que, mesmo sob a noção de capacidade da intriga em transformar-se, em assumir novas formas, o leitor surpreende-se a cada página, tendo, assim, de reorientar, constantemente, suas expectativas frente ao texto literário e assumir novas estratégias de leitura.

Nesse romance, o conceito de intriga como um dinamismo integrador que transforma acontecimentos heterogêneos em uma história una e completa, a noção de ação como destino externo das personagens e conduta dos protagonistas e, ainda, o princípio de ordem estão comprometidos. O tecido textual comporta uma pluralidade de histórias que vão sendo incorporadas, constantemente, por múltiplas vozes que se apresentam no romance. Aliás, é comum que as vozes interponham-se umas às outras, contrapondo ou adicionando perspectivas e informações ao leitor e interrompendo o desenvolvimento do conteúdo narrado.

Essas histórias, que vão sendo contadas pelos narradores, também se configuram de modo complexo: não há uma progressão, ou desenvolvimento, do conteúdo efabulativo, ao contrário, muitas vezes, são apenas alusões, fiapos de histórias, e o leitor consegue apreendê-las através das repetições que as personagens realizam ou do modo como as diversas personagens contam assuntos em comum. Submetidas à lógica associativa da memória, essas narrativas não são orientadas por um princípio de causalidade lógico-temporal, e o discurso narrativo, conseqüentemente, progride adicionando e confundindo múltiplos planos temporais e espaciais ao presente da enunciação. O tempo e o espaço rememorados são ressignificados, no presente da narrativa, através de comentários e de reflexões

interiores de cada personagem, de suas sensações e de seus (des)afetos em relação aos acontecimentos passados. Esses comentários provocam o tangenciamento, ou mesmo a suspensão, do discurso e, como essas inscrições interiorizadas parecem não ter por objetivo a confissão a nenhum interlocutor, o leitor consegue perceber a incapacidade de comunicar que afeta os narradores, paradoxalmente, enquanto o tecido textual expande-se sem haver progressão temática. Tudo isso é ainda mais complexificado por uma estrutura frasal que, ao incorporar as confusões temporais e espaciais, as interrupções e sobreposições de vozes, a tensão entre o dito e o não dito (ou denegado) pelas personagens, os longos comentários acerca de um espaço ou de uma situação, reinventa a sua própria estrutura. O leitor pode considerar a possibilidade de não existir apenas uma história principal, mas várias histórias, ou melhor, inúmeros esboços de histórias.

O primeiro capítulo de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, sob o foco narrativo de Beatriz, é ilustrativo da pluralidade de histórias que a narração das personagens engendra e servirá de exemplo para explicar as ramificações da intriga e os fenômenos temporais a ela relacionados. Também é possível observar, nesse capítulo, como a experiência do tempo e sua resignificação no presente da narrativa comprometem a configuração ordenada, linear e objetiva, promovendo a fragmentação da tessitura da intriga e, por vezes, o tangenciamento e a suspensão do discurso, prejudicando, então, a progressão temática.

Desse modo, no capítulo que é também o próprio início do romance, a narração de Beatriz alude a uma história muito anterior ao seu nascimento, contada por sua mãe ao longo da vida, e estende-se a fatos de sua vida cotidiana, como, por exemplo, a sua convivência com a mãe doente, a relação com o pai e com o restante da família e os problemas com seus ex-maridos. Essas histórias são apresentadas como apenas fiapos de lembranças e tangenciadas por confissões e por comentários particulares da personagem e também de outras vozes narrativas:

Toda a vida, antes da doença e durante a doença, a minha mãe contou-nos e contou-nos

– Oiçam isto

que em pequena a minha avó acompanhava a minha bisavó de visita a senhoras que moravam em andares antigos na parte antiga de Lisboa, salas e corredores numa penumbra perpétua onde as pratas e as loiças a seguiam e a minha vó com dez ou onze anos a pensar

– Como esta casa deve ser triste às três horas da tarde



porque era nas salas, nos corredores, nas vassouras, que chovia no inverno, não lá fora e não na chuva tão pouco, uma surpresa nas coisas a condoer-se da gente, a minha bisavó e as senhoras moviam a boca sem palavras e no entanto falavam visto que um brilho de saliva, um dente, um sorriso diante do dente quando uma fotografia até então invisível surgia do escuro ou um espelho enodado pelos mistérios do tempo duplicava os retratos num ângulo diferente que assustava porque não eram eles sendo eles, criaturas parecidas com os defuntos nos sonhos dirigindo-se aos vivos do alto de colarinho de celuloide e plastrons de pintas, compreendia-se

– Sou eu

mas a quem pertence o eu que segredava

– Sou eu

e quem somos nós sem boca nem olhos nem substância de carne tal como a minha mãe hoje sem achar nenhuma casa triste às três horas da tarde sem se aperceber dos retratos (ANTUNES, 2009, p. 9).

O romance inicia-se, então, com a informação da doença da mãe. Contudo, a temática da doença exerce papel de motivo para retomar a história da avó, contada pela mãe. À história contada pela mãe, que não é completamente desenvolvida ou mesmo situada, sobre a avó e a bisavó soma-se uma outra referência à mãe, desta vez no presente da narrativa. É uma referência breve, sem muitas informações ao leitor. Essas histórias, no entanto, são entrecortadas pelas impressões da avó, ainda criança, sobre o espaço da casa, os quais aparecem em discurso direto, marcados graficamente pelo travessão. As histórias ainda são separadas pelos pensamentos da própria Beatriz sobre o espaço, mais especificamente a relação entre a paisagem externa chuvosa e os sentimentos interiores de tristeza e de dor<sup>2</sup>. Na sequência do relato, a personagem continua tecendo comentários sobre as fotos da avó e das outras senhoras da sociedade portuguesa, e essas imagens adquirem um estatuto fantasmagórico, insólito devido às associações de Beatriz. São defuntos que conseguiam transgredir as fronteiras do tempo e do espaço, da vida e da morte, e fazer ecoar as suas vozes no presente da narrativa através das fotografias por meio da memória da personagem. Mortos, como a própria personagem parece sentir-se, morta mesmo em vida, apagada da existência, e/ou como a mãe, já desligando-se

---

<sup>2</sup> Essa relação entre o ambiente externo chuvoso e os sentimentos de dor e de expectativa/medo da morte da matriarca da família também é incorporada na narração das outras personagens, como na de Ana: “a chuva menos melancólica aqui e eu a chover também, eu com suores, eu com febre” (ANTUNES, 2009, p. 40) e “não tenho mais nada a dizer, julgo que estamos perto do fim porque a chuva abrandou e nenhum som nas telhas, gotas que rareiam talvez, nuvens mais insignificantes” (ANTUNES, 2009, p. 225); de João: “Acabei as orações às nove horas, de joelhos no tapete ao lado da cama e por causa da chuva mal se percebia a sombra do salgueiro, percebiam-se gotas que acrescentavam vidro ao vidro” (ANTUNES, 2009, p. 55); de Francisco: “E agora que são seis horas e a chuva aumentou posso voltar ao escritório” (ANTUNES, 2009, p. 269); e do filho bastardo: “São sete horas e não parou de chover. Quando chove anoitece de maneira diferente” (ANTUNES, 2009, p. 313), por exemplo.

da realidade. Como é possível notar, a intriga vai sofrendo ramificações, desvios, misturando tempos diversos e perspectivas muito particulares sobre os espaços.

Na sequência, o conteúdo efabulativo torna-se a doença da mãe e suas condições de saúde no presente da narrativa. As informações vão sendo adicionadas também com interrupções na história e com a inscrição das lembranças de outros tempos vividos:

a minha mãe que não consegue uma frase sequer, sílabas de mão alastrando peito afora até o cobrir por inteiro, não se lembra dos corredores onde chovia no inverno ou da surpresa das coisas como não deve lembrar-se dos cavalos, dos toiros e das férias na quinta, do meu pai empoleirado na vedação escolhendo os garraios de chapéu a enegrecer-lhe a voz, sentava-se à mesa com o garfo a entrar e a sair da aba, há quantos anos morreu você [...]  
 não respondia à minha mãe voltado para os campos lá fora e as patas dos animais, embora longe, a trotarem no assoalho, encontrá-va-mo-lo na quinta porque não vinha a Lisboa, esquecido que Lisboa existia [...]  
 um resmungo difícil guiado por uma concentração de ombro, uma parte sua que buscava exprimir-se e não exprimia, a mão diminuta no peito e adeus, a enfermeira colocava-lhe as fraldas, limpava o tubo da garganta mudava-a de posição na cama (ANTUNES, 2009, p. 10).

Nesse fragmento do relato de Beatriz, os assuntos apresentados evocam tempos e espaços distintos e são entrecortados por observações particulares da personagem: 1) a doença da mãe e as impressões sobre a casa, 2) as lembranças da quinta e do pai a trabalhar, que desdobra, no presente da enunciação, um passado não situado na narrativa, 3) a lembrança do pai à mesa para realizar uma refeição, cena completamente trivial, mas que permite ao leitor tomar conhecimento da relação problemática estabelecida entre os membros da família; o pai permanece de chapéu, não é permitido aos outros ver seu rosto, 4) uma reflexão da personagem acerca do tempo decorrido após a morte do pai (reflexão que admite um tom de saudade, mas que não é explicitado pela personagem), 5) a relação nem um pouco afetuosa entre o pai e a mãe – a ausência de diálogo entre os dois, o pai sempre preocupado com os afazeres relacionados à quinta – novamente, interrompida, pelo pensamento avaliativo da personagem “esquecido que Lisboa existia”, 6) e novamente a doença da mãe, acerca da qual são acrescentadas outras informações, como a dificuldade em respirar e a impossibilidade de falar e de mover-se sozinha. Assim, é possível perceber o entrecruzamento de tempos e de histórias distintos, associados pela memória e ressignificados pelos sentimentos da personagem em relação a cada experiência vivida.

Além da relação entre sua mãe e seu pai, Beatriz também narra a sua relação com os dois ex-maridos. Contudo, a narração desses passados estabelece-se de modo suspenso, tangenciado por outros assuntos, muitas vezes, insignificantes, mas que parecem resultado da tentativa da personagem em esquivar-se das lembranças dolorosas. Isto é, podem assumir um caráter de denegação<sup>3</sup>, pois, a personagem nega afirmando; em, um mesmo enunciado, podem ser encontradas afirmação e negação. A personagem aceita, desse modo, o conteúdo reprimido, mas somente através do símbolo da negativa.

tive dois maridos e ignoro o que lhes sucedeu ou antes não ignoro mas não vou ocupar-me deles se acabou, pelo menos um anda de certeza por aí e nem o nome me acode, Jaime ou Ricardo, calculo que Jaime, não, Ricardo, conheço o nome da minha mãe, dos meus irmãos, do meu pai e basta, não me obriguem a insistir no que não quero (ANTUNES, 2009, p. 11).

Parece, assim, que a personagem recusa-se, conscientemente, a afirmar algo que é de seu conhecimento, tanto no que se refere aos nomes, quanto ao destino dos ex-companheiros: “afinal acodem-me os nomes, Ricardo e Afonso, com o Afonso tive um cachorro que passava o dia na alcova a espiar-nos, comia da tigela por condescendência e regressava à alcova de olho suspeito a torcer de caminho as franjas do tapete” (ANTUNES, 2009, p. 13). A narração sobre esse passado é abreviada por lembranças de momentos triviais que compunham a vida do casal. Na sequência do relato da personagem, o leitor pode tomar conhecimento das razões dolorosas que justificam essa vontade de esquecer tais momentos: “casei com o meu marido [...] nem aos berros nos ouvíamos, nem juntos nos enxergávamos, nem perto se conhecia o outro, ambos a interrogar o dedo, vieram buscar os móveis, o faqueiro de prata que a tia dele ofereceu e a bicicleta de montanha” (ANTUNES, 2009, p. 17). O leitor consegue perceber, assim, que essas tentativas de apagamento do passado doloroso ensaiadas por essa personagem (e pelas outras personagens também) são sempre falhas, o passado impõe-se ao presente e com

---

<sup>3</sup> Freud (1969, p. 265) considera que, durante o trabalho de análise, a maneira como os pacientes estabelecem suas associações pode ser muito significativa para o entendimento de um material reprimido inconscientemente. Segundo o pai da psicanálise, “o conteúdo de uma imagem ou idéia reprimida pode abrir caminho até a consciência, com a condição de que seja *negado*” (grifo do autor). Desse modo, a negativa apresenta-se como uma maneira de evidenciar o que está sendo reprimido. Trata-se de uma “suspensão da repressão, embora não, naturalmente, uma aceitação do que está reprimido” (FREUD, 1969, p. 266).

ele os efeitos que continuam a provocar esses acontecimentos na consciência de Beatriz.

A sua relação com um desses homens (cujo nome não é certificado ao leitor), é ainda retomada, nesse primeiro capítulo, mais duas vezes por Beatriz, ao tratar da primeira relação sexual e da descoberta da gravidez:

um estacionamento em que nada fazia sombra em nada, candeias à pesca ao longe, sempre duplas [...] um carro melhor que o nosso a oscilar para frente e para trás também de faróis apagados a impedirem que os toiros o vissem, um dos meus pés torcia-se contra o volante, a alavanca das mudanças trilhando-me os rins, um dos rins, enfim o que julgo um dos rins, o do lado oposto amolgava-se no relevo do banco, o meu corpo feito de peças excessivas que estorvavam, nunca esperei que o mar tanto cotovelo que me rasgava a blusa, estou de acordo consigo mãe, que é isto, a minha mãe a aumentar as nódoas esticando o tecido (ANTUNES, 2009, p. 14-15).

O cliché amoroso é totalmente recusado na descrição do enlace sexual das personagens. Trata-se mais de uma descrição marcada pela degradação física – o corpo confunde-se com as peças do carro, os movimentos são do carro, não dos corpos, o corpo também tem “peças” excessivas – que rejeita qualquer idealização. A descoberta da gravidez, sugerida ao final do excerto em uma discussão da personagem com sua mãe, também é narrada sob essas mesmas condições: “a lermos o papel da análise com o rim a doer-me outra vez” (ANTUNES, 2009, p. 16). Nesse fragmento ainda é possível captar a imprecisão do espaço e a confusão de imagens e de tempos comprometendo a objetividade do relato e a inteligibilidade da narrativa.

A relação com a mãe também serve de tema para a narração de Beatriz, revelando uma convivência difícil entre as duas personagens, principalmente após a descoberta da gravidez de Beatriz:

eu a empurrá-la contra o lençol e o seu ódio por mim  
– Que queres tu?  
o que sentimos uma pela outra que não consigo dizer, fitava-me a abanar a cabeça com as nódoas do estacionamento na ideia (ANTUNES, 2009, p. 21).

Entrecruzam-se, assim, passado, na ação relatada, no sentimento evocado, na pergunta transcrita em discurso direto e na lembrança do olhar repreensivo da mãe, e presente, na reflexão da personagem sobre os sentimentos de uma em relação à outra. A intriga concentra esses planos temporais distintos sem

explicitação alguma ao leitor dos movimentos temporais realizados. Formalmente, a inscrição do discurso direto a recuperar a fala – de Beatriz ou da mãe? (torna-se impossível ao leitor afirmar com precisão de quem é a voz narrativa que surge) – diretamente no passado, interrompe a narração da ação anterior e simula um diálogo irrealizável no presente da narrativa. A intriga, então, fragmenta-se em decorrência desse tratamento do diálogo entre as personagens.

Beatriz também narra suas inseguranças sobre o futuro, o medo de seu destino após a morte da mãe. Desse modo, a narração da personagem acaba por adiantar um tema muito comum no discurso de Francisco, a vontade de expulsar os irmãos e Mercília da casa e tomar a posse dos bens: “tudo o que o meu irmão Francisco quer vender como se fosse possível vender um par de luvas no chão” (ANTUNES, 2009, p. 16). No entanto, sua insegurança sobre o futuro revela uma percepção derrotista da existência, a qual vai expandindo-se conforme a narração da personagem é construída: “o que acontecerá à casa de Lisboa e à quinta quando a minha mãe morrer, o cabelo já meio defunto aliás, ia dizer poeirento mas não digo, ia dizer não nascido no interior da pele, colado a ela mas não digo, não digo dos olhos quase cegos, para quê” (ANTUNES, 2009, p. 12), “hoje é domingo de Páscoa vinte e três de março, chegou cedo este ano para me atormentar, se abrir a janela nuvens lá fora, se não abrir nuvens na sala e chuva na cama da minha mãe” (ANTUNES, 2009, p. 13), “não se transforme em caixa, não seja bolor na cave entre bolores mais antigos” (ANTUNES, 2009, p. 18), “a respiração da minha mãe pára um momento, os olhos ausentam-se e prossegue num soluço com os olhos” (ANTUNES, 2009, p. 19). Em alguns momentos, esse sentimento de decadência acaba por refletir sobre a própria questão do tempo: “deixe-me em sossego mãe e no canto do cérebro que permanece alerta um divagar de sílabas, o que acontecerá aos seus vestidos a escorregarem das cruzetas, aos seus frascos de perfume, aos seus santinhos, o que acontecerá a mim não mencionando envelhecer” (ANTUNES, 2009, p. 16). Em outros momentos, a morte aparece como libertação do sofrimento decorrente da própria doença, como a um touro, em que a morte é a salvação do sofrimento da tourada. Esta comparação, entre a morte da mãe e a morte do touro através das mesmas imagens, é realizada por várias personagens. Na perspectiva de Beatriz:

vão enterrar-lhe uma espada às seis e a espada a falhar, tentam de novo e falham, vão enterrar-lhe uma espada mãe, não insista

– Tu

Sossegue, meia dúzia de horas e liberta-se do soro, do oxigénio, da magreza, mais fácil que se julga, não me atormente

– Que é isto?

porque não passa de uma nódoa de sangue que pouco vale juro, um pinguinho, os joelhos dobram-se, o corpo dobra-se sobre os joelhos, a cabeça dobra-se sobre o corpo, tomba de banda sem acreditar que tombou e no momento em que não acredita esquece-se, uma parelha arrasta-a para fora da praça e os empregados alisam os sulcos na arena

– Nunca existiu

tiram as cobertas da cama, os remédios da mesinha, guardam tudo numa caixa (ANTUNES, 2009, p. 18).

Esse fragmento também traz uma reflexão sobre o tempo, visto que se trata de uma projeção da personagem para o futuro. Mercília anuncia a morte da matriarca da família para as seis horas da tarde do domingo de Páscoa, assim, a morte tem horário marcado para acontecer. Essa projeção mental da personagem compromete o desenvolvimento da história, visto que narra, como presente da narrativa, um fato que é apenas projeção da personagem em relação ao futuro. Novamente, a aparição em discurso direto das falas e a simulação de um diálogo, que, no entanto, não é realizado completamente, interrompe o conteúdo narrado e fragmenta a intriga. O leitor, mais uma vez, encontra severas dificuldades em apreender a origem das falas e a voz (ou as vozes) a quem elas pertencem.

O desenvolvimento da intriga também é prejudicado pela incapacidade de narrar as experiências do passado. Para exemplificar essa questão, destaca-se, ainda na primeira parte do romance, a impossibilidade de Beatriz em contar os motivos que lhe causam “essa espécie de lágrimas” (ANTUNES, 2009, p. 17) no decorrer dos anos: “se conseguisse contar-vos, e não consigo, o que nos rói sem sabermos, o que custa sem darmos fé omitindo os segredos estrangulados e as misérias conscientes” (ANTUNES, 2009, p. 17). O silêncio em relação ao passado está associado à interiorização da vivência: nem os acontecimentos nem os seus efeitos podem ser comunicados, comprometendo, através dessa autorreflexão que não se completa, a progressão da intriga e o entendimento do leitor em relação ao conteúdo narrado.

Além disso, a configuração da intriga também sofre com o silenciamento das personagens em relação a determinados assuntos. É o que acontece, por exemplo, com Beatriz quando se recusa a falar dos ex-companheiros, ou ainda nesta passagem, em que insiste em não falar sobre seu filho: “(do meu filho não falo)”

(ANTUNES, 2009, p. 19). A afirmação da personagem encontra-se entre parênteses, estratégia a que Maria Alzira Seixo (2002) denomina “manifestação de uma problemática do segredo” (p. 241), em que a confissão não intenciona a revelação. Beatriz parece, então, nesse sentido, afirmar a si mesmo, como um pensamento, a necessidade de não falar para não reviver a dor. Isso acarreta uma lacuna semântica no texto, dificultando ainda mais a compreensão do leitor a respeito da intriga, ainda que o testemunho de outros personagens relativize essas incertezas ou faltas. Como a história de Beatriz não é contada apenas por ela mesma, Francisco, por exemplo, em uma determinada passagem, resgata alguns momentos do passado da irmã, como a relação dela com um dos maridos, e fragmentos da infância do sobrinho:

o marido por ali a verificar as terrinas procurando-lhes a marca na base, se me ouvisse pensar percebia  
 – O que viu ela em ti?  
 e o filho de gatas com o carro de bombeiros que me ofereceram num Natal antigo, lá estava a escada que o óxido paralisou e a pintura com riscos, tirei o carro à criança como qualquer pessoa faria (ANTUNES, 2009, p. 27).

Excertos como esse, em que fragmentos da história de uma personagem são aludidos por outra, comuns nesse romance, auxiliam o leitor no sentido de compor a intriga – ainda que provisória e inacabadamente, pois não é possível reconstituir na íntegra essa parte da história de Beatriz, nem descobrir definitivamente os motivos que justificam o referido tangenciamento. Além disso, eles demonstram como as histórias de todas as personagens entrecruzam-se, interligam-se, de modo que a história de um indivíduo não é apenas o que ele conta sobre si, mas também o que os outros indivíduos contam sobre ele. Isso aumenta as possibilidades de sentidos da intriga, visto que o leitor pode confrontar as diferentes versões, ou perseguir, no discurso de uma personagem, traços, fiapos, resquícios da história de outra, preenchendo as lacunas deixadas pelo texto. Então, é do leitor o papel de fechar algumas pontas, alinhavar agenciamentos entre esses fiapos de histórias no sentido de estabelecer concordâncias mínimas entre os conteúdos narrados pelas personagens.

A configuração da intriga ainda perpassa a noção de concluir o texto literário. Para que a concordância possa prevalecer sobre a discordância é necessário, segundo a definição aristotélica de *muthos* como a imitação de uma ação una e

completa, que a obra apresente critérios de unidade e completude. Nesse sentido, a ação somente é una e completa, garantindo, assim, a inteligibilidade narrativa, quando apresenta um começo, um meio e um fim. Contudo, pode-se perceber como a composição da intriga em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* afasta-se, consideravelmente, do conceito engendrado por Aristóteles de unidade e completude e também da noção de intriga organizada por um narrador onisciente que agence os acontecimentos de maneira inteligível. Nesse romance, o desenvolvimento da intriga é realizado por narradores que não apresentam essa identidade estável, que não são capazes de articular as próprias histórias de maneira organizada e coerente, logo o desfecho inconclusivo da narrativa também reflete o caráter discordante que caracteriza as suas experiências no tempo.

O último capítulo de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* também traz o foco narrativo de Beatriz. As questões colocadas pela narração da personagem revelam a consciência da natureza ficcional do romance, prejudicando a configuração objetiva do espaço em que a personagem se encontra no presente da enunciação:

Estou sentada não no carro com o meu marido, sozinha num dos degraus que conduzem à praia do estacionamento. Não ficou bem, recomeça. Estou sentada não no carro com o meu marido, sozinha num dos degraus que conduzem à praia do estacionamento frente ao mar, sem ver as luzes do barco. Outra vez, corrigindo a partir de frente ao mar. (ANTUNES, 2009, p. 331).

A praia referida pode ser entendida, pela retomada de outra passagem do texto, como aquela em que Beatriz descreve o enlace sexual com o companheiro. Há, assim, mais do que uma confusão entre dois tempos distintos, o passado e o presente da enunciação, mas um contraponto entre os dois momentos, o qual revela o destino da personagem, que deve ser realizado também pelo leitor.

A narração final da personagem indica, por meio de supressões e cortes no tempo, elementos do destino de outras personagens após a morte da mãe; assim como continua a tecer reflexões interiores sobre a vida que segue:

a minha mãe morreu no mês passado no domingo de Páscoa e chovia, a roseira sem galhos, o salgueiro dobrado, a Mercília bengala após bengala em passos conquistados um a um, como é ter oitenta anos Mercília e o mundo exausto, não nós, tudo o resto pára e a gente continua [...] não disse nada quando o meu irmão Francisco nos despediu, não li as promissórias, não me debrucei para as dívidas, não me ralei com a quinta, alegrou-me



que os cavalos cessassem de fazer sombra no mar e foi tudo, não dou atenção ao meu filho a encaixar metades de brinquedo na alcatifa, a Mercília na camioneta da carreira, a minha irmã Ana no baldio, o meu irmão João no parque, eu sentada não no carro com meu marido, sozinha num dos degraus que conduzem à praia não a ver as luzes dos barcos, a ouvir e não são as ondas que oiço, é o silêncio no interior das ondas e as vozes que me acompanham desde sempre e mal as vozes se calarem levanto e regresso à casa. Quer dizer não sei se tenho casa mas é a casa que regresso.

FINIS LAUS DEO (ANTUNES, 2009, p. 334).

A expressão latina sugere que o fim do romance é, sobretudo, configurado pela mão do autor, que, ao inserir “FINIS LAUS DEO”, tenta silenciar a reflexão interior de Beatriz, como se, a despeito de todas as expansões do carácter e do pensamento concedidas no desenvolvimento da narrativa às personagens, o autor ainda mantivesse a autoridade na configuração do texto romanesco. Pelo carácter inconclusivo das histórias narradas, o artifício literário volta-se a si mesmo e a única forma de concluir a obra é interromper a voz da personagem pela mão do autor. Nessa perspectiva, o encerramento dessa narrativa não traz ao leitor um sentimento de arremate, de estabilidade e de integração, ao contrário, pelas expectativas que o próprio texto literário suscita no leitor, ele consegue perceber a infirmação do paradigma de conclusão. Como a narração de Beatriz sobre as outras personagens não manifesta nenhuma transformação delas no decurso do tempo – pelo contrário – a impressão do leitor, ao longo das páginas do romance, de que se tratam de seres que apenas relembram incessantemente problemáticas familiares sem conseguirem libertar-se delas, é reafirmada. Essas problemáticas insolúveis levantadas pelas personagens no desenvolvimento das histórias justificam a natureza inconclusiva e interminável da obra, que, por sua vez, mesmo sob o encerramento impositivo do autor, revela a irresolução das experiências vividas.

Nesse sentido, pode-se concluir que a intriga de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* comporta lacunas, linhas de fuga, desafiando a capacidade do leitor em configurá-la no ato da leitura. O leitor pode, então, sentir-se abandonado pelo romance, sustentando sozinho o peso da tessitura da intriga, conforme Ricoeur (1994), tendo de reorientar, constantemente, suas habilidades de composição da narrativa e seu horizonte de expectativas, no sentido de compreender a dinâmica das histórias narradas e o conteúdo emocional nelas presente.

#### 4. 2 O ENTRECruzAMENTO DE VOZES E PERSPECTIVAS NARRATIVAS EM *QUE CAVALOS SÃO AQUELES QUE FAZEM SOMBRA NO MAR?*

A análise das possibilidades de várias histórias que ramificam, ou anulam, uma intriga principal, concentrou-se apenas em um capítulo, sob o foco narrativo, predominantemente, de apenas uma personagem. Conforme se dá o aparecimento de mais vozes, umas intrometendo-se ao relato das outras, adicionando e modificando os pontos de vista apresentados, novas histórias e novas versões às histórias já apresentadas são engendradas no tecido textual, conseqüentemente, o trabalho do leitor torna-se cada vez mais árduo. Da pluralidade de vozes apresentadas no romance, que podem confundir-se ou sobrepor-se umas às outras, resultam perspectivas também plurais. O romance, então, exige ainda mais a participação ativa do leitor, no sentido de identificar a personagem que narra, de perceber de que modo ela se insere na história e de reconstruir sua ligação com as outras personagens.

Desse modo, a noção de experiência fictícia do tempo passa também pelas categorias de ponto de vista e de voz narrativa, vinculadas ao narrador e à personagem, pois o mundo contado é o mundo da personagem e ele é contado pelo narrador. Assim, Ricoeur (1995) desloca a noção de *mimese* da ação para a *mimese* da personagem; a noção de voz é importante em razão de suas conotações temporais. O narrador, como autor do discurso, determina o presente da narração, é a sua voz que apresenta o mundo do texto ao leitor. Mas as personagens, quando compreendidas como sujeitos de pensamentos, de discursos, e de sentimentos, comportam passado, presente e futuro; em suma, têm seu próprio tempo.

Por ponto de vista, ou perspectiva, Ricoeur (1995, p. 154) entende a “orientação do olhar do narrador a seus personagens e dos personagens entre si”. Em uma narrativa, variadas perspectivas podem ser adotadas, multiplicadas e incorporadas à configuração da obra, o que justifica a importância do estudo desse aspecto. A narrativa é conduzida, então, por meio de uma combinação de perspectivas subjetivas, as quais implicam posição, ângulos de abertura, e que também incidem na configuração do tempo e do espaço. Das múltiplas perspectivas temporais engendradas no tecido romanesco resulta, pois, um maior grau de complexidade na compreensão da obra. Os narradores, autores do discurso, “podem mover-se para frente e para trás, considerar o presente como ponto de vista das

antecipações de um passado rememorado ou como a lembrança passada de um futuro antecipado” (RICOEUR, 1995, p. 156), ou mesmo considerar o passado como perspectiva rememorada a contaminar o presente da narrativa. Nos romances configurados a partir de uma pluralidade de vozes, como *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, a impossibilidade de desconsiderar a noção de voz narrativa é atestada de maneira ainda mais contundente. A relação dialogal estabelecida entre as personagens é desenvolvida de modo a incluir a relação entre a voz que narra a história e as outras personagens a quem ela se refere. Nesse sentido, é “a própria relação entre discurso do narrador e discurso da personagem que é inteiramente subvertida” (RICOEUR, 1995, p. 159).

Ansgar Nünning (2001) considera que a perspectiva da personagem é orientada pela sua visão subjetiva do mundo, de acordo com seus conhecimentos e crenças, expectativas, traços psicológicos, postura ideológica, sistema de valores e normas internalizadas. O autor ressalta que quanto mais expressivas as diferenças ideológicas, sociais e morais, mais complexa é a perspectiva em voga. A maneira como são estabelecidas, no arranjo textual, possibilita a compreensão de padrões de contrastes e correspondências. Assim, uma estrutura, cujas perspectivas organizam-se de modo a criar um elo de convergência semântica, será mais fechada e monológica, ao passo que uma estrutura em que se apresentam perspectivas divergentes e inconciliáveis será mais aberta e dialógica. É importante destacar que, apesar de sofrer a influência das coordenadas textuais, a perspectiva estruturante não é inerente ao texto, mas construída pelo leitor individual durante o processo de leitura (NÜNNING, 2001). Com a emergência de múltiplos pontos de vista, maiores as possibilidades de sentido da(s) intriga(s). Desse modo, mais árduo será o trabalho do leitor para decodificar o texto.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, os limites entre as vozes e perspectivas das personagens são, de certo modo, fluidos. Embora a perspectiva de um determinado narrador predomine em cada capítulo, muitas vezes, ela é interrompida pela perspectiva de outro. Isso pode ser percebido através da seguinte e longa citação do segundo capítulo, da quarta parte da narrativa, em que a voz de Ana é entrecortada pela voz da mãe:

não sinto febre, não tenho suores, os intestinos não doem, uma mulher ou um homem que tome conta de mim, me prolongue os dedos com algodões e vernizes, faça sombra no mar protegendo a minha irmã Beatriz e

apagando os barcos, não há luzes nem água nem um marido ao teu lado a impacientar-se

– Estás pronta?

a minha irmã Beatriz bonita e a minha filha Ana tão feia, a natureza ingrata para ela coitada, quando ma puseram no colo desatei a chorar [...] mesmo hoje a voz dela um portão que resiste a entortar as palavras, que mulher ou homem interessando-se

– Ana

o que vende o pó

– Deixa-me

[...] o carteiro não me cumprimentava como aos meus irmãos inclinando a pala do boné (ANTUNES, 2009, p. 179-180).

O fragmento inicia-se com Ana a negar os sintomas provocados pelo uso abusivo das drogas e logo passa à exploração da sua necessidade por cuidados, o que a faz lembrar dos raros momentos em que o pai passeava com a irmã Beatriz na garupa de seu cavalo pela areia da praia. Também se refere a imagens que aparecem ligadas à perspectiva de Beatriz, o apagamento dos barcos, a ausência de luzes e de água, e que só serão mencionadas pela irmã nas páginas finais do romance, além de sua voz sugerir sinais de interlocução: “nem um marido ao teu lado”. Após o aparecimento do que poderia ser a voz do marido de Beatriz a questionar a esposa, a voz de Ana retorna para afirmar a imagem que tem da irmã, “bonita”. Contudo, imediatamente, outra voz assume o foco narrativo, a da mãe, que parece completar o discurso iniciado por Ana, revelando o modo como a personagem percebe a si e é percebida pelos outros, a minha filha Ana tão feia. É importante destacar que nenhuma indicação é apresentada ao leitor para tal modificação em termos de narrador, a transferência de voz narrativa somente é percebida pela mudança na forma de tratamento decorrente dos papéis que as personagens ocupam dentro da estrutura familiar: a *minha irmã* Beatriz e a *minha filha* Ana. Isso sugere uma espécie de fluidez, uma atenuação das fronteiras entre as vozes/perspectivas da mãe e da filha. A narração da mãe compreende dois tempos muito distintos, o passado em que, ao receber a filha, após seu nascimento, demonstra tamanha insatisfação e tristeza a ponto de questionar à enfermeira “– Tem certeza que é esta?” (ANTUNES, 2009, p. 179), e uma aproximação ao presente, em que reafirma o desinteresse e a distância seus e também dos outros em relação à filha. O leitor somente pressente o retorno à voz de Ana por meio de uma repetição explorada nos demais capítulos: a resposta “Deixa-me”, que dá ao homem que vende o pó. Confirmando a perspectiva de Ana, na sequência da narração, a personagem refere-se à diferença que sentia nos cumprimentos do

carteiro direcionados a ela quando em comparação aos irmãos. Assim, parece que o complexo de inferioridade de Ana, referido por ela em relação à irmã, ao traficante e ao carteiro, é confirmado pela alusão à voz e perspectiva da mãe.

Em outras passagens textuais, no entanto, a mudança nas vozes torna mais difícil identificar a perspectiva em voga. No primeiro capítulo, ainda da parte quatro, Francisco relembra uma discussão entre Ana e João, em que a irmã julga-se mais crescida que o irmão por conseguir manipular tranquilamente a faca para as refeições, e João, para vingar-se da atitude dela, de chamar-lhe “bebê”, revela à mãe que Ana estava a fumar “ontem” na capoeira.

– A Ana estava a fumar ontem na capoeira e a minha mãe a recuar no assento num silêncio feroz, não me mandes embora Ritinha, o que nos sucedeu, porquê um frasco de soro, este azar, esta sina, o meu babete não um ganso, um mocho de óculos, doutor, não chores Francisco, ficaste com o dinheiro, foste embora, és feliz, chamas a mulher ao quarto com um gesto, não a voz, que maçada falar, descalças o primeiro sapato com a biqueira do outro e o segundo com os dedos do pé livre que se pensa não terem utilidade e afinal têm [...], tu deitado sob a fractura do teto, dado ao remorso e à saudade (ANTUNES, 2009, p. 158).

A primeira oração parece continuar a narração de Francisco sobre a reação da mãe após a revelação de João. O que se segue a isso, no entanto, são sugestões de interlocução e apresentação de imagens que remetem a outras personagens e sugerem a participação de outras vozes: a interlocução à Rita pode ser a voz do pai, pois é dito em outro capítulo que Rita, já sofrendo com câncer, recusa-se a vê-lo, questionando o afastamento entre os dois e a doença da filha; a negação do babete, “não um ganso, um mocho de óculos”, procura modificar o que fora apresentado anteriormente por Francisco “no babete do meu irmão João um ganso de lacinho” (ANTUNES, 2009, p. 158); a interlocução a Francisco afirma os desejos, ao passo que projeta o destino da personagem, de, após a morte da mãe, ficar com o dinheiro da família, ir embora, contratar alguém para cuidados de limpeza e preparo da comida, enquanto ele “o dia inteiro à janela a contar andorinhas (ANTUNES, 2009, p. 153), a descalçar o primeiro sapato com o auxílio da biqueira do outro e o segundo com o auxílio dos pés, atitudes que remetem a um estado de espírito de muita tranquilidade e de conforto, que são reafirmadas como objetivos por essa personagem no decorrer dos capítulos sob seu foco narrativo e que se contrapõem ao modo como se encontra a personagem no presente “tu deitado sob a fractura do teto, dado ao remorso e à saudade”. Tal contraponto entre

futuro e passado pode ter sido apresentado pela perspectiva do próprio Francisco, que, ao avaliar o presente, vê-se marcado pela frustração da perda da condição financeira favorável, em decorrência das atitudes do pai e dos irmãos. Essa constatação da perspectiva assumida por Francisco é sugerida pelo discurso que ele apresenta em outros capítulos do romance, como, por exemplo, em “se durante anos roí os ossos dessa família a emendar as trapalhadas do meu pai [...] é mais do que justo comer o pedaço de carne que talvez sobre depois das hipotecas e das dívidas e de viver decentemente” (ANTUNES, 2009, p. 25); ou em “depois da minha mãe morrer e me livrar dos meus irmãos e da Mercília vou finalmente ter a paz que mereço como a paga de os aturar tantos anos” (ANTUNES, 2009, p. 89). Isto é, sem uma organização e pontuação convencional, e sem uma apresentação delimitadora por parte do narrador, resta ao leitor ligar pontos, juntar traços e farrapos de vozes e perspectivas, sem nunca chegar a uma hierarquia e ordem definitivas.

Não raro, no decorrer do romance, a perspectiva de uma personagem-narradora, ou de mais personagens-narradoras, coloca em questionamento a perspectiva de outro. Beatriz, por exemplo, insiste na imagem de cavalos a fazer sombra no mar.

cavalos e cavalos entre as roseiras, quando me levavam à praia imaginava-os na linha das ondas fazendo sombra no mar, lá estava a sombra mais densa que as algas, não navios, não penedos, não pássaros, cavalos, o cavalo do meu pai com o chapéu da aba a escondê-lo e a seguir eu na garupa (ANTUNES, 2009, p. 12).

Tal imagem criada por ela, contudo, ora é desconstruída pela perspectiva dos irmãos: “a Beatriz tão contente na garupa do cavalo cuidando fazer sombra no mar e não havia mar, azinheiras e moitas” (ANTUNES, 2009, p. 51), como diz Ana, ou “(sombra no mar que tonteira)” (ANTUNES, 2009, p. 211), como diz Francisco; ora é questionada, como o faz Rita, por exemplo: “e nunca me apercebi se as casas eram tristes ou alegres ou os cavalos faziam sombra no mar” (ANTUNES, 2009, p. 200). Essa configuração sugere a tensão entre os irmãos e impede o leitor de chegar a uma verdade única, a uma visão mais autêntica. Desse modo, o leitor cria e logo desfaz ou relativiza cada hipótese de interpretação.

Outras vezes, a perspectiva apresentada por um narrador não é modificada através do discurso de outro, mas através de seu próprio discurso. João, por exemplo, ao referir-se a sua doença diz “(exagerei as manchas da pele também, não

estou assim tão doente)” (ANTUNES, 2009, p. 246) para, logo em seguida contrapor “(nas manchas não exagerei, são verdade)” (ANTUNES, 2009, p. 246). A mãe também se questiona acerca do que narra: “os cavalos e os toiros quietos no pasto, a minha Ana (terei tido uma filha Ana?)” (ANTUNES, 2009, p. 260); ou “a minha filha Ana (Ana?)” (ANTUNES, 2009, p. 260). Tais modificações nas perspectivas dos narradores alimentam ainda mais, no leitor, a incerteza quanto à confiabilidade na voz que narra e/ou à segurança do conteúdo narrado.

## **5 QUE CAVALOS SÃO AQUELES QUE FAZEM SOMBRA NO MAR?: UM ROMANCE SOBRE O TEMPO**

*foste, não és e por conseguinte não foste, a quem  
não possui presente roubaram-lhe o passado*

*(Francisco, p. 89)*

*a Mercília disse seis horas e as seis horas continuam  
em mim*

*(Francisco, p. 90)*

### **5. 1 O TEMPO NO ROMANCE**

Um dos pressupostos de Ricoeur (1995) para a compreensão do tempo no romance refere-se à capacidade da narrativa de ficção em desdobrar-se em enunciação e enunciado. A enunciação narrativa apresenta, em seu próprio discurso, “marcas específicas que a distinguem do *enunciado* das coisas contadas” (RICOEUR, 1995, p. 12, grifo do autor). A distinção entre enunciação e enunciado na narrativa permite um contexto para os estudos dos jogos com o tempo, pois evidencia a noção do tempo levado para contar e o tempo das coisas contadas. Segundo Ricoeur (1995, p. 181), esses jogos têm a finalidade de “articular uma *experiência* do tempo”.

Ricoeur (1995, p. 111) também afirma que a dissociação dos tempos do verbo da experiência viva do tempo não se realiza completamente, porque esse sistema articula o tempo da ficção, e esse tempo “conserva um vínculo com o tempo vivenciado antes e depois da ficção” (RICOEUR, 1995, p. 125). Isso porque “a ficção não cessa de fazer a transição entre a experiência que precede o texto e a

experiência que lhe é posterior” (RICOEUR, 1995, p. 127). A experiência fictícia do tempo, encenada pelas personagens de uma narrativa, pertence a uma outra dimensão da obra literária, à sua capacidade de projetar um mundo. Nesse mundo projetado, habitam personagens que nele concretizam uma experiência do tempo – uma experiência fictícia realizada por seres também fictícios – a qual ainda possui um mundo como horizonte. Nesse sentido, a ficção não pode cortar seus laços com o mundo prático de onde ela procede e para onde retorna, do mesmo modo que o estatuto dos tempos do verbo também não consegue eliminar sua ligação com a experiência do tempo. Ricoeur (1995, p. 111) conclui, então, que essa necessidade de dissociar o sistema de tempos verbais da experiência viva – como o fizeram o formalismo, a semiótica e o estruturalismo – e essa mesma impossibilidade de concretizar essa separação ilustram “o estatuto das configurações narrativas, ao mesmo tempo *autônomas* com relação à experiência cotidiana e *mediadoras* entre o antes e o depois da narrativa” (RICOEUR, 1995, p. 111, grifos do autor). Segundo Ricoeur (1995), o que mantém estabelecidas as relações entre os tempos do verbo e o tempo é a relação da ficção com a *mimese* III, a refiguração, a recepção pelo leitor. Desse modo, a ficção além de conservar vestígios do mundo prático, acaba por reorientar o olhar do leitor para traços da experiência que ela inventa, descobre e cria. Conseqüentemente, os tempos verbais não podem romper com o tempo vivenciado, “senão para redescobrir recursos gramaticais infinitamente diversificados” (RICOEUR, 1995, p. 130).

Para analisar o tempo da narrativa, Ricoeur (1995) propõe, então, um esquema de três níveis que compreende enunciação, enunciado e mundo do texto, aos quais correspondem, respectivamente, o tempo do contar, o tempo contado e a experiência fictícia do tempo – uma experiência engendrada pela relação entre tempo levado para contar e tempo contado.

Por “tempo do contar”, Ricoeur (1995, p. 134) entende “um tempo cronológico cujo equivalente é o número de páginas e de linhas da obra publicada, em virtude da equivalência entre o tempo transcorrido e o espaço percorrido no mostrador do relógio”, que não se relaciona de nenhum modo ao tempo levado para compor a obra. O número de linhas e de páginas, então, corresponde a um tempo de leitura convencional, o qual apresenta-se como uma “interpretação do tempo levado para contar” (RICOEUR, 1995, p. 134). Nesse sentido, o “contar” pressupõe determinado tempo físico, o qual pode ser medido por um relógio. Conseqüentemente, são



estabelecidas medidas de tempo, “comprimentos”, em relação ao tempo do contar e também ao tempo contado, visto que o último pode ser medido em anos, dias, por exemplo, e, eventualmente, datado na própria obra.

Contudo, Ricoeur (1995, p. 134) considera que a comparação dos tempos não se limita à medida comparativa de duas cronologias, porque “as compressões não consistem apenas em abreviações cuja escala não cessa de variar”: os movimentos temporais, os jogos com o tempo, podem articular-se de modo a saltar os tempos mortos, apressar o andamento da narrativa, ou mesmo condensar, em apenas um evento exemplar, traços durativos. A essa ideia soma-se o fato de que o tempo narrativo é, particularmente, afetado pelo modo com que a narração se dá: através de antecipações e retornos, de encastramentos, que permitem, em períodos breves, incluir vastas extensões temporais rememoradas, do retorno ao tempo da lembrança, do retorno ao tempo do sonho, do diálogo transcrito.

Ricoeur (1995) também destaca a relação estabelecida entre o tempo da narração e o tempo da vida por meio do tempo contado. Para o filósofo, o tempo da vida é “co-determinado pela relação e pela tensão entre os dois tempos da narrativa e pelas leis da forma que dele resultam” (RICOEUR, 1995, p. 137). Tratam-se, assim, de vivências temporais, que só podem ser percebidas “por meio do arcabouço temporal como aquilo a que esse arcabouço se ajusta e convém” (RICOEUR, 1995, p. 137). Nesse sentido, uma estrutura descontínua pode corresponder a um tempo que compreende perigos e aventuras, uma estrutura linear, a romances que configuram o desenvolvimento e as transformações do herói, o romance de iniciação, por exemplo, enquanto uma cronologia que comporta rupturas, que é “interrompida por saltos, antecipações e digressões, em suma, uma configuração deliberadamente pluridimensional, convém melhor a uma visão do tempo privado de qualquer capacidade de um apanhado geral e de qualquer coesão interna” (RICOEUR, 1995, p. 137). A literatura contemporânea, nas suas experimentações quanto ao tempo, atenta para a dispersão, para a discordância que perturba a experiência do tempo.

A crítica de Ricoeur (1995) ao modelo legado por Gérard Genette, no seu *Discurso da Narrativa*, deve-se ao fato de que, devido à concentração estrita no discurso da narrativa e à “falta de uma noção como a de *mundo* do texto, o recurso à voz narrativa não basta para fazer justiça à *experiência fictícia* feita pelo narrador-herói sobre o tempo em suas dimensões psicológicas e metafísicas” (RICOEUR,

1995, p. 145, grifo do autor). Conseqüentemente, ao não considerar essa experiência, que, apesar de ser tão fictícia quanto o narrador que a desenvolve, ainda estabelece relações com o mundo projetado pela obra, o desafio de “dar um sentido à noção de tempo perdido e de tempo reencontrado” proposto por *Em busca do tempo perdido* não se realiza. Segundo Ricoeur (1995, p. 146), com a narratologia “o romance do tempo perdido e reencontrado torna-se, então, [...] ‘um romance do tempo dominado, cativado, enfeitado, secretamente subvertido, ou melhor, *perverso*’”, porque reduzido a um simples jogo com o tempo. Desse modo, Ricoeur (1995) afirma a necessidade de “subordinar a técnica narrativa ao objetivo que leva o texto para além de si mesmo, rumo a uma experiência, sem dúvida fingida, e, contudo, irreduzível a um simples jogo com o tempo” (RICOEUR, 1995, p. 146).

Ricoeur (1995) afirma que a “experiência fictícia do tempo é apenas o aspecto temporal de uma experiência virtual do ser no mundo proposta pelo texto” (RICOEUR, 1995, p. 182). Desse modo, essa experiência temporal fictícia significa uma projeção da obra literária, a qual apresenta a característica de “entrar em intersecção com a experiência comum da ação” (RICOEUR, 1995, p. 182), e é uma experiência ainda fictícia, porque é apenas a obra que a projeta. Esse mundo do texto pressupõe, então, que a obra seja aberta para “um fora” projetado por ela mesma diante de si e ofertado a uma apropriação do leitor. É somente no confronto entre o mundo do texto e o mundo da vida do leitor que as questões da configuração narrativa transformam-se na problemática da refiguração do tempo por meio da narrativa.

Se, conforme Ricoeur (1994), o tempo adquire o estatuto de tempo humano no momento em que é organizado de um modo narrativo e a narrativa, por sua vez, somente alcança seu pleno significado ao tornar-se uma premissa da experiência temporal, a tessitura da intriga de obras como *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, *A montanha mágica*, de Thomas Mann, e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, citadas e analisadas por Ricoeur (1995) como “fábulas sobre o tempo”, e, conseqüentemente, *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, de Lobo Antunes, objeto desse estudo, engendram, em suas transformações estruturais, a própria experiência temporal. Essas obras exploram, cada uma de seu modo particular, “modalidades inéditas de concordância discordante que já não afetam apenas a composição narrativa, mas a experiência viva das personagens da

narrativa” (RICOEUR, 1995, p. 183). Essas representações múltiplas de concordância discordante “são variedades da experiência temporal que apenas a ficção pode explorar e que são oferecidas à leitura com o intuito de refigurar a temporalidade comum” (RICOEUR, 1995, p. 183). Tais narrativas, ao libertarem-se das características mais lineares do tempo comum, podem “explorar os níveis hierárquicos que compõem a profundidade da experiência temporal” (RICOEUR, 1995, p. 183).

Bachelard (1994) vê o tempo como uma série de rupturas. Isso porque, ao falar do passado, o sujeito seria influenciado pela nostalgia das durações que não soube viver, o que acabaria por corromper sua consciência historiadora. Assim, mesmo que ele intencione atos contínuos para contar, a sua “alma” não guardou a lembrança fiel, ou mesmo a verdadeira medida da extensão da experiência no transcorrer dos anos, ao contrário, guardada por ela foi apenas a lembrança dos acontecimentos que compuseram os instantes decisivos do passado. A história pessoal, então, reduz-se à narrativa de ações descosidas, porque a memória se baseia em princípios de ordenação, submetidos às dimensões experimentadas, não por meio da duração dos eventos. Nesse sentido também considera Ricoeur (1995), ao referir-se que as personagens, quando compreendidas como sujeitos de pensamentos e discursos, que comportam passado, presente e futuro, têm seu próprio tempo. Consequentemente, a configuração do tempo relaciona-se às minúcias da experiência e às fases do fenômeno psicológico temporal, o que problematiza um duplo comportamento diante dos fenômenos temporais: o sujeito alternativamente perde-se e ganha no tempo ao passo que a consciência se realiza nele ou se dissolve. O passado não pode ser tomado por um bloco uniforme, do mesmo modo que não é possível reviver o passado sem o vincular a um tema afetivo necessariamente presente.

Rosenfeld (1996) traça um paralelo entre a eliminação da ilusão do espaço e a da sucessão temporal a partir do romance moderno. Considera, assim, que o romance moderno nasce no momento em que escritores como Proust, Joyce, Gide e Faulkner, por exemplo, passam a denunciar essas categorias narrativas, anteriormente manipuladas como absolutas, como formas relativas e subjetivas. Rosenfeld (1996) parte do pressuposto de que o homem não simplesmente vive no tempo, mas que ele também é tempo. Desse modo, a consciência do indivíduo não permite apenas uma sucessão de momentos neutros, mas uma soma de momentos

interdependentes, no sentido de que em cada momento há a perspectiva de todos os outros. Em outras palavras, a consciência das personagens é uma percepção de si no tempo, uma totalidade que encara, como presente, também o passado e o futuro. Essa condição, no entanto, não é admitida apenas tematicamente, mas também incorporada à forma total da obra. Para que o passado seja atualizado, não pode ser narrado como passado, como coisa morta; deve fazer-se presença atual. Resultam disso transformações que compreendem não somente a estrutura do romance, como também a da própria frase, que necessita abrigar a carga das emoções: o fluxo da consciência que reclama – confundindo e misturando – elementos, pessoas, tempos e espaços, estendendo-se ao futuro, aos desejos, angústias, impasses psicológicos e expectativas das personagens, a fim de reproduzir a distensão temporal. Desaparecem, assim, a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura conferidas, anteriormente, pelo narrador clássico. A dissolução da cronologia relaciona-se diretamente à descentralização da intriga e à configuração da personalidade. Para corresponder à realidade psíquica dos sujeitos, espaço e tempo são “desmascarados”, revelando, nesse processo, indivíduos que se fragmentam ou se decompõem.

Do mesmo modo compreende Ricoeur (1994) ao extrair de Santo Agostinho a noção de um tríplice presente – presente do passado (memória), presente do presente (visão), e presente do futuro (espera). As concepções de Paul Ricoeur e de Rosenfeld (1996) também dialogam no sentido de atribuir a configuração temporal a uma distensão da alma e na maneira como percebem a dissolução da intriga em relação direta à manifestação de uma identidade narrativa rasurada, porque os sujeitos que narram não conseguem estabelecer uma história de si no tempo de modo coerente e totalizante.

## 5. 2 A EXPERIÊNCIA DO TEMPO EM *QUE CAVALOS SÃO AQUELES QUE FAZEM SOMBRA NO MAR?*

O mundo apresentado ao leitor em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* é o mundo familiar, pois as experiências narradas e as vivências confrontadas são sempre referentes à família. Esse mundo é constituído de mundos fechados, interiorizados, nos quais as personagens-narradoras preenchem capítulos inteiros, não raramente interrompidas por outras, entrecruzando,

“desordenadamente, a auto-evidenciação da sua realidade actual com a invocação de um passado que, distante ou não, se impõe e concorre com o presente [...] As elocuições não surgem encabeçadas por nenhuma data ou local” (MARTINS, 2003, p. 75). O discurso narrativo segue, então, a dimensão temporal durativa da experiência comunicada, organizada pela atividade da memória, que recupera fragmentos de tempo e de espaços já vividos. Esses tempos e espaços rememorados são atualizados no presente da narrativa conforme a memória voluntária e involuntária evoca as lembranças. O espaço e tempo da continuidade existencial em que as personagens encontram-se quando as lembranças surgem ou são evocadas são dissipados, ou, ao menos, secundarizados, desfocados. Por conseguinte, a identidade dos sujeitos fragmenta-se, visto que as personagens não conseguem recuperar totalmente o passado lembrado nem viver o presente com atenção.

A relação entre tempo e narrativa também recai sobre o modo como a intriga configura a experiência temporal. Através da análise da intriga nesse romance, foi possível perceber que as múltiplas histórias narradas pelas personagens, de forma não coesa e não linear, acabam por manifestar a experiência temporal que elas vivenciaram. A fragmentação da intriga decorre dessa sobreposição e confusão de tempos distintos, várias camadas de passado e expectativas de futuro, no presente da narrativa, que vão sendo adicionadas pelas várias vozes narrativas, as quais também se entrecruzam.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, o acontecimento que, aparentemente, atua como um motivo para a narração das personagens é a expectativa da morte da matriarca da família, no domingo de Páscoa, mais especificamente às seis horas da tarde, anunciado por Mercília, conforme revela Ana, no capítulo dois: “a Mercília disse que a minha mãe morria às seis horas” (ANTUNES, 2009, p. 40). Nesse sentido, o tempo zero da narrativa, o presente da enunciação, é marcado, datado, no romance, como o domingo 23 de março, contudo, o tempo narrado é extremamente mais amplo, abarcando tempos passados anteriores mesmo ao “nascimento” das personagens e projetando diferentes futuros. As personagens falam, então, da manhã desse mesmo dia “– Às seis horas e *manhã agora*, as seis horas não vão chegar, não chegaram, param-se os relógios, regressamos a ontem” (ANTUNES, 2009, p. 46, grifo meu), como também é narrado por Ana, ainda nesse mesmo capítulo da narrativa. Desse modo, através de alusões

com maior ou menor grau de precisão, o leitor pode perceber, no romance, uma lenta mudança do início da enunciação, a manhã, até a hora da morte da matriarca e uma hora depois de ela acontecer e, em salto temporal, o fim da narração, o mês posterior a esse evento: “e agora que são seis horas” (ANTUNES, 2009, p. 269), “seis e trinta e sete” (ANTUNES, 2009, p. 300), “são sete horas” (ANTUNES, 2009, p. 314) e “a minha mãe morreu no mês passado” (ANTUNES, 2009, p. 334), por exemplo, denotam o transcorrer temporal.

As personagens do romance parecem assumir, assim, a expectativa dessa morte, visto que, enquanto narram as histórias passadas e projetam desejos futuros, sentem com intensidade esse acontecimento fúnebre que tem horário marcado no relógio para acontecer, conforme manifesta Francisco, por exemplo: “Oxalá isto das seis horas acabe depressa para deixar os assuntos em ordem e ir-me embora” (ANTUNES, 2009, p. 153). O leitor não tem muitas informações do transcorrer das horas, apenas algumas sugestões que vão sendo, eventualmente, acrescentadas pelas personagens, como, por exemplo, quando João revela que “Acabei as orações às nove horas, de joelho no tapete ao lado da cama, e por causa da chuva mal se percebia a sombra do salgueiro” (ANTUNES, 2009, p. 55). Contudo, essa informação tem uma característica peculiar, com a utilização do pretérito perfeito pela personagem e não do tempo presente, o leitor não consegue localizar com precisão em que momento desse dia a personagem encontra-se, não sabe com determinação quantas horas passaram-se desde o encerramento das orações.

Essas alusões à passagem temporal, por vezes, denotam, de certo modo, a passagem do tempo, ou melhor, que houve uma passagem temporal, sem, no entanto, determinar objetivamente o “agora” da narração:

nesta manhã em que acabei as orações com a chuva a acrescentar vidro ao vidro, não me habituo a casa nem aos comboios impedindo-me de adormecer embora não haja comboios, há o escuro deslocando-se na direção do sono e no escuro pessoas a acenarem adeus, o meu pai o ano inteiro na quinta e eu receoso dos toiros, do silêncio cheio de folhas depois do jantar e os mártires do oratório prometendo-me o Inferno como se o Inferno não fosse caminhar no parque à procura na companhia de homens que procuram e cujos passos se confundem com os meus, ao entrar em casa a minha mãe subia do tricot e fitava-me (ANTUNES, 2009, p. 59).

Nesse fragmento da narração de João, o leitor consegue depreender um movimento de avanço do tempo do relógio, no sentido de uma aproximação ao tempo da morte da mãe, embora ainda não consiga situar-se cronologicamente. Isso

pode ser percebido pela utilização do dêitico “nesta manhã” e do pretérito perfeito do verbo “acabei”. O “agora” da narração, porém, escapa ao leitor, porque, embora apresente-se uma referência espaço-temporal, “não me habituo a casa nem aos comboios”, ela desfaz-se em razão da negação da afirmação recentemente estabelecida, da confissão de uma espécie de devaneio da personagem e da evocação de outras camadas de passados e de outros espaços. Por meio de uma noção de presente estendido, esses passados e espaços distintos entrecruzam-se sem distinção objetiva entre si, o tempo em que o pai permanece na quinta, as idas ao parque, a casa na cidade em que se encontra a mãe. Esses momentos e lugares vividos vão sendo adicionados no discurso da personagem conforme a emergência das lembranças, e são perpassados pelos temores e pelos desafetos de João, o receio dos toiros, a culpa pela homossexualidade, a fé, o desamor e a rejeição da família.

Nas raras explicitações do tempo cronológico ao leitor, nas quais se determina o momento da enunciação, não é possível perceber uma evolução das personagens no curso do tempo transcorrido, ao contrário, elas continuam a relembrar os mesmos eventos passados e a projetar as mesmas expectativas para o futuro, ou perdem-se em reflexões interiores. Conseqüentemente, o tempo narrado transforma-se em uma exploração do tempo interior. Essas manifestações do tempo cronológico acontecem em poucas passagens textuais, como, por exemplo, no momento em que Francisco informa que já são seis horas e que a mãe já morreu, quando a mãe, já morta, observa os filhos, e, no último capítulo, em que Beatriz tenta explicar os acontecimentos posteriores à morte da mãe:

E agora que são seis horas e a chuva aumentou posso voltar ao escritório não ainda para tirar os papéis da gaveta e enxotar meus irmãos e a Mercília mas a fim de escutar o telhado da casa tão vivo, janelas fervendo gotas, as corolas dos canteiros inchadas e não compreendo se tudo isto dentro ou fora de mim, o que sucedeu à quietude das coisas, serei eu que vivo, fervo, incho, e engulo o salgueiro, as roseiras, o quarto da minha mãe de onde todos saíram salvo o que parece uma musiquinha de concertina [...] apesar do fole a minha mãe morreu a descer no colchão até aos caboucos onde se calhar a esperam (ANTUNES, 2009, p. 269);

(seis e trinta e sete, quem está aí a pronunciar o meu nome, que gaivota esquartejada nas rochas que a água cobre e descobre e os meus joelhos dobrados, o corpo dobrado sobre o corpo, a minha filha Ana a recuar sem mover-se com uma lágrima não nos olhos, na boca, sempre pensei que as lágrimas nascessem dos olhos e enganei-me, é na boca que se formam e crescem, a minha filha Beatriz a procurar no armário

– Que vestido lhe pomos o azul ou o preto?  
por mim escolhia o azul que deforma menos, se me permitissem deslocar o queixo que aferrolharam num lenço mencionava o azul e não permitem) (ANTUNES, 2009, p. 300);

a minha mãe morreu no mês passado no domingo de Páscoa e chovia [...] como é ter oitenta anos Mercília e o mundo exausto, não nós, tudo o resto pára e a gente continua [...] não disse nada quando o meu irmão Francisco nos despediu, não li as promissórias, não me debrucei para as dívidas, não me ralei com a quinta, alegrou-me que os cavalos cessassem de fazer sombra no mar e foi tudo, não dou atenção ao meu filho a encaixar metades de brinquedo na alcatifa, a Mercília na camioneta da carreira, a minha irmã Ana no baldio, o meu irmão João no parque, eu [...] a ouvir e não são as ondas que oiço, é o silêncio no interior das ondas e as vozes que me acompanham desde sempre e mal as vozes se calarem levanto e regresso à casa (ANTUNES, 2009, p. 334).

Desse modo, tanto o tempo da enunciação, como o tempo psicológico são tempos de espera, de expectativa. Conforme referido anteriormente, esses tempos são a espera das personagens e também a expectativa do leitor para que uma transformação aconteça com elas. Como se esse acontecimento pudesse, de algum modo, libertá-las do peso do passado, o qual não cessa em fazer-se presente. No entanto, as expectativas gestadas pelo leitor no decorrer da narrativa são totalmente frustradas, porque as personagens insistem intensamente nas mesmas lembranças, nos mesmos sentimentos, nos mesmos desejos. Francisco ainda almeja livrar-se dos irmãos e de Mercília, a mãe, já morta, continua a observar os filhos, sem poder agir sobre eles; uma certa imobilidade que se então pode ser justificada pela morte, anteriormente, foi uma característica sua ao longo da vida – aliás não apenas sua, todas as personagens apresentam essa inércia diante do presente. Quando Beatriz revela os fatos decorridos após o dia 23 de março, vários eventos, todos referentes às ações desejadas por Francisco antes da morte da mãe, são aludidos de maneira muito breve e ainda entrecruzados com outras situações de um passado mais antigo.

Os quatro excertos têm em comum esse apagamento do tempo cronológico em favor do tempo interior. A marcação temporal e, conseqüentemente, a morte apresentam-se, então, como um motivo que revela a atenção das personagens ao tempo presente. Contudo, essa atenção ainda não se configura como total, como uma capacidade de concentrar-se, de fato, no momento presente e de agir para transformá-lo, porque as personagens parecem perder-se, abandonar-se em devaneios interiores. Francisco sente/imagina, em seu próprio corpo, a



decomposição da morte. A mãe, que se apresenta alheia à própria morte, comenta assuntos, aparentemente, banais. O bastardo lembra fatos triviais de outros dias de chuva. Beatriz, já cansada, em uma espécie de desistência da vida, resultado da dor das lembranças. Acentua-se, assim, um caráter de descaso, de letargia diante da vida por meio da negação: “não disse nada”, “não li”, “não me debrucei”, “não me ralei” e “não dou atenção” (ANTUNES, 2009, p. 334).

Conseqüentemente, enquanto a narrativa avança no tempo narrado, devido a todas as histórias que são acrescentadas pelas múltiplas vozes, ao mesmo tempo, atrasa-se, retrocede, como resultado dessas muitas e amplas excursões ao passado, desses olhares retrospectivos das personagens-narradoras. A narração de Maria José, a matriarca da família, pode servir de exemplo para os movimentos temporais associativos da narrativa:

Quando a minha mãe, zangada comigo, chamava  
 – Maria José  
 em lugar de  
 – Zezinha  
 não fazia ideia que  
 – Maria José  
 era eu, a pensar qual Maria José, quem Maria José, onde Maria José  
 (o médico de olho no biombo de metal branco com cortinas de plástico e numa das cortinas um insecto esmagado que de tão minúsculo se tornava enorme  
 – Faça o favor de se despir ali senhora)  
 e despia-me devagar, tão nervosa, quando a minha mãe  
 – Maria José  
 demorava a compreender verificando que mais ninguém na sala que se referia a mim, um nome não parecido comigo, nunca se pareceu, a minha mãe Alice e estava certo, o meu pai Gustavo e não estava tão certo mas apesar de tudo aceitava-se, agora Maria José por amor de Deus que susto, tivemos uma cozinheira Maria José e nada a opor, lembro-me que provava a comida não com a ponta da colher, com o mindinho (ANTUNES, 2009, p. 252).

O tempo aludido no início da narração da personagem é um tempo pretérito, o qual não é situado de modo preciso. O tempo narrado e também a história que está a ser narrada sofrem antecipações e retrospecções temporais não justificadas ou não explicitadas de maneira coerente, e ainda são interrompidas com reflexões puramente interiores da personagem. Os movimentos temporais, ou os momentos aos quais esses jogos com o tempo referem-se também não podem ser estabelecidos com precisão pelo leitor, ele apenas pode depreender que são tempos distintos mas imbricados: a convivência com a mãe e também a lembrança do pai e

de uma consulta com o médico em uma fase já adulta da personagem (devido ao uso do pronome de tratamento “senhora”). Maria José perde-se em lembranças dos seus sentimentos em relação ao tratamento da mãe e ainda em memórias, aparentemente sem importância para o desenvolvimento de sua história no tempo, da empregada que tinha o nome igual ao seu. Além disso, a memória da consulta ao médico concentra-se em uma pequena observação do espaço, mais precisamente da presença de um inseto na cortina. São observações semelhantes a essa, constantemente manifestadas na narração das personagens, que contribuem para a suspensão do tempo narrado e, do mesmo modo, fazem com que o tempo do contar expanda-se.

O processo de rememoração das personagens acaba, então, evidenciando uma sobreposição e, até mesmo, confusão entre diversos tempos passados no presente da narrativa. Esse fenômeno, recorrente no texto, pode ser evidenciado, por exemplo, no discurso de Ana:

o meu irmão Francisco *a rasurar os livros, a soprar o pó da rasura e a escrever por cima, ao passar* diante dele não levantou a cabeça, uma sobancelha apenas, a cabeça no papel e a sobancelha *a mirar-me*, o meu pai lavava-se na torneira do estábulo molhando as polainas, as botas, [...] que pretendem de mim as lembranças antigas, vejo um tanque com peixes, uma criança a brincar, a minha irmã Rita saltava à corda e eu enganava-me e a invejava, não podes mais saltar à corda Rita enquanto eu posso se me apetecer, logo que a febre desça continuo a enganar-me, o que vende o pó

– Não é capaz de andar direita ao menos?  
e não sou capaz de andar direita, entorto, o ajudante do que vende o pó

– É quase cega  
e realmente vejo pouco, quer dizer vejo as seis horas que não chegam e a Mercília a espreitar o relógio [...] ao regressar ao baldio apercebia-me da lanterna

– Estás quase a salvo Ana (ANTUNES, 2009, 109, grifos meus).

As conotações temporais que se apresentam nesse fragmento são muito interessantes, porque engendram distintas formas de encenação do passado no presente da enunciação. Tratam-se de vários estratos temporais pretéritos que irrompem no presente da narrativa, aparentemente, sem ligação alguma entre si e entrecortados por reflexões interiores da personagem. Os tempos verbais também caracterizam de modo diferente as cenas rememoradas. Quando Ana lembra-se das ações de Francisco, a utilização de verbos no infinitivo precedidos de preposição<sup>4</sup> estabelece uma visão sequencial dos acontecimentos, sem, no entanto, admitir uma

<sup>4</sup> Em itálico no fragmento do romance.

evolução entre eles, por conseguinte, o tempo parece deter-se no momento rememorado. Essa suspensão temporal por meio de um encadeamento linear de ações passadas distintas faz com que elas sejam compreendidas como infinitamente atualizáveis, na enunciação da personagem e na refiguração do leitor, como revividas pela palavra e pela memória. Isso fica ainda mais evidente quando o leitor percebe o mesmo recurso ao verbo no infinitivo para marcar o tempo presente, como, por exemplo, quando Mercília observa o relógio. Quando a personagem questiona-se sobre a intenção das lembranças que incidem sobre ela, pode-se constatar essa materialização de uma imagem do passado através de um verbo no presente, “vejo” e, novamente, do verbo no infinitivo precedido por preposição, “uma criança a brincar”. Essa materialização do passado no presente da enunciação denota, de certo modo, uma ambiguidade na referência temporal: vejo (naquele momento passado) um tanque de peixes, uma criança a brincar, vejo (agora, pelo fato de o estar a enunciar, na minha mente) um tanque de peixes, uma criança a brincar. Em “logo que a febre desça continuo a enganar-me”, o futuro encenado refere-se ao presente da enunciação, mas apresenta ligação direta com a lembrança de Rita e do vendedor de pó e, novamente, insinua a estagnação interior da personagem.

Já a utilização de verbos no pretérito imperfeito do indicativo<sup>5</sup> estabelecem o passado não como encerrado, mas ainda presente pela memória, principalmente nos sentimentos que despertavam/despertam na personagem, e marcam outro momento da vida de Ana, o qual não é possível situar precisamente. O discurso direto marcado graficamente na narração de Ana, interrompendo sua fala, demonstra essa presentificação, ou reencenação, do passado no presente da narrativa. Nesse caso, como Ana, através de seus comentários interiorizados, parece responder às perguntas e ainda refletir sobre elas no momento da enunciação, essa transposição ao presente torna-se ainda mais evidente.

Como os diversos passados não são dados como “mortos”, encerrados, a personagem acaba por revivê-los intensamente no momento em que os enuncia, sem conseguir, então, organizá-los de maneira inteligível. Nesse sentido, como a relação entre eventos rememorados não obedece a uma lógica temporal-causal, configura-se uma forma discursiva aberta – característica em todas as vozes

---

<sup>5</sup> Sublinhados no excerto do romance.

narrativas – disposta a amplificar-se, estender-se através do acolhimento de toda lembrança, de qualquer tempo que venha a ligar-se aos demais.

Em relação aos jogos com o tempo e ao processo de rememoração, configurados pela utilização de verbos no infinitivo precedidos de preposição, Ana Cristina Martins (2003, p. 83) afirma que resulta desse recurso uma suspensão do curso temporal, porque “o Infinitivo enforma seres e objetos considerados na sua simultaneidade e é afeito a apresentar quadros estáticos mediante a captação de uma continuidade inesgotável que redundava em inércia”. Desse modo, o tempo não apresenta uma evolução, mas denota uma suspensão: “o tempo não marcha” (MARTINS, 2003, p. 83). Esses quadros estáticos podem referir-se a, por exemplo, uma retenção no espírito de uma imagem mental rememorada, como quando Francisco relembra

a Mercília a *chegar* da cozinha, de carrapito preto, com a travessa de frango e a molheira de prata com uma colher não de prata, de cristal, não de cristal de vidro, de vidro derivado do dezassete, ao pegar na colher a minha mãe fungava e o chapéu do meu pai a *cobrir* não só a cara, o colarinho cujas pontas desmaiavam culpadas, a minha mãe a *estender-se* para a colher e a *desistir* da colher

– Não me apetece o molho (ANTUNES, 2009, p. 159, grifos meus).

Essa cena, aparentemente trivial, concentra informações muito importantes para a trajetória de desafetos da família. As ações descritas são perpassadas pelos sentimentos do narrador e também, em maior ou menor grau, das demais personagens que compõem a cena. São sentimentos, no entanto, que não podem ser compreendidos em sua integridade apenas pela narração de Francisco, mas que são recuperados pelo leitor ao acompanhar as histórias contadas por todas as personagens do romance. Ao fazer esse trabalho de síntese, o leitor consegue depreender que Francisco culpa o pai pela derrocada financeira da família, metonimicamente apresentada pela colher já não de prata ou de cristal, mas de vidro, visto que o “dezassete” referido é o número da carta ao qual ele confia o dinheiro da família nos jogos de azar. O sentimento de vergonha do pai também pode ser percebido pelo chapéu que cobria o rosto e também o colarinho, que denunciava seu envolvimento com outras mulheres. Esse sentimento também pode-se estender à mãe, que em um gesto, também marcado pela vergonha, parece desistir da refeição. Esses sentimentos são simultâneos e parecem ter uma amplitude estendida devido ao tempo do narrar, o qual fornece uma visão sequencial,

ainda que não evolutiva, porque focalizada em uma fase medial. O uso do verbo no infinitivo precedido de preposição parece, então, configurar uma construção do tempo vivido como concomitante ao tempo vivo do ato da narração. Desse modo, o passado não se revela, no romance, como um assunto encerrado, como uma etapa concluída na vida das personagens. Ao contrário, através do processo de rememoração, os contextos espaço-temporais das vivências são ressentidos pelas personagens.

A espera pela morte da matriarca da família também faz com que outro aspecto do tempo adquira relevância para algumas personagens, o futuro. As expectativas para o futuro decorrem das experiências vividas e têm como parâmetro temporal a morte da mãe. É, assim, a partir desse acontecimento que as personagens projetam o futuro. Nota-se o caso de Francisco. Para entender o futuro desejado pela personagem, faz-se necessário compreender o seu passado e os problemas que ela, conseqüentemente, mantém com a família no presente. A narração de Francisco, então, ao mesmo tempo em que revela uma necessidade muito forte de afirmação em relação à posse dos bens familiares, que deverão ser partilhados após a morte da mãe (projetando o futuro), também esboça a trajetória de decadência financeira da família (retrocedendo ao passado). O primogênito atribui essa falência financeira aos gastos da irmã Ana com o pó, do irmão João com os miúdos, aos jogos de azar do pai no Casino e aos envolvimento dele com outras mulheres e aos excessos da mãe:

Não pensem nem por um minuto em tirar o que é meu; se durante anos roí os ossos desta família a emendar as trapalhadas do meu pai e a pôr rédea curta aos caprichos da minha mãe é mais do que justo comer o pedaço de carne que talvez sobre depois das hipotecas e das dívidas [...] que é melhor não pensem nem por um minuto em tirar o que é meu, roí os ossos da família a namorar credores, a convencer, ganadeiros, a disfarçar disparates puxando o lençol daqui e dali a diminuir os rasgões do colchão (ANTUNES, 2009, p. 25-26);

e a partir de logo à tarde não pensem um minuto em tirar o que é meu, se roí os ossos da família  
(– Adoráveis)  
a resolver trapalhadas é mais do que justo pertencer-me o bocado de carne que sobra, eu para os meus irmãos mostrando-lhes os papéis do notário  
– Desapareçam (ANTUNES, 2009, p. 35);

é provável que esteja a envelhecer sei lá, dado ao remorso e à saudade e esquecido das traições que me fizeram na ideia de me conduzir à miséria, o dezassete, o pó, os meninos, as jóias da minha mãe no baldio ou

embrulhadas em papel de seda [...] à medida que o meu pai mais dívidas, mais empréstimos, mais letras (ANTUNES, 2009, p. 153-154).

Esses três fragmentos são exemplares de como Francisco, e também as demais vozes narrativas, organizam o fluxo temporal, fazendo com que passado, presente e futuro estejam implicados no presente da enunciação, conforme a ideia do tríplice presente de Santo Agostinho. Desse modo, a personagem parece dirigir-se aos irmãos para apoderar-se dos bens que restarão após a morte da mãe, mas essa morte ainda não aconteceu. É o futuro que já está apresentado ainda antes de o leitor tomar conhecimento dos motivos que o levam a afirmar isso. Esses motivos vão sendo introduzidos, aludidos brevemente na sequência de seu relato, mas não há uma sucessão dos eventos no tempo, apenas comentários rancorosos da personagem em relação aos fatos. Conforme a narração avança, o leitor percebe como as responsabilidades financeiras recaíram sobre Francisco após a morte do pai e de todo o seu trabalho para gerenciar os bens, negociar as dívidas, encobrir a derrocada financeira da família.

As passagens temporais são eclipsadas – o envelhecimento é sugerido, mas não datado, e as ações da personagem ao longo do tempo também não são apresentadas através de um encadeamento e de uma contextualização, ou particularização, do tempo e dos eventos –, apresentam-se subentendidas durante o ato de narrar e há uma concentração nos sentimentos despertados pelas lembranças. Nesse sentido, a personagem parece considerar que todos os acontecimentos vividos intencionaram prejudicá-la diretamente, fazendo com que perdesse todo o conforto e prestígio que possuía. Embora Francisco aponte certo remorso e certa saudade em relação aos familiares, e afirme já não lembrar daquilo que denomina “traições”, sua memória insiste em presentificar os desafetos, visto que Francisco teima em culpar o pai e os irmãos pelos problemas do presente.

Das experiências infelizes e dolorosas do passado resultam as expectativas também infelizes e dolorosas para o futuro, e Francisco, assim como as demais personagens, parece cada vez mais voltado a seu interior, ensimesmado. Assim, as expectativas de Francisco em relação ao futuro surgem impregnadas desses sentimentos, revelando as experiências e, sobretudo, a consequência desses eventos na consciência da personagem:

Depois da minha mãe morrer e me livrar dos meus irmãos e da Mercília vou finalmente ter a paz que mereço como paga de os aturar tantos anos, desfaço-me da casa de Lisboa e da quinta, compro um buraco longe onde não saibam quem sou e meto-me lá dentro até o fim dos meus dias a iluminar o escuro com a raiva dos olhos (ANTUNES, 2009, p. 89).

Desse modo, sua confissão, em relação aos seus desejos para o futuro, revela uma vontade muito forte de desfazer-se de tudo o que se refere à família, tanto no caso dos irmãos e de Mercília, como no caso dos bens materiais. Parece, assim, que a personagem tenta desvencilhar-se de tudo o que diz respeito ao seu passado e ao seu presente, na expectativa de construir um futuro diferente de tudo o que já fora vivido; o passado incide sobre o presente da enunciação, e os desafetos continuam atuais, significando o futuro a partir desses sentimentos negativos em relação à família. Revelam-se, no presente da enunciação, então, os efeitos dolorosos das experiências vividas na consciência da personagem, fazendo com que expectativas projetadas para o futuro sejam consequências dessas situações do passado.

O futuro também é encenado como presente, na narração de Francisco, ainda como um desejo, mas de modo a criar uma imagem do/no presente pela utilização de verbos no presente do indicativo:

e o almoço na mesa com um único prato, um único guardanapo, não *preciso* aturar ninguém [...] *posso assentar* os cotovelos na toalha e sujar-me que *não suspiram* de desgosto nem se *zangam* comigo, se me cansar de nuvens *levanto-me* nádega a nádega apercebendo-me que são duas, seis ou sete no mínimo e tanta nádega consola  
(se calhar engordei)

*chamo-a* [a empregada] ao quarto com um aceno, não a voz, que desperdício falar, *descalço* o primeiro sapato com a biqueira do outro e o segundo com os dedos do pé livre que se pensa não terem utilidade e afinal têm, *deito-me* fitando uma fractura no tecto e *faço* tensões de consertar amanhã (ANTUNES, 2009, p. 154, grifos meus).

Com a utilização de verbos no presente do indicativo, a personagem coloca o futuro, ou melhor o que é apreendido como futuro pelo leitor, porque já “conhece”, de certo modo, a personagem, como um acontecimento imediato estabelecido no momento da enunciação. A cena descrita adquire contornos, concomitantemente, de desejo e realidade, de espera e atenção, porque, através da elaboração pela linguagem, parece estar sendo vivido por Francisco. Outros elementos, nesse fragmento, corroboram para essa interpretação, como a reflexão interior manifestada

entre parênteses e o dêitico “amanhã”, bem como a forma encadeada e organizada com que são elencadas as ações.

Nessa perspectiva, o tempo do contar estende-se através da repetição obsessiva e do realce insistente nas mesmas problemáticas e o tempo narrado é subjugado aos desafetos da personagem, à organização associativa da mente. No tempo presente da personagem está o tríptico presente, porque o passado não cessa de repercutir sobre a consciência historiadora, impedindo a reflexão distanciada desse mesmo passado – aliás passados no plural, porque são vários os momentos vividos, múltiplas camadas de tempos vividos que são lembradas – no presente da enunciação, e o futuro também incide sobre o presente como expectativa, uma expectativa que é resultado de experiências vivenciadas por essa personagem.

Desse modo, as memórias e as projeções constituem-se como reflexões interiores das personagens no presente da narrativa. Essas reflexões, segundo Ricoeur (1995), constituem ações ou acontecimentos do pensamento que acabam por tangenciar ou suspender a história narrada. Essas longas sequências de discursos interiorizados, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, fazem o tempo contado progredir, ao evocar essas outras ações do passado, e, paradoxalmente, fazem com que ele se atrase. Conforme a análise de Ricoeur (1995, p. 186) sobre o romance de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, mas que também pode ser aplicada ao romance antuniano, esses discursos interiorizados “escavam por dentro o instante do acontecimento de pensamento, amplificam interiormente os momentos do tempo contado, de maneira que o intervalo total da narrativa, apesar de sua brevidade relativa, parece rico de uma imensidão implicada”. Para exemplificar essa problemática utiliza-se a reflexão de Ana após tomar conhecimento sobre o provável óbito da mãe:

Vieram dizer-me que a minha mãe estava a morrer e por respeito tirei o dedo da gengiva embora nunca tenha visto ninguém morrer nem saiba o que é morrer, sei que diante dos caixões se fala em voz baixa e nos movemos devagar, mais educados, mais compostos, cumprimentando-nos num sorriso triste e depois ficamos ali de mãos dadas connosco mesmos, à frente ou atrás das costas

(são as únicas alturas em que damos a mão a nós mesmos como se fôssemos uma pessoa diferente e somos uma pessoa diferente porque os dedos que apertamos estranhos e a gente mirando-nos a socapa a perguntar

– Parecem meus mas são meus?



encolhemos um ao acaso, sentimo-lo mover-se e o que prova isso conforme nada prova o anel, a pulseira, o que não falta são anéis e pulseiras, serei uma, serei duas, serei uma criatura que não tem nada a ver com qualquer delas ou comigo, devolvam-me a mim por caridade, se calhar é isto o que a morte significa, onde estou eu?) (ANTUNES, 2009, p. 39).

Se o discurso de Ana inicia-se com a narração de que ela fora informada sobre a iminente morte da mãe, a sequência de seu relato concentra-se em divagações sobre o comportamento que as pessoas assumem nos velórios diante dos mortos e também em comentários, ainda mais interiorizados, sobre a morte. Esse tempo psicológico faz o tempo do contar progredir, enquanto o tempo narrado não apresenta progressão, ou ainda retrospectiva cronológica, tratam-se apenas de devaneios da personagem. Esses pensamentos, tal como os de Maria José sobre a consulta médica antes citados, que aparecem entre parênteses, configuram-se como pensamentos das personagens que vão sendo adicionados no tecido textual, provocando a sua expansão, mas não sua progressão no tempo narrado. Contudo, esses comentários podem ser entendidos como importantes para a constituição da identidade das personagens, porque, geralmente, mostram-se como informações que as personagens procuram recalcar ou referem-se a sentimentos em relação aos quais elas procuram evadir-se.

Cabral (2009, p. 279) considera que “é a memória afectiva que fixa os acontecimentos. Fixa-os de uma certa maneira, deformando-os a partir de um determinado procedimento, que é o afecto ou o desafecto”. Segundo a autora, a memória afetiva interpreta os acontecimentos passados à medida que concede ou retira a ênfase de determinadas partes da situação rememorada. O espaço presentificado pela narração é, então, recuperado através das imagens espaciais estreitamente relacionadas aos sentimentos e emoções das personagens, não raro sinestésicas, que auxiliam a compreender os efeitos dos eventos passados na consciência e na identidade da personagem.

uma manhã o meu pai deixou a porta aberta enquanto se vestia vi-o nu e fugi porque se a cabeça era dele o resto tão esquisito, não tenho espelho para não fugir do meu resto, apercebo-me se lhe mexo e eu parvo

– Não pode ser

o homem dos rapazes faz-me sinal com um caniço

– Tem um loirinho acolá

e nos meus olhos gotas que acrescentam vidro ao vidro deformando os canteiros à medida que descem, em vez do cheiro da terra um cheiro que não supunha ter e aumentava, não de perfume nem de suor ou de pele, outra coisa, em cada batida do meu coração o cheiro, em cada movimento o

cheiro como nas alturas em que os toiros se exaltam com as fêmeas, um trote, uma pausa, um novo trote (ANTUNES, 2009, p. 61).

No fragmento em exemplo, João relembra e também revive o momento em que observou o corpo nu de seu pai. O estranhamento com que o narrador observa o objeto é ressentido no presente da enunciação e sugere uma espécie de desejo pelo corpo do outro, de incompreensão em relação aos sentimentos da personagem, que foge, para não ter de enfrentar o próprio afeto. Esse espanto em relação ao corpo masculino também se reflete no modo como João percebe o próprio corpo, evitando olhá-lo ou tocá-lo. Contudo, essas reflexões decorrem de uma lembrança resgatada. No presente da narrativa, ao observar a chuva e a terra, a sensação evocada é passada, a atmosfera criada pela perspectiva da personagem não se relaciona ao cheiro da terra molhada pela chuva, mas a um cheiro, primeiramente não nomeado e, em seguida, reconhecido: o mesmo cheiro sentido pelos machos no acasalamento. O espaço configurado como presente da enunciação não se relaciona diretamente ao ambiente da casa de infância, mas com a impressão de desejo e da negação desse mesmo desejo em relação ao corpo masculino; em outras palavras, ele é interiorizado pelo narrador.

Através da análise do tempo em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, foi possível perceber como os tempos do verbo não podem ser separados da experiência viva do tempo. Os tempos verbais encenam, em maior ou menor grau, uma forma de reexperienciar determinados momentos do passado na consciência das personagens. A sobreposição de tempos distintos, no presente da narrativa, faz com que as personagens não consigam vivenciar o presente com atenção, porque ora é o passado, através da memória, que irrompe com toda a sua força, ora é o futuro, através da expectativa que contamina o momento atual. O presente da enunciação desfoca-se em ramificações através das quais o passado e o futuro configuram-se como presente. Enquanto as personagens revivem constantemente um passado, o presente configura-se como um tempo de alheamento, ora porque impossível de viver em razão da rememoração obsessiva do passado, ora porque doloroso e inabitável também, como afirma, por exemplo, Francisco: “e eu parvo com os caprichos da memória, porquê não lembranças mais felizes se bem que não encontre nenhuma mas não mandamos em nós, infelizmente tudo o que recorde me faz zangar ou me dói” (ANTUNES, 2009, p. 277).

Parece, então, que o tempo interior das personagens adquire maior relevância do que o tempo cronológico, ou ainda, que o tempo cronológico dissolve-se em decorrência da experiência temporal das personagens e da incapacidade dos narradores em dar uma forma ordenada, coesa, a essas experiências. Assim, ao relembrar o passado e ao projetar o futuro, as personagens também não conseguem arquitetar os diferentes tempos de modo coerente, inteligível, em uma organização global significativa. Falta-lhes a coerência e o poder da ordem de um narrador distanciado dos fatos, capaz de proporcionar uma estrutura narrativa unificada, configurada, concordante, por meio dos laços de pertinência e causalidade. Desse modo, “os blocos discursivos ligam-se entre si sem formarem uma história completa e inteira, antes sublimam a heterogeneidade dos eventos múltiplos e dispersos” (MARTINS, 2003, p. 91). A narração das personagens, então, congrega esboços, fiapos de histórias que são reiteradas, repetidas ao longo do tecido romanesco.

Para que, na configuração narrativa, prevaleça a concordância, é necessária essa transformação do heterogêneo em “um esquema de significação inteligível totalizante” (MARTINS, 2003, p. 91). Essa característica, no entanto, não pode ser encontrada em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*. Não há, nesse romance, nenhum triunfo da ordem, nem mesmo o leitor pode refigurar uma concordância, porque não há uma intriga, mas várias histórias que se sobrepõem, que vão sendo adicionadas pelas vozes narrativas e pelas perspectivas de cada personagem, e que também não são desenvolvidas de modo totalizante. Se a narrativa tem como base a sucessão temporal, se a intriga desempenha papel de mediação e de integração, não se apresenta, nesse romance, nenhum ser ficcional capaz de articular essa concordância em seu discurso. Resulta disso um mundo caótico, amargo, desconcertante, discordante, evidenciado na própria estrutura da narrativa, com suas ramificações e fragmentações. Tratam-se de desvios na intriga que acabam por evidenciar o caráter conflitante, problemático das próprias personagens.

A exploração do tempo contado e, conseqüentemente, do tempo vivido pelas personagens da narrativa, e esse retorno incessante ao passado aliado a essa expectativa do futuro e às reflexões sobre os eventos reconstróem esses momentos distintos da experiência do tempo em um tempo presente sempre distendido, em transição. Nesse sentido, o romance parece reconstituir certa aporia do tempo, porque os tempos são dados como marcantes na consciência das personagens e,

paradoxalmente, como fluidos e transitórios. Esse caráter denso e complexo da temporalidade na configuração da narrativa, o entrelaçamento entre presente contado, passado lembrado e um futuro esperado “confere uma densidade psicológica às personagens, sem nunca, todavia, conferir-lhes uma identidade estável” (RICOEUR, 1995, p. 187). Nem mesmo o leitor, após tentar costurar cuidadosamente todos os fiapos de histórias, consegue apreender os motivos que justificam as experiências narradas. Elas parecem ter uma origem que é anterior às próprias personagens, que, do silêncio de seu isolamento, parecem expor suas dores sem um objetivo final. Esboça-se, assim, a configuração de uma identidade narrativa rasurada, inconclusa.

A temporalidade é, então, incorporada à linguagem dessas personagens, e o leitor refigura essas experiências humanas no tempo, enquanto elas mesmas escapam-lhe, não porque ele não consiga perceber esses movimentos no tempo, mas, justamente, porque a linguagem e as personagens são o próprio tempo. Assim, a narrativa de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* revela uma condição da experiência temporal, em que o tempo é articulado de um modo narrativo que revela, sobretudo, a discordância.

O caráter discordante do tempo manifesta-se nesses traços temporais que, na narrativa, rompem com a coerência da intriga. Como as personagens não conseguem articular uma história una e completa, abarcar as próprias experiências no tempo de modo totalizante e coerente, a linguagem reflete essa discordância. As problemáticas familiares recorrentes na narração e os dramas pessoais, constantemente repetidos no discurso das personagens, apresentam-se como insolúveis e difíceis de apreender pelo leitor. Isso porque não há, no tempo contado, uma transformação das personagens no sentido de amenizar essas carências afetivas; há, ao contrário, uma intensificação delas devido à revivescência do passado no ato do contar. O caráter inconclusivo do romance acaba por acentuar essa condição dos seres ficcionais.

## 6 QUE CAVALOS SÃO AQUELES QUE FAZEM SOMBRA NO MAR?: UMA IDENTIDADE NARRATIVA RASURADA

*poeira que demorava a cair ocultando-nos de nós mesmos e ao ocultar-nos de nós mesmos não éramos, quantas vezes, até sem poeira, me pareceu eu não ser*

(Beatriz, p. 16)

*e essa espécie de lágrimas que nos acompanham toda a vida, algumas vezes nas pálpebras mas a maior parte do tempo ocultas de nós, numa das pregas de desconsolo de que somos feitos*

(Beatriz, p. 17)

*quem me entende se não consigo entender-me*

(Ana, p. 170)

### 6.1 IDENTIDADE NARRATIVA

Segundo Ricoeur (1996, p. 424), considerar a identidade de um indivíduo, ou mesmo de uma comunidade, significa responder às perguntas “*Quem fez tal ação? Quem é o seu agente, o seu autor?*”. A resposta a essas questões “é contar a história de uma vida” (ARENDRT apud RICOEUR, 1996, p. 424). Desse modo, é a história que estabelece o “quem” de uma ação, “*a identidade do quem é apenas, portanto, uma identidade narrativa*” (RICOEUR, 1996, p. 424, grifo do autor). A questão da identidade pessoal está, então, intimamente ligada à narração. Sem a narração, a identidade pessoal resume-se a “um sujeito idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados” (RICOEUR, 1996, p. 424), ou ainda, consoante Hume ou Nietzsche, ao pressuposto de que “esse sujeito idêntico é somente uma ilusão substancialista, cuja eliminação só revela um puro diverso de cognições, de emoções e de volições” (RICOEUR, 1996, p. 424). Nesse sentido, a questão da identidade apenas é resolvida quando se abandona a sua concepção “no sentido de um mesmo (*idem*) pela identidade no sentido de um si mesmo (*ipse*); a diferença entre *idem* e *ipse* não é senão a diferença entre uma identidade substancial ou formal e a identidade narrativa” (RICOEUR, 1996, p. 425, grifo do autor).

A identidade como ipseidade baseia-se “numa estrutura temporal conforme ao modelo de identidade dinâmica oriunda da composição poética de um texto narrativo” (RICOEUR, 1996, p. 425). Assim, o si mesmo é submetido à refiguração por meio da “aplicação reflexiva das configurações narrativas. Ao contrário da identidade abstrata do Mesmo, a identidade narrativa, constitutiva da ipseidade, pode incluir a mudança, a mutabilidade na coesão de uma vida” (RICOEUR, 1996, p. 425). O indivíduo apresenta-se constituído, então, “ao mesmo tempo como leitor e como escritor de sua própria vida” (RICOEUR, 1996, p. 425). É importante destacar que a identidade narrativa não se configura como um estável ou sem falhas. Se é possível estabelecer inúmeras intrigas acerca dos mesmos acontecimentos – os quais, então, já não podem ser reconhecidos como os mesmos eventos – também é possível compor acerca da própria vida intrigas distintas, ou ainda opostas.

Ricoeur (1991, p. 168) considera que “a natureza verdadeira da identidade narrativa só se revela [...] na dialética da ipseidade e da mesmidade”. Essa dialética é a dialética da personagem, gerada quando a noção de intriga é transposta da ação para as personagens da narração. Desse modo, a noção de identidade narrativa pode ser compreendida como a identidade da personagem. Nessa passagem da ação para a personagem, “a identidade do personagem compreende-se por transferência para ele da operação de intriga primeiramente aplicada à ação relatada; o personagem, diremos, é ele próprio intriga” (RICOEUR, 1991, p. 171).

Na *Poética*, é na história relatada, devido ao poder de operação da intriga dos caracteres de unidade, da articulação interna e da complementação, que a personagem mantém, no desenvolvimento dessa história, “uma identidade correlativa daquela da própria história” (RICOEUR, 1991, p. 171). A narratologia buscou dar a essa correlação um estatuto de sujeição semiótica. Paul Ricoeur recorre, então, aos modelos teóricos de Propp, Claude Bremond e Greimas para explicar como ofereceram gradativamente maior importância à personagem em sua relação com a ação da narrativa.

Propp definiu o conto pelo encadeamento único das funções, as quais se referem aos segmentos recorrentes da ação e das personagens. Assim, pressupõe o papel representado pelas personagens com base em sua recorrência, acreditando na ligação entre esses papéis e a lista das funções nas esferas de ação. Partindo de Propp, Ricoeur (1995, p. 67) questiona-se, então, se “toda a intriga não procede de uma gênese mútua entre o desenvolvimento de um caráter e o de uma história

relatada”. Claude Bremond opõe-se ao modelo de Propp, dedicando-se mais profundamente ao estudo das personagens do que ao da ação. Compreende, então, que a ação não pode ser separada de quem a sofre ou a pratica; conseqüentemente “as narrações são acerca de agentes e de *pacientes*” (RICOEUR, 1991, p. 172, grifo do autor). Conforme Bremond (apud Ricoeur, 1991), “o *papel* só poderia ser definido pela ‘atribuição a um sujeito pessoa de um predicado-processo eventual em ato, ou acabado”. Nessa perspectiva, Ricoeur (1991, p. 173) considera que a noção de que as personagens são afetadas por uma série de acontecimentos contados é “o princípio organizador de uma série de papéis de pacientes segundo a qual a ação exercida é uma influência, um melhoramento ou uma deterioração, uma proteção ou uma frustração”. No modelo actancial de Greimas, a relação entre intriga e personagem é entendida de modo ainda mais radical, porque insiste na concepção de actante, de agente, “a fim de subordinar a representação antropomórfica do agente a sua posição de operador de ações no percurso narrativo” (RICOEUR, 1991, p. 173). O modelo greimasiano combina três categorias: de desejo, de comunicação e de ação. Desse modo, parte-se das relações estabelecidas entre os agentes no caminho de uma rede combinatória das ações. Assim, reforçam-se mutuamente a semiótica do agente e a dos percursos narrativos, e esses percursos acabam constituindo-se como o percurso da personagem.

Esses modelos apresentam, então, a maneira como “a estrutura narrativa reúne os dois processos de intriga, o da ação e o do personagem” (RICOEUR, 1991, p. 174). De acordo com Ricoeur (1991, p. 174), “relatar é dizer quem fez o que, por que e como, mostrando no tempo a conexão entre esses pontos de vista”. Nessa perspectiva, é, na articulação entre intriga e personagem, que se torna possível uma “investigação virtualmente infinita no plano da pesquisa dos motivos e uma investigação em princípio finita no plano da atribuição a alguém” (RICOEUR, 1991, p. 175). Essas duas investigações têm seu encontro nos processos de identificação da intriga e da personagem.

Em uma narrativa, à personagem pode ser conferida a iniciativa, no sentido de que ela mesma pode engendrar o começo de uma série de acontecimentos – sem que esse começo seja, necessariamente, um começo do tempo –, do mesmo modo que ao narrador pode ser conferida a determinação de começo, meio e fim de uma ação (cf. RICOEUR, 1991). Da relação estabelecida entre ação e personagem, em que coincidem a iniciativa da personagem e o começo de uma ação, resulta,

então, “uma dialética *interna* da personagem, que é o exato corolário da dialética de concordância e discordância desenvolvida pela intriga da ação” (RICOEUR, 1991, p. 175, grifo do autor). A dialética encontra-se, na perspectiva da concordância, na constituição de uma singularidade da personagem com base na unidade de uma vida entendida como a própria totalidade temporal singular que a difere de qualquer outra. Na perspectiva da discordância, essa mesma totalidade temporal é colocada em risco por meio de rupturas causadas por eventos imprevisíveis. Consoante Ricoeur (1991, p. 175), “a síntese concordante-discordante faz com que a contingência do acontecimento contribua para a necessidade de algum modo retroativa da história de uma vida, ao que se iguala a identidade da personagem”. Desse modo, a personagem de uma narrativa não pode ser compreendida como entidade distinta de suas experiências: “a narrativa constrói a identidade do personagem, que podemos chamar sua identidade narrativa, construindo a da história relatada” (RICOEUR, 1991, p. 176).

A dialética da concordância discordante da personagem pode ser inscrita na dialética da mesmidade e da ipseidade. Isso porque confrontam-se “a concordância discordante do personagem com a reclamação de permanência no tempo ligada à noção de identidade” (RICOEUR, 1991, p. 176). Nesse sentido, destaca-se a função mediadora que a identidade narrativa confere entre as noções de mesmidade e de ipseidade, afirmada também pelas “variações imaginativas” às quais a narrativa subordina esta identidade. Assim, a literatura apresenta-se como um canteiro de experimentações para as experiências de pensamento, em que os recursos de transformação da identidade narrativa são arranjados e questionados na narrativa. Essas experiências do pensamento manifestam, então, “a diferença entre as duas significações da permanência no tempo, fazendo variar a relação de uma com a outra” (RICOEUR, 1991, p. 176).

No romance contemporâneo, pode-se perceber um fenômeno referente à perda ou ao eclipse da identidade. Esse fenômeno também se reflete na configuração romanesca, pois, “à medida que a narrativa se aproxima do ponto de anulação do personagem, o romance perde também suas qualidades propriamente narrativas” (RICOEUR, 1991, p. 177). Ligam-se intimamente, então, a perda da identidade e a perda da configuração narrativa, sobretudo, no que se refere ao caráter conclusivo que a configuração deveria encenar, ou ainda, encenava nos romances tradicionais. Desse modo, a ruptura com os paradigmas “marca ao mesmo



tempo a configuração do personagem e a configuração da intriga [...] a decomposição da forma narrativa, paralela à perda da identidade do personagem, transpõe os limites da narrativa e induz a obra literária para a vizinhança do ensaio” (RICOEUR, 1991, p. 177-178).

## 6. 2 O PARADOXO DOS AFETOS EM *QUE CAVALOS SÃO AQUELES QUE FAZEM SOMBRA NO MAR?*

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, pode-se constatar essa decomposição da forma narrativa e o seu caráter inconclusivo, o que reafirma a tese da problemática da identidade das personagens narrativas. Na análise da intriga desse romance, pode-se constatar como as histórias contadas por essas vozes não são configuradas de modo totalizante e que esse fenômeno de suspensão e tangenciamento dos relatos reflete o inacabamento narrativo da vida. Além disso, as personagens-narradoras não relatam apenas sobre si, sobre as suas vivências, mas também fazem referências às vivências das outras personagens, componentes da família. Como são múltiplas as vozes narrativas que compõem o romance, a história de vida de cada uma das personagens faz parte da história das outras e entrecruzam-se nos relatos. Essa falta de hierarquia e de separação, ou ainda, a falta de limites nítidos entre as vozes narrativas também contribui para a deformação da imagem das personagens. O leitor, então, não consegue traçar um perfil completo e, ao mesmo tempo, singular de cada narrador, apesar de reconhecer as particularidades de cada história narrada.

Do mesmo modo, o entrecruzamento e a confusão de experiências no tempo mostram um emaranhado de histórias de vida umas nas outras. Essas narrativas de vida configuram uma dialética de rememoração e de antecipação. As personagens-narradoras, ao lembrar constantemente as experiências do passado e ao projetar expectativas para o futuro, desfocam o presente da enunciação em reflexões que parecem não encerrar conclusão alguma sobre suas vivências.

Além disso, para compreender a identidade narrativa das personagens, investiga-se, ainda, as conflituosas relações familiares que elas estabelecem entre si. Destaca-se, assim, na narração das personagens, uma trajetória de casamentos fracassados, traições, abandono e desamores entre os irmãos e entre os pais e os

filhos. A narração de Maria José, por exemplo, expõe as problemáticas entre as relações:

se tivesse de escolher entre os meus filhos e sempre achei que uma mãe não deve escolher entre os filhos, a minha filha Beatriz uma tonta, a minha filha Ana o que se sabe, a minha filha Rita calo-me porque temos de respeitar a memória de quem já cá não anda e o meu filho Francisco detestando-nos a todos ao passo que o meu filho João se inquietava comigo (ANTUNES, 2009, p. 189).

O leitor, então, pode depreender o distanciamento afetivo entre a mãe e os filhos, bem como os conflitos entre os irmãos. Essas alusões auxiliam o leitor na compreensão da identidade narrativa tanto da personagem que narra, como das personagens referidas, ainda que não de modo total, devido ao caráter incompleto do discurso.

Beatriz relembra os relacionamentos passados e constata a ausência de afetividade: “nem aos berros nos ouvíamos, nem juntos nos enxergávamos, nem perto se conhecia o outro” (ANTUNES, 2009. p. 17). A relação entre Maria José e o marido também é marcada pela ausência de afetividade, conforme ela confessa: “e que se o vosso pai estivesse aqui não descansava, fez o que se chama tudo para acabar comigo, o Casino, o dezassete, as mulheres” (ANTUNES, 2009, p. 163); “o que fui agonizando estes anos, permiti que o meu marido não quisesse, permiti que mulheres, permiti o dezassete” (ANTUNES, 2009. p. 255),

e ainda que uma perna nas minhas não deixava visto que a minha forma de não deixar era consentir que imaginasse tocar-me sem me tocar de fato, não lhe percebia os gestos, não sofria com seu cheiro, o meu marido uma cova no lençol onde se estendia uma ausência e por conseguinte não houve marido (ANTUNES, 2009. p. 297).

A solidão no casamento e as dificuldades em estabelecer uma relação amorosa parecem marcar as personagens femininas nesse romance. Beatriz e sua mãe apresentam, então, histórias de vida semelhantes. Ao observar a si e à sua mãe, a personagem, tristemente, constata: “o que fomos senhora e continuamos sendo, duas mulheres sozinhas neste quarto e no interior das pregas de desconsolo uma cintilação furtiva em que não se repara” (ANTUNES, 2009. p. 18). Enquanto a mãe permanece casada até a morte do marido, e, assim, convive com o abandono do cônjuge, diariamente em busca de diversão e de consolo em jogos e em

adultérios, Beatriz passa por dois divórcios. Destaca-se, assim, no desconsolo das duas personagens, um destino que parece repetir-se, mãe e filha passam por matrimônios infelizes e têm de suportar a solidão. A ideia da continuidade através do tempo também é estabelecida, visto que a personagem confessa “o que fomos senhora e o que continuamos sendo”.

O abandono familiar também fica evidente na narração das personagens. Mercília, por exemplo, é uma filha ilegítima do “bisavô Marques”. Não reconhecida pela família, a personagem atua como empregada na casa:

nem o meu pai por  
 – Pai  
 tratava-o por  
 – Senhor Marques  
 ajudava no fogão, trazia a lenha, servia, deitava-me na despensa  
 com as tranças das cebolas (ANTUNES, 2009. p. 136).

O mesmo destino de Mercília tem o filho bastardo, fruto de uma relação extraconjugal do patriarca com uma empregada, Benedita, restrito à casa da quinta e rejeitado pelos integrantes da família:

nos dias em que a esposa e os outros não estavam o meu pai levava-me a  
 almoçar com os empregados numa tábua em cima de tijolos, nunca lhe  
 disse  
 – Pai  
 nem  
 – Senhor (ANTUNES, 2009. p. 314);  
  
 – És meu irmão tu?  
 eu que não tenho irmãos (ANTUNES, 2009. p. 321).

Essas personagens constituem-se, então, de maneira ambígua, ou talvez paradoxal, ao mesmo tempo fora e dentro do contexto familiar, sem, entretanto, pertencer completamente a ele. Essa exclusão apresenta-se também na forma narrativa, porque Mercília e o bastardo têm apenas um capítulo para contar suas histórias de vida. Além disso, é importante ressaltar que o bastardo não é nomeado no romance por nenhuma das personagens, nem por ele mesmo. A esse respeito, a personagem confessa: “não vale a pena lembrar o meu nome dado que me parece que muda quando menos se espera, por exemplo julgo que Amadeu e Filipe, julgo que Filipe e Pedro” (ANTUNES, 2009, p. 322). Desse modo, se a nomeação apresenta-se como forma de identificação da personagem, a ausência de

referências ao nome dessa personagem, até por ela mesma, pode sugerir a despersonalização, ou uma ausência da consciência de si enquanto sujeito reconhecível.

No entanto, não somente através da exclusão da família principal, como acontece com essas duas personagens, manifesta-se o abandono. Esse sentimento também pode ser percebido nos componentes do núcleo principal dessa família por meio da constatação da ausência paterna ou materna, como reclamam Ana e Francisco, respectivamente: “o meu pai [...] mais próximo dos empregados que da gente, almoçava com eles, jogavam às cartas, sentavam-se a falar num barranco e a minha mãe a abanar a cabeça indignada” (ANTUNES, 2009. p. 47);

o meu pai nunca  
 – Filho  
 (aliás alguma vez  
 – Filho  
 para qualquer de nós a não ser o outro que prendemos na quinta?)  
 a minha mãe nunca  
 – Filho (ANTUNES, 2009. p. 157).

Desse modo, as personagens parecem ressentir, no presente da enunciação, essa sensação de abandono e de carência dos afetos. Tais sentimentos revelam a mágoa como um dos elementos que constituem a identidade das personagens.

Entretanto, os sentimentos manifestados pelas personagens durante a narração também são contraditórios e difíceis de compreender, porque mesmo quando afirmam um desafeto sugerem um desejo pelo afeto do outro, e também confessam o próprio afeto pelo outro. A exemplo disso pode-se destacar, novamente, Francisco. A personagem nega qualquer espécie de afeto aos irmãos, seu desejo é, após a morte da mãe, expulsar o restante da família e Mercília da casa para poder, finalmente, afastar-se de todos. A personagem percebe os irmãos como rivais, como pessoas que também objetivam intencionalmente prejudicá-lo: “nunca gostámos um do outro, porque diabo me teve antes de tantos filhos que é melhor não pensarem nem por um minuto em tirar o que é meu” (ANTUNES, 2009. p. 25). Em determinados momentos, entretanto, Francisco admite alguma afeição, sobretudo, por Mercília, travestida na exigência de cuidado e atenção: “se perguntassem o que sinto por ti levantava as sobrancelhas e todavia em criança ao não te achar na cozinha um desassossego, uma falta, pronunciava o teu nome para continuar vivo” (ANTUNES, 2009, p. 93). A perspectiva implicada, nesse relato, é a

da criança. Essa perspectivação infantil do sentimento pode ser compreendida como uma forma de denegar o sentimento atual, de modo que a personagem mostra-se carente da relação afetiva do passado que já não existe no presente. Isso pode ser confirmado através de uma outra passagem textual em que Francisco confessa a necessidade desse carinho, arrependendo-se logo depois por ter admitido sua carência: “odeio-a por não pegar em mim, larga a compota, abraça-me, vou destruir esta página onde escrevi o que não confesso a ninguém” (ANTUNES, 2009, p. 96).

Desse modo, constata-se a instabilidade da personagem, o recalçamento do sentimento, que, quando é revelado, precisa ser, novamente, escondido. Em relação aos demais familiares sua percepção também é controversa. Ao mesmo tempo em que nega o afeto, a personagem mostra-se carente, magoada, dependente do afeto do outro: “existiram alturas em que quase gostei do meu pai mas libertei-me a tempo, quem começa a importar-se com as pessoas já não se salva delas e a seguir o sofrimento da ausência, o ciúme, as trapalhadas que impedem o raciocínio e envenenam os dias” (ANTUNES, 2009. p. 154).

Não raramente, as personagens também confessam a carência afetiva, o desejo pelo amor do outro, da compreensão e ainda relembram, nostálgicamente, momentos de afetividade. Beatriz, por exemplo, lembra-se de um passeio com o pai:

o meu pai pela primeira vez o meu nome  
 – Beatriz  
 não evitando-me, amigo, o meu pai meu amigo a agarrar-me a  
 cintura, a colocar-me na garupa, a seguirmos juntos e a nossa sombra  
 maior que as restantes, tão grande (ANTUNES, 2009. p. 22).

Essa lembrança configura-se, no presente da enunciação, como uma imagem recuperada e revivida pela personagem como se, mesmo com o passar do tempo, a personagem pudesse recuperá-la em sua integridade e, assim, experienciá-la novamente. Caracteriza-se, então, um desejo forte pelo sentimento daquele momento, transformado em saudade no presente da narrativa, uma tentativa de reviver o laço afetivo perdido.

Maria José também se permite confessar o amor que sente por João, o filho não compreendido por sua condição homossexual: “Joãozinho, meu único filho, flor do meu coração, minha riqueza, amo-te. Se soubesses como é difícil aos sessenta e sete anos subir ao parque ao teu encontro às escondidas dos irmãos que tens e me não pertencem, trouxe-os um tempo e esqueci-os” (ANTUNES, 2009. p. 297). Ao

mesmo tempo em que admite o amor pelo filho, por vezes negado na forma de incompreensão, também afirma, sem revelar os motivos, a dificuldade em manter os laços maternos em relação aos demais, conforme o passar do tempo. Essas confissões do sentimento também se constroem através da denegação, em que a afirmação do sentimento dá-se por meio do símbolo da negativa, conforme Ana sobre o pai: “gosto de si, não gosto de si, gosto e não gosto de si” (ANTUNES, 2009, p. 170).

Contudo, na narração das personagens ainda é possível identificar o reconhecimento desses sentimentos. Ana, por exemplo, relembra momentos de brincadeiras junto ao irmão, o bastardo, na quinta: “e eu a pensar no meu outro irmão a cirandar na quinta, às vezes corríamos juntos, deixava que me vencesse eu que detesto que me vençam e ao contrário do que esperava o meu irmão não contente, preocupado comigo” (ANTUNES, 2009. p. 172). Nessa lembrança, pode-se perceber laços de proximidade afetiva, compreensão e preocupação fraternal entre as personagens na infância. Aliás, a infância é, constantemente, apresentada pelas personagens como um momento de paz, em que os afetos e o amor parecem estar presentes. A lembrança de Beatriz a passear com o pai é referente à infância. Ana também caracteriza à infância como um momento de paz e de tranquilidade:

e eu no degrau cruzando uma a uma as paredes que perdi  
(o que sucede à febre?)  
até a paz da infância (ANTUNES, 2009. p. 296).

Do mesmo modo, Francisco relembra os cuidados de Mercília a ele e aos irmãos quando crianças: “a Mercília dava-nos banho antes do jantar, punha-nos um bocadinho de perfume dela nessa altura óptimo e ao crescermos horrível” (ANTUNES, 2009. p. 157). No entanto, parece que, no decorrer do tempo, esses laços vão tornando-se cada vez mais frágeis, como se esse tempo que passa provocasse a dissolução desses laços afetivos por motivos que o leitor não consegue depreender totalmente, porque não são descritos objetivamente. São culpas, obsessões, segredos e frustrações confessados que acentuam a deterioração dos sentimentos à medida que o tempo narrado avança. Nesse sentido, também se destaca a confissão de Mercília: “sou sozinha, mesmo aqui hoje sozinha vendo os meninos passarem a caminho do quarto sem os poder acompanhar porque as pernas se tolhem e as bengalas me escapam, pensei que criá-los me apegasse a

eles e à medida que cresciam deixei de apegar-me” (ANTUNES, 2009, p. 137). O passar do tempo, então, parece provocar uma degradação, uma fragilização dos laços afetivos, ou ainda acentuar essa degradação. As personagens não conseguem compreender nem a si nem umas às outras, conseqüentemente, a complexidade desses laços e das culpas que perpassam as relações torna-se mais intensa. Segundo Cazalas (2011, p. 63) “os romances antunianos representam o amor na sua própria mediocridade. Cria-se um romanesco da fealdade – a fealdade do tempo que passa”.

As personagens também admitem a ausência e a saudade dos familiares que já partiram. Ana, por exemplo, relembra o pai: “não esteja morto pai, lembra-se das férias na praia em que procurámos caranguejos num charco entre penedos e você com um bonezito ridículo” (ANTUNES, 2009, p. 111). Francisco, apesar de atribuir ao pai a culpa pela derrocada financeira da família, também necessita, ou sente falta, de seu afeto: “(pai, apetece-me dizer pai, repetir pai, pai, mesmo as pessoas más como eu, sem coração como eu, cruéis como eu têm momentos de fraqueza, inclua-me no seu suspiro, não dê por mim, não me veja)” (ANTUNES, 2009, p. 223). Do mesmo modo, admite a saudade que sente por Rita, irmã que morreu ainda jovem em decorrência de um câncer, e a tristeza por sua morte: “não me mandes embora Rita, não tornes o teu perfil tão de barro, não finjas que deixaste de estar aí por favor” (ANTUNES, 2009, p. 157). Nessa perspectiva, as relações amorosas e familiares inserem-se em uma lógica de ocultação ilusória do recalçado, em que as personagens constantemente negam um sentimento de afeto em relação às outras e, da recorrência dessa negação, pode-se apreender o recalçamento de um sentimento que existe, embora inconfessado.

Assim, as personagens de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* podem ser compreendidas como indivíduos que buscam o amor, mas não conseguem encontrá-lo. Do mesmo modo, o tempo rememorado e o tempo projetado refletem o caráter instável e conflituoso das personagens. A identidade narrativa entendida em sua ligação direta com a história narrada revela o caráter frágil e contraditório dos sentimentos. Isso porque o discurso das personagens concentra-se em tentativas de recuperação de uma infância, de certo modo, aprazível, ou ainda em que é possível apreender sentimentos de afetividade entre as personagens, e também em histórias que revelam a destruição desses laços, as problemáticas, os desafetos, as culpas, as dores particulares de cada um desses

seres ficcionais e na sua relação com os outros. Portanto, as vozes narrativas acabam por manifestar os conflitos entre as vivências familiares, alimentar o sofrimento, a amargura, expor as dores que as acompanham, enquanto ainda mantêm o amor como uma aspiração, embora não o confessem aos outros.

A identidade narrativa é, então, rasurada, manchada pela incompreensão, pela contradição e pelo paradoxo dos afetos, os quais as personagens parecem não compreender. A narrativa de si, ainda que silenciosa, introspectiva, apresenta-se como uma forma de revisitação dos impasses afetivos, em que ao aludirem, mesmo que obliquamente, os sentimentos pelo outro, as personagens-narradoras evidenciam os próprios fracassos em resgatar ou manter os laços afetivos.

Nesse sentido, a perda das referências familiares em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* mostra-se no estilhaçamento da identidade narrativa, reafirmado na descontinuidade e na fragmentação dos relatos das personagens. As reminiscências, os devaneios, as projeções do futuro e as reflexões interiorizadas das personagens no presente da narrativa revelam consciências marcadas pela impossibilidade de transformação da realidade atual. A subjetividade tão manifestada nos relatos, no entanto, “não chega a atingir a realização do sujeito na medida em que este, dizendo reiterada e desmembrantemente a perda, não se distingue da amálgama do fluxo de existência que equipara tudo e todos num amontoado de resíduos insignificantes” (CABRAL, 2003, p. 372).

Conseqüentemente, não se pode depreender das personagens uma identidade estável e uma imagem íntegra e contínua. Como as vozes narrativas não dialogam entre si, a solução dessas problemáticas torna-se impossível. As personagens parecem falar para dentro de si, interiorizadas, ensimesmadas. O caráter inconcluso do romance reafirma essa questão. As personagens revivem sua história através de amplas excursões ao passado e, no entanto, não conseguem organizá-la de modo coerente e totalizante a ponto de configurar uma identidade coesa através do tempo. O leitor não consegue depreender, portanto, a origem das problemáticas reveladas pelas personagens, elas parecem surgir na ancestralidade da família, como situações e sentimentos que repercutem nessas personagens, mas que são muito anteriores a elas.

A identidade narrativa, então, apresenta-se tal como a intriga, confusa, fragmentada e caótica em sujeitos que se perdem em seus dramas interiores



insolúveis. Devido à composição subjetiva e interiorizada dos relatos, as personagens não solucionam os desafetos, não dialogam para resolver os impasses entre elas, ao contrário, apenas revivem-nos, de modo que eles parecem, ao leitor, acentuar-se conforme o tecido narrativo expande-se. Não há, nas personagens, um distanciamento efetivo dos conteúdos rememorados, nem uma interpretação desprovida desses sentimentos dolorosos no presente da narrativa. Também não há uma transformação das personagens ao longo do tempo, desde o primeiro até o último capítulo do romance, elas reclamam as mesmas vivências e as mesmas frustrações. Isso instaura uma identidade narrativa em intensa crise, fragmentada, e revela a constituição de seres que, no tempo, gestam as amarguras, a solidão e os desamores. A família, dissolvida, desagregada e desestruturada, coloca-se, assim, como um mundo, ao qual pertencem as personagens, em que não é possível encontrar o afeto, o consolo e o conforto para os dramas pessoais, e exacerba a carência (ou talvez o duelo) dos afetos, a perda do amor e a impossibilidade em (re)alcançá-lo. Desse modo, o leitor consegue captar a ausência de sentido da vida, as carências afetivas, o desejo mesmo pelo afeto que não é encontrado, não é partilhado, em personagens que, apesar de todas as experiências que narram e revivem, ainda não conseguem compreender nem a si nem aos familiares.

## 7 CONCLUSÃO

De acordo com Ricoeur (1994), a transição entre *mimese* II e *mimese* III opera-se no ato da leitura. Se esse ato pode ser considerado, consoante o filósofo, como “o vetor da aptidão da intriga de modelar a experiência, é porque retoma e conclui o ato configurante” (RICOEUR, 1994, p. 117). Os paradigmas recebidos da tradição orientam as expectativas do leitor e o auxiliam no sentido de identificar a regra formal, o gênero ou o tipo exemplificado pela história narrada, ou seja, proporcionam diretrizes para o encontro do leitor com o texto. O leitor, ao acompanhar o jogo estabelecido entre inovação e sedimentação dos paradigmas, atualiza a capacidade da história de ser seguida e de fazer sentido dentro do horizonte do seu mundo. O leitor tem de jogar com as coerções narrativas, efetuar os desvios, e, finalmente, concluir a obra literária.

Roman Ingarden e Wolfgang Iser referem-se à obra escrita como um rascunho, um esboço, uma partitura para a leitura. Segundo Iser (1999, p. 9), “o

repertório e as estratégias textuais se limitam a esboçar e a pré-estruturar o potencial do texto; caberá ao leitor atualizá-lo para construir o objeto estético”. O teórico alemão descreve o processo de leitura como uma interação dinâmica entre o texto e seu leitor, visto que “os signos linguísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão de sua capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor” (ISER, 1999, p. 10). Desse modo, os atos incentivados por um texto fogem ao controle total desse texto. Ainda conforme Iser (1999, p. 10), “o autor e o leitor participam portanto de um jogo de fantasia, jogo que sequer se iniciaria se o texto pretendesse ser algo mais do que uma regra do jogo”. Assim, a leitura somente se estabelece como prazer no momento em que o texto permite ao leitor exercer sobre ele as suas capacidades: “são as capacidades dos leitores, individualmente diferenciados, que instrumentam a obra” (ISER, 1999, p. 11).

Roland Barthes também valoriza o papel do leitor para a concretização da obra literária. Segundo o teórico francês, em *O prazer do texto*, originalmente publicado em 1973, “não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor)” (BARTHES, 2008, p. 23). O leitor é, então, um “contra-herói”, aquele que suporta sem nenhuma vergonha a contradição e todas as acusações de ilogismo e de infidelidade, que permanece impassível frente à ironia socrática e o terror legal, o indivíduo que mistura todas as linguagens, mesmo aquelas consideradas incompatíveis, e, através dessa confusão das línguas, alcança ao prazer no momento da leitura (cf. BARTHES, 2008, p. 7-8). Consoante Barthes (2008, p. 9), o texto é um espaço de fruição em que autor e leitor procuram-se, em que se estabelece “a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (grifo do autor).

Em suma, “o texto se completa quando o seu sentido é constituído pelo leitor” (ISER, 1999, p. 9) e o ato da leitura apresenta-se como o mecanismo operador que conjuga, concilia, harmoniza *mimese* III e *mimese* II. O que é comunicado em uma obra é “para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte” (RICOEUR, 1994, p. 119). O leitor, então, recebe o mundo projetado e o mundo como horizonte de acordo com a sua própria capacidade de acolhimento, a qual também se define por “uma situação ao mesmo tempo limitada e aberta a um horizonte de mundo” (RICOEUR, 1994, p. 119).

Em uma obra literária sempre haverá “uma margem de indecisão [...] o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto” (BARTHES, 2008, p. 8). Isso significa que os textos literários admitem lacunas, lugares vazios, linhas de fuga, zonas de indeterminação e desafiam, em níveis diferentes, a habilidade do leitor de configurá-los por si mesmo, como se o autor, intencionalmente, tivesse “um prazer maligno em desfigurar” (RICOEUR, 1994, p. 118). Em casos extremos, como a narrativa de Lobo Antunes aqui estudada, o leitor sente-se como que abandonado pela obra e é ele mesmo quem tem de sustentar sozinho “o peso da tessitura da intriga” (RICOEUR, 1994, p. 118).

Umberto Eco (1968, p. 64) considera que toda obra de arte “é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada um das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal”. Contudo, algumas obras singulares destacam-se no sentido de estabelecer uma nova relação entre autor e leitor, o que chama de “obras em movimento”. Essas obras “por sua capacidade de assumir diversas estruturas imprevistas” (ECO, 1968, p. 50) caracterizam-se por exigir uma ainda maior participação do leitor em uma atividade de composição juntamente ao autor. O leitor tem, assim, autonomia em interpretar as indicações dadas pelo texto literário de acordo com sua sensibilidade pessoal e atuar de maneira incisiva sobre a composição da narrativa. Na poética da obra aberta, ou em movimento, destaca-se a tendência de permitir, ou mesmo de exigir, ao leitor “atos de liberdade consciente, pô-lo no centro de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura a sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída” (ECO, 1968, p. 41). Nesse sentido, o autor da obra literária tem por intenção a maior abertura possível de sua obra ao leitor. Entretanto, Eco (1968, p. 62) ainda ressalta que a obra em movimento “é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é o convite amorfo à intervenção indiscriminada”, ou seja, é o convite ao leitor para que ele insira-se livremente em um mundo que é ainda aquele proposto pelo autor.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, a configuração da intriga sofre, ou amplia-se, com desvios, tangenciamentos e suspensões para comportar todos os tempos lembrados e projetados. O romance, então, não engendra apenas uma história, mas várias linhas narrativas a serem seguidas e desenvolvidas pelo leitor, o que estabelece uma nova relação entre autor-texto-leitor.

Assim é do leitor a função de tentar estabelecer um princípio de concordância sobre todas as histórias discordantes. O papel do leitor, então, deixa de ser apenas de acompanhante dos fatos e passa a ser, ou é obrigado a ser, de “co-partícipe, uma espécie de co-autor, na medida em que, além de interpretar os fatos, também ativa a imaginação, ao organizar os dados que lhe são fornecidos aparentemente de modo aleatório, segundo a sua óptica” (GOMES, 1993, p. 120). Entre os fiapos de histórias, não se pode detectar uma progressão cronológica e uma relação lógico-causal, mas um encadeamento aparentemente fortuito de eventos problemáticos e psicologicamente densos. São as repetições, as modulações, os contrapontos que permitem ao leitor criar linhas de enredo, ainda que, na maioria das vezes, propensas à fuga. Enfim, o leitor é convidado a participar ativamente do jogo das ações, como se estivesse compondo as partes de um quebra-cabeça, vivenciando o seu prazer da leitura.

O desenvolvimento orgânico e totalizante da narrativa também é complicado pela pluralidade de vozes e pela fluidez das perspectivas narrativas que nela se encontram. O leitor tem de assumir, assim, um ponto de vista móvel, uma atividade constante de síntese, correção e modificação do sentido do que está a ler, um jogo oscilante entre memória e expectativa para fazer convergir todas as perspectivas do texto, que, ao corrigirem-se, modificarem-se e/ou transformarem-se formam um tecido de extraordinária complexidade. Desse modo, o leitor, que recebe essa pluralidade de vozes e de perspectivas, tem de desempenhar a função não só de identificação, atento às imagens e aos discursos que denunciam/sugerem cada voz, mas também de compreensão de como as diferentes perspectivas contribuem para a construção da identidade tanto do “eu” que narra, como das personagens sobre as quais se refere, das quais diverge ou com as quais concorda. Cada leitor poderá sentir-se mais próximo de uma ou de outra personagem, identificar-se com alguma delas, orientar sua crença a partir de um ponto de vista, ou ainda jogar com todas elas. Ao reunir todas as perspectivas oferecidas pelo texto, é ele quem pode detectar incongruências ou contradições entre essas diversas perspectivas e, desse modo, fazer valer a sua própria, não apenas como uma posição de leitura a ocupar, mas como leitor real, interagindo com o texto, traçando uma relação tanto de encontro como de tensão entre o mundo do texto e o seu.

As múltiplas histórias narradas pelas personagens, de forma não coesa, não linear e não totalizante, revelam uma experiência temporal extremamente densa e

tensionada. Os tempos passados incidem sobre a consciência das personagens e impedem uma reflexão distanciada desses mesmos tempos pretéritos, em outras palavras, o passado, de modo geral, não é percebido como encerrado, ou mesmo superado, no presente da enunciação. Quando recuperados pela memória, esses tempos já vividos são vinculados a temas afetivos ainda atuais. As expectativas para o futuro também surgem contaminadas pelas vivências anteriores. As personagens, então, desfocam o presente da narrativa devido à concentração nesses outros momentos do tempo. Como um romance sobre o tempo, *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* dimensiona uma experiência temporal próxima da maneira caótica e descentrada com que a alma trabalha os múltiplos tempos vividos: paradoxalmente, os tempos estabelecem-se como ainda influentes na consciência das personagens e fluidos, transitórios e impossíveis de serem recuperados em sua integridade.

Nesse sentido, relacionam-se diretamente a dissolução da cronologia, a descentralização da intriga e a configuração complexa da personalidade. Como as personagens não conseguem articular uma história totalizante e completa ao longo do tempo narrado e do tempo do contar, nos processos de narração podem ser identificados os mesmos dramas pessoais e familiares repetidos obsessivamente. Consequentemente, não é possível depreender uma transformação das personagens ao longo do tempo contado, no sentido de uma amenização ou resolução dos conflitos. Percebe-se, então, uma intensificação das mesmas carências afetivas, culpas, amarguras, saudades e dores devido à revivescência das experiências no ato do contar. As narrativas assumem um caráter introspectivo, interiorizado, que revelam ao leitor a condição insolúvel dessas problemáticas narradas. Esboça-se, assim, a configuração de uma identidade narrativa rasurada, inconclusa, mas nunca íntegra, plena, completa e/ou coesa. O estilhaçamento da identidade narrativa das personagens reafirma-se na descontinuidade e na fragmentação dos seus relatos.

Devido ao inacabamento da personalidade das personagens, da manifestação conflituosa dos sentimentos, da impossibilidade em transformar a realidade em que se encontram, da evocação insistente e confusa do passado, o leitor precisa atuar de maneira mais incisiva para a compreensão dos seres que habitam o universo ficcional. Ele tem de interpretar os silêncios, os sentimentos recalçados, as sinuosidades psicológicas das personagens, colocando-se na

posição acolhedora e atenta de quem tenta alcançar os meandros de outro ser, mas não logra formar dele um retrato fixo e definitivo. Se o caráter inconclusivo da obra lhe causa certo estranhamento ou mesmo decepciona suas expectativas, o leitor pode encontrar na própria obra, no inacabamento dos relatos, nas problemáticas insolúveis repetidas pelas personagens e na configuração rasurada da identidade narrativa, a justificativa para o desfecho não conclusivo.

Portanto, trata-se de uma obra de extrema densidade e complexidade, que exige, mesmo de um leitor já habituado às narrativas antunianas, constantes movimentos de reorientação das suas técnicas de leitura e de suas expectativas em relação ao texto. No inacabamento dos relatos, nas múltiplas histórias engendradas no tecido textual, no caráter múltiplo e contraditório dos afetos e na rasura da identidade narrativa, o leitor pode sentir manifestada a experiência viva do tempo na consciência das personagens.

FINIS LAUS DEO

## REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. **Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ARNAUT, Ana Paula dos Santos Duarte. **António Lobo Antunes**. Lisboa: Edições 70, 2009.

\_\_\_\_\_. A escrita insatisfeita e inquieta(n)te de António Lobo Antunes. In: CAMMAERT, Felipe (org.). **António Lobo Antunes**. A arte do romance. Lisboa: Texto, 2011. p. 71-88.

\_\_\_\_\_. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1994.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CABRAL, Eunice. A concepção do romance em “Dicionário da obra de António Lobo Antunes”. In: CAMMAERT, Felipe (org.). **António Lobo Antunes**. A arte do romance. Lisboa: Texto, 2011. p. 137-155.

\_\_\_\_\_. **Tempo e espaço na obra literária de António Lobo Antunes**. 2009. Disponível em: <[https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114841/1\\_EtudesRomanesDeBrno\\_39-2009-1\\_27.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114841/1_EtudesRomanesDeBrno_39-2009-1_27.pdf?sequence=1)> Acesso em: março de 2016.

CAMMAERT, Felipe. Introdução. António Lobo Antunes e a arte do romance. In: CAMMAERT, Felipe (org.). **António Lobo Antunes**. A arte do romance. Lisboa: Texto, 2011. p. 13-24.

CAZALAS, Inès. O romanesco na obra de António Lobo Antunes: herança, desconstrução, reinvenção. In: CAMMAERT, Felipe (org.). **António Lobo Antunes**. A arte do romance. Lisboa: Texto, 2011. p. 49-70.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

FREUD, Sigmund. “A negativa”. In: \_\_\_\_\_. **O ego e o id e outros trabalhos**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: IMAGO, v. 19, p. 291-300, 1969.

GIL, José. Fechamento e linhas de fuga em Lobo Antunes. In: CAMMAERT, Felipe (org.). **António Lobo Antunes**. A arte do romance. Lisboa: 2011. Texto, p. 157-170.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**. São Paulo: Edusp, 1993.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1999.

JORGE, Carlos J. F.. A encenação das vozes quando todos falam sobre “Que farei quando tudo arde?”. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

MARTINS, Ana Cristina. Transposição e Atemporalidade: “A ordem natural das coisas”. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine. **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

NOVAES COELHO, Nelly. Linguagem e ambiguidade na ficção portuguesa contemporânea. **Colóquio Letras**, n. 12. 1973.

NÜNNING, Ansgar. On the perspective Structure of narrative texts: steps toward a Constructivist Narratology. PEER, Willie Van e CHATMAN, Seymour. **New perspectives on narrative perspective**. New York: State University of New York Press, 2001. p. 207 – 224.

PIMENTEL, Luz Aurora. **El relato en perspectiva**. Estudio de teoría narrativa. México: Siglo XXI Editores, 2012.

REIS, Carlos. “Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem”. **Revista de estudos literários**. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2014. vol. 4, p. 43-68.



\_\_\_\_\_. “Pessoas de livro: figuração e sobrevivência da personagem”. **Revista de estudos literários**. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2015. p. 119-144.

\_\_\_\_\_. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **SCRIPTA**, Belo Horizonte. v. 8, n. 15, p. 15-45.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Trad. Luci Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa**. v. I. Campinas: Papirus, 1994.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa**. v. II. Campinas: Papirus, 1995.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa**. v. III. Campinas: Papirus, 1996.

ROBALO CORDEIRO, Cristina. Os limites do romanesco. **Colóquio Letras**. Ensaio, n.º 143/144, Jan. 1997, p. 111-133.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

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

\_\_\_\_\_. **As flores do inferno e jardins suspensos**. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

WARROT, Carolina Vaz. António Lobo Antunes: da escrita romanesca à enunciação musical – o texto como tecido sonoro e gráfico. In: CAMMAERT, Felipe (org.). **António Lobo Antunes**. A arte do romance. Lisboa: Texto, 2011. p. 115-135.