

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

Camila Stefanello

O ROMANESCO DA DISCORDÂNCIA EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Santa Maria, RS
2021

Camila Stefanello

O ROMANESCO DA DISCORDÂNCIA EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Tese 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 **Doutora em Letras**.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Raquel Trentin Oliveira

Santa Maria, RS
2021

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Stefanello, Camila
O ROMANESCO DA DISCORDÂNCIA EM ANTÔNIO LOBO ANTUNES /
Camila Stefanello.- 2021.
193 p.; 30 cm

Orientadora: Raquel Trentin Oliveira
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2021

1. Romanesco 2. Discordância 3. Antônio Lobo Antunes I.
Trentin Oliveira, Raquel II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, CAMILA STEFANELLO, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Tese) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Camila Stefanello

O ROMANESCO DA DISCORDÂNCIA EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Tese 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 **Doutora em Letras**.

Aprovado em 21 de maio de 2021:

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

Ana Paula Arnaut, Dra. (Universidade de Coimbra) - Videoconferência

Paulo Ricardo Kralik Angelini, Dr. (PUCRS) - Videoconferência

Ilse Maria da Rosa Vivian, Dra. (UFSM) - Videoconferência

Lucas da Cunha Zamberlan, Dr. (UFSM) - Videoconferência

Santa Maria, RS
2021

NUP: 23081.052604/2021-17 Prioridade: Normal

Homologação de ata de banca de defesa de pós-graduação

134.332 - Bancas examinadoras: indicação e atuação

COMPONENTE

Ordem	Descrição	Nome do arquivo
2	Folha de aprovação	Folha de aprovação.pdf

Assinaturas

28/06/2021 18:31:06

ILSE MARIA DA ROSA VIVIAN (Aluno de Pós-Graduação)

01.09.04.01.0.0 - Programa de Pós-Doutorado da UFSM - 1003

28/06/2021 19:17:37

LUCAS DA CUNHA ZAMBERLAN (PESSOAL VOLUNTÁRIO)

08.09.12.00.0.0 - CURSO DE BACHARELADO EM LETRAS-PORTUGUÊS/LITERATURAS - CBLPL

29/06/2021 11:28:42

RAQUEL TRENTIN OLIVEIRA (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR)

08.38.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS - DLTV

29/06/2021 12:00:12

Paulo Ricardo Kralik Angelini (Pessoa Física)

Usuário Externo (676.***.***-**))

30/06/2021 05:03:38

Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut (Pessoa Física)

Usuário Externo (CA3*****)

Código Verificador: 724685

Código CRC: f9797c05

Consulte em: <https://portal.ufsm.br/documentos/publico/autenticacao/assinaturas.html>



DEDICATÓRIA

À minha mãe, Edith, e à minha filha, Valentina.

AGRADECIMENTOS

*eu precisava deste resto de solidão para aprender sobre este resto de amizade. [...] os outros, américo, justificam suficientemente a vida
(valter hugo mãe, em a máquina de fazer espanhóis)*

À professora Raquel Trentin Oliveira, meu exemplo de profissionalismo e de generosidade, pela confiança e pelo comprometimento atencioso e afetuoso com que sempre se dedicou à minha formação.

Aos professores e às professoras que compuseram as minhas bancas de qualificação e de defesa, pelo diálogo, pelas críticas construtivas e pelas indicações de bibliografia que me auxiliaram na construção deste trabalho.

À minha mãe, Edith, meu exemplo de força e de coragem diante da vida, pelo amor, pelos ensinamentos e pelo trabalho, os quais me permitiram estudar e tornaram-me quem sou hoje.

À minha filha, Valentina, pela compreensão inocente e paciente nos momentos em que a pesquisa ocupou todo meu tempo, pela força que me transmite e pelo amor que construímos juntas.

Ao Rafael, pelo companheirismo, por compartilhar das coisas simples e genuínas que constroem o afeto e por todo o bem que me faz.

Aos meus amigos, Germano e Bento, e às minhas amigas, Paula, Barbara e Guadalupe, pela certeza da escuta sincera e do diálogo honesto e pelo carinho com que me acompanham.

À universidade pública, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e à sua equipe, por terem oportunizado a minha formação.

À CAPES¹, pelo incentivo financeiro durante o período de março de 2017 a fevereiro de 2018.

Conforme já cantava Belchior, “presentemente eu posso me considerar um sujeito de sorte”!

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

*Tua memória, pasto de poesia,
tua poesia, pasto dos vulgares,
vão se engastando numa coisa fria
a que tu chamas: vida, e seus pesares.*

*Mas, pesares de quê? perguntaria,
se esse travo de angústia nos cantares,
se o que dorme na base da elegia
vai correndo e secando pelos ares,*

*e nada resta, mesmo, do que escreves
e te forçou ao exílio das palavras,
senão contentamento de escrever,*

*enquanto o tempo, em suas formas breves
ou longas, que sutil interpretavas,
se evapora no fundo do teu ser?*

(Carlos Drummond de Andrade)²

² ANDRADE, Carlos Drummond de. Remissão. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RESUMO

O ROMANESCO DA DISCORDÂNCIA EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES

AUTORA: Camila Stefanello

ORIENTADORA: Prof.^a Dr.^a Raquel Trentin Oliveira

O projeto literário de António Lobo Antunes, desde o início de sua produção ficcional, aponta, ainda que em diferentes nuances, para uma ruptura com os limites de uma articulação linear e puramente cronológica da temporalidade, abrindo-se, então, a uma exploração do tempo da mente das personagens. Disso decorrem novas e singulares implicações não somente para o agenciamento formal da intriga, mas também para a constituição da identidade das personagens que habitam esse universo ficcional. A tese de doutoramento intitulada “O romanesco da discordância em António Lobo Antunes” investiga as manifestações do conceito filosófico de discordância, postulado por Paul Ricoeur, em dois romances do escritor português, a saber, *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, publicado em 2009, e *Não é meia-noite quem quer*, publicado em 2012. Para tanto, analisa-se, em ambas as narrativas, a experiência fictícia do tempo vivenciada pelas personagens, a qual aniquila a concordância que já não pode ser reestabelecida no ato narrativo incompleto, caótico e fragmentado da intriga de Lobo Antunes. Nesse sentido, partindo da compreensão da temporalidade como aporética e distendida e das suas implicações para a natureza discordante da intriga, investiga-se também a problemática da constituição de uma identidade narrativa. Isso porque, no processo de constituição da identidade, encontra-se implicada a potencialidade de unidade e de totalidade narrativa de uma vida, considerando-se que a identidade narrativa resulta da relação dialética entre a discordância (a pluralidade de acontecimentos vivenciados) e a concordância (a articulação totalizante e coesa desses acontecimentos). Para tal investigação, utiliza-se como referencial teórico, principalmente, o trabalho de Paul Ricoeur acerca da tríade narrativa, temporalidade e identidade narrativa. Com isso, esta tese pretende identificar, mais do que evidenciar formalmente as implicações do conceito de discordância nos romances de António Lobo Antunes, qual a concepção de mundo e de sujeito privilegiada pelas narrativas do autor, especialmente em sua última fase de produção.

Palavras-chave: Romanesco. Discordância. António Lobo Antunes. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*. *Não é meia-noite quem quer*.

ABSTRACT

THE ROMANESQUE OF DISAGREEMENT IN ANTÓNIO LOBO ANTUNES

AUTHOR: Camila Stefanello
ADVISOR: Prof.^a Dr.^a Raquel Trentin Oliveira

The literary project by António Lobo Antunes, since the beginning of his fictional production, points, even though in different nuances, to a break with the limits of a linear and purely chronological articulation of temporality, opening, thus, to an exploration of the time of the characters' minds. New and singular implications derive from this, not only for the formal management of the intrigue, but also for the constitution of the identity of the characters that inhabit this fictional universe. The doctoral thesis entitled "The romanesque of disagreement in António Lobo Antunes" investigates the manifestations of the philosophical concept of disagreement, postulated by Paul Ricoeur, in two novels by the Portuguese writer, namely, *What are those horses that make shadow on the sea?*, published in 2009, and *To be midnight it is not enough want to be it*, published in 2012. For this, we analyze, in both narratives, the fictional experience of time lived by the characters, which annihilates the agreement that cannot be re-established in the incomplete, chaotic and fragmented narrative act of the intrigue by Lobo Antunes. In this sense, based on the comprehension of temporality as aporetic and distended and of its implications for the discordant nature of the intrigue, we also investigate the problematic of constitution of a narrative identity. This because, in the process of constitution of identity, it is found implicated the potentiality of unit and of narrative totality of a life, considering that the narrative identity results of the dialectical relation between disagreement (the plurality of experienced events) and the agreement (the totalizing and cohesive articulation of these events). For this investigation, we use as theoretical referential, mainly, the work by Paul Ricoeur about the triad narrative, temporality and narrative identity. Thus, this thesis intends to identify, more than evincing formally the implications of the concept of disagreement in the novels by António Lobo Antunes, which is the conception of world and subject privileged by the narratives of the author, especially in his last phase of production.

Keywords: Romanesque. Disagreement. António Lobo Antunes. *What are those horses that make shadow on the sea?*. *To be midnight it is not enough want to be it*.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	17
2	“UM NOVO MODO DE ENTENDER E PRATICAR A ESCRITA DE FICÇÃO”	24
2.1	CONTEXTUALIZANDO A FICÇÃO PORTUGUESA PÓS-74.....	24
2.2	A FICÇÃO DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES: DIÁLOGO COM TEXTOS CRÍTICOS SOBRE O ESCRITOR PORTUGUÊS.....	33
3	“UMA HISTÓRIA CHEIA DE AFLUENTES E RAMIFICAÇÕES”: O ROMANESCO EM/DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES.....	62
4	“A QUEM NÃO POSSUI PRESENTE ROUBARAM-LHE O PASSADO”: MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA TEMPORAL.....	110
5	“E QUEM SOMOS NÓS SEM BOCA NEM OLHOS NEM SUBSTÂNCIA DE CARNE”: IDENTIDADE NARRATIVA.....	146
6	O ROMANESCO DA DISCORDÂNCIA.....	184
	REFERÊNCIAS.....	189

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O estudo compreendido nesta tese de doutoramento, na verdade, tem início ainda no período da graduação, quando, no grupo de estudos “Memória e história na ficção pós-modernista portuguesa”, líamos e debatíamos alguns romances de António Lobo Antunes. Naquele espaço, em um primeiro momento, foram construídas reflexões iniciais que apontavam, sobretudo, para o estranhamento causado pela forma de composição romanesca do escritor. Ligada a esse estranhamento, destacava-se, principalmente, a forma como o escritor aproveita a memória de seus narradores-personagens, ou seja, a maneira peculiar de explorar a experiência fictícia do tempo, enfatizando a interioridade das personagens. Do meu trabalho desenvolvido junto ao grupo de estudos, resultaram artigos voltados para a questão da temporalidade em romances de Lobo Antunes, bem como a dissertação de mestrado intitulada “A constituição do eu narrativo e figural na temporalidade complexa de Lobo Antunes”. Nessa dissertação, busquei analisar a relação entre o caráter afetivamente denso e complexo da temporalidade na configuração da narrativa de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar* (2009), no seu entrecruzamento entre presente contado, passado lembrado e futuro esperado, e a densidade psicológica conferida às personagens, no sentido da impossibilidade de constituição de uma identidade estável e coesa e de uma imagem íntegra, em decorrência da experiência temporal fictícia por elas projetada no universo ficcional em estudo.

Devido à sua expressividade, a leitura da obra antuniana não pode ser resumida ou esgotada apenas em um ou outro aspecto de análise, porque cada categoria discursiva se inter-relaciona com todas as demais para a promoção dos múltiplos sentidos que irradiam de suas narrativas. Nessa perspectiva, nesta tese, procura-se aprofundar e estender o entendimento acerca dos romances de António Lobo Antunes, já presente em estudos anteriores, sobretudo no que diz respeito à investigação de como a forma e o conteúdo do seu romanesco dialogam com o conceito filosófico de discordância. Para tanto, somou-se à análise prévia de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, publicado em 2009, o romance *Não é meia-noite quem quer*, publicado em 2012. Ambos os romances pertencem a um ciclo de prevalência do silêncio e do intimismo na ficção do autor português. A escolha desses dois romances justifica-se, então, na intenção de investigar as obras

das últimas décadas de produção literária do escritor, mais especificamente, não somente complementar o estudo iniciado ainda no Mestrado, ampliando a leitura de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), mas também buscando dar continuidade à compreensão de questões que surgiram ainda no estudo dos seus romances iniciais, percebendo como tais singularidades formais e temáticas reaparecem e são desenvolvidas em romances posteriores do autor. Justamente por isso estende-se o corpus de análise também para *Não é meia-noite quem quer* (2012).

Em relação à abordagem analítica de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e de *Não é meia-noite quem quer* (2012), acredita-se que a experiência viva do tempo encenada pelas personagens, ou ainda, a manifestação da temporalidade como uma distensão da alma, dilacera a concordância que já não pode ser reestabelecida nessa atividade verbal caótica, fragmentada e incompleta da intriga. A partir dessa compreensão da temporalidade como aporética e distendida e das suas implicações para o caráter discordante da intriga, cabe também investigar a respeito das personagens, a problemática de sua identidade narrativa. Isso porque, na constituição de uma identidade, está implicada a capacidade de unidade narrativa de uma vida, tendo em vista que a identidade narrativa revela-se como produto da relação dialética entre a discordância (a multiplicidade de eventos vividos e a ausência de unidade interior) e a concordância (o agenciamento desses eventos em uma totalidade). Cabe ressaltar que o conceito filosófico de discordância, mais do que sua afirmação na estrutura formal das narrativas de António Lobo Antunes, é especialmente significativo para o entendimento da concepção de mundo e de sujeito (e também de sociedade) projetados nos romances do escritor.

No capítulo intitulado “Um novo modo de entender e praticar a escrita de ficção”, busca-se contextualizar mais especificamente o final do século XX e o período posterior à Revolução dos Cravos e à derrocada da ditadura salazarista, com o objetivo de compreender as coordenadas sociais, culturais e políticas que influenciaram a literatura portuguesa e, mais especificamente, a escrita de António Lobo Antunes, bem como cogitar possíveis influências estéticas sobre o modo de fazer literatura em Portugal no fim do século. Destacam-se, assim, as modificações estruturais no âmbito social e cultural português decorrentes da Revolução dos Cravos, as tendências literárias mais proeminentes e as transformações no modo de

compreender e de praticar a escrita de ficção; escritores expoentes desse período – tanto nomes já consagrados, mas que puderam utilizar-se da maior liberdade de criação oriunda do final da censura, como novos nomes que surgiram, dentre eles o de António Lobo Antunes –; o papel da literatura para a problematização e para a derrocada do imaginário cultural e identitário hipernacionalista cultuado durante o Estado Novo; e a influência sobre a produção literária da vertente pós-modernista do final do século XX.

Ainda nesse capítulo, também se realiza uma abordagem ao universo ficcional de António Lobo Antunes, a partir de uma revisão mais geral da fortuna crítica referente à produção literária do escritor. Devido ao impacto político, em decorrência de uma atitude democrática e anticolonial do escritor, e também cultural, em razão de uma série de rearranjos e de propostas singulares de estruturas e de conteúdos efabulativos, sua fortuna crítica torna-se muito rica e extensa. Desse modo, foram selecionados trabalhos mais panorâmicos de críticos que apresentam uma análise mais extensa da obra do autor e já consolidados como referenciais nesse estudo. Partindo da compreensão da obra de Lobo Antunes em termos de continuidade de formas e de temas de escrita, optou-se por apresentar resumidamente e de modo mais genérico – sem deter-se exclusivamente às obras que formam o corpus deste estudo – as características e as estratégias fundamentais da literatura do escritor português e a maneira como são reaproveitadas ou modificadas no decorrer de sua produção ficcional. Considerando-se também que a fortuna crítica acerca de alguns romances das últimas décadas é um tanto mais escassa, quando em comparação aos estudos dos romances iniciais do autor, foram escolhidos, então, trabalhos que se dedicam à sistematização e à análise dos elementos formais e temáticos mais significativos para a compreensão da concepção do universo ficcional proposto por António Lobo Antunes.

Não poderia deixar de ser mencionado também como algumas experiências pessoais do escritor, como, por exemplo, a sua vivência como psiquiatra e a sua participação na guerra colonial em Angola impactaram a sua escrita, sobretudo no que diz respeito aos primeiros romances publicados por ele, embora tal temática nunca tenha sido abandonada completamente, aparecendo, ainda que não como núcleo central das narrativas posteriores, inclusive, em *Não é meia-noite quem quer* (2012), um dos objetos de estudo desta tese. Assim, aborda-se a contribuição testemunhal e identitária dos romances que ficcionalizam a guerra colonial, no

sentido de repensar a existência portuguesa à época do salazarismo. Ademais, procura-se apresentar como a temática da guerra colonial permitiu, ainda, a exploração de outras questões ligadas à complexidade da condição humana, tais como solidão, busca pelo amor, o medo da morte e o falhanço da própria vida, por exemplo.

Esse capítulo salienta também a importância fundamental da perspectiva pós-modernista para a escrita antuniana, tanto no que diz respeito à forma narrativa para o arranjo de temas contemporâneos como a guerra colonial, quanto no que se refere à organização estrutural no tratamento de conteúdos já consagrados na literatura ocidental, como, por exemplo, as histórias de família, bem como no tocante ao desejo do escritor em “mudar a arte do romance”. Em relação à sua proposta de reinvenção (ou melhor, de reaproveitamento) do gênero romanesco, destacam-se a rejeição do autor à composição de intrigas tradicionais, a valorização do tempo da mente das personagens-narradoras em detrimento do tempo cronológico, cedendo espaço à exploração da sua memória e da sua interioridade, bem como a exploração de novos modelos de constituição da identidade das personagens, com concentração, sobretudo, nas manifestações de caráter emocional e psicológico.

No capítulo “‘Uma história cheia de afluentes e ramificações’: o romanesco em/de António Lobo Antunes”, encontra-se a abordagem analítica da intriga dos dois romances, subsidiada pela teoria de Paul Ricoeur acerca da noção de discordância. Para tanto, busca-se compreender, inicialmente, as transformações nos paradigmas de agenciamento da intriga no desenvolvimento da literatura ocidental, no sentido de entender os movimentos no âmbito da composição literária, o diálogo entre os diferentes gêneros narrativos, que possibilitam ao romance exprimir-se como um gênero em constante processo de renovação. A partir da compreensão do papel tradicional da intriga no agenciamento de uma história una, completa, ordenada e totalizante, busca-se analisar, nas duas narrativas em estudo, as características formais de articulação do romanesco de António Lobo Antunes, em termos de fragmentação, de associação e de ramificação das histórias, de pluralidade de vozes e de perspectivas narrativas para a narração, de desordem temporal nos seus movimentos imprecisos de retrospecto e de projeção dos acontecimentos narrados, de repetição, de suspensão e de silenciamento de determinadas histórias, de simulação dos diálogos e de incomunicabilidade entre as personagens, de desfechos inconclusivos. Tais características de agenciamento narrativo apontam,

então, para a preponderância da discordância sobre a concordância. Discute-se também, no que diz respeito aos conteúdos narrados pelas personagens, as histórias de família, a valorização dos afetos e das emoções das personagens e os traumas do passado que emergem no presente da sua enunciação, com o objetivo de compreender como tais conteúdos incidem sobre a constituição da identidade narrativa.

No capítulo “A quem não possui presente roubaram-lhe o passado’: memória e experiência temporal”, é analisada a questão da temporalidade narrativa com enfoque na experiência que as personagens-narradoras fazem do tempo e no seu papel para a ruptura da concordância. Com base nas postulações de Paul Ricoeur (1994), assume-se, desde o princípio, a relação de interdependência entre temporalidade e narrativa, de modo que o tempo exprime-se como tempo humano quando agenciado de um modo narrativo, enquanto a narrativa torna-se significativa ao manifestar aspectos da experiência temporal. Assim, neste capítulo, retoma-se o pressuposto agostiniano da natureza aporética do tempo diretamente ligada à distensão da alma. Destaca-se também a noção do tríplice presente de Santo Agostinho, na interpretação de Paul Ricoeur, em que tanto passado quanto futuro mostram-se como modos do presente, por meio da concepção de memória e de espera/expectativa, enquanto que o presente evidencia-se como aquilo que não permanece e que não pode ser fixado e que também não possui extensão, como fundamental para a compreensão do caráter discordante do romanesco em Lobo Antunes.

A partir da compreensão de uma temporalidade da narrativa fundamentada na valorização do tempo psicológico das personagens narradoras, analisa-se a representação do tempo em ambos os romances, atentando sempre à forma como o papel da memória acarreta efeitos de presentificação dos eventos do passado (e as emoções ligadas a esses acontecimentos). Isso porque esse passado recuperado pela memória das personagens-narradoras nunca é narrado de modo distanciado e encerrado, mas sempre como evento presente através da mente³ de quem

³ Utiliza-se o termo mente no sentido mais abrangente de Alan Palmer, em *Fictional minds* (2004, p. 19, tradução nossa): “Eu uso o termo mente em preferência a alternativas como consciência e pensamento. O uso do último é frequentemente acompanhado pela tendência de perceber a vida mental, principalmente, em termos de discurso interior. Além disso, consciência pode sugerir a ideia de autoconsciência (autocontrole), a qual quero evitar porque desvia a atenção da inconsciência (non-consciousness) e dos estados mentais latentes [...]. O uso inclusivo do termo mente abarca todos os aspectos da vida íntima: não somente a cognição e a percepção, mas também disposições,

rememora. Destaca-se também que as lembranças nunca conseguem ser recuperadas de modo completo e totalizante pela mente das personagens, mas associam-se e entrecruzam-se umas às outras, sem explicitação dos movimentos de antecipação e de retrospectão e sem determinação precisa no decurso temporal. Atenta-se, ainda, à noção de trauma, devido a essa reincidência de eventos trágicos do passado na mente das personagens-narradoras no presente da enunciação e à impossibilidade de superação e de esquecimento desses acontecimentos. Em suma, busca-se investigar, neste capítulo, a relação entre a experiência que as personagens fazem do tempo e a constituição de sua identidade narrativa, tendo em vista que elas não conseguem avaliar, compreender e mesmo narrar, de modo coerente, seu passado para, então, traçar uma história linear, coerente e inteligível da própria vida.

No capítulo “E quem somos nós sem boca nem olhos nem substância de carne: identidade narrativa”, busca-se analisar mais especificamente as problemáticas familiares e os malogros da condição humana que afetam as personagens de ambos os romances. Para investigar a identidade narrativa, parte-se do pressuposto teórico de que a constituição dessa identidade é o produto de uma vida examinada e compreendida, ou seja, para que se consiga estabelecer uma identidade íntegra, é necessário que haja um enredo a agenciar de modo coerente e totalizante os distintos eventos que compõem determinada história de vida. Na tradição narrativa consolidada ao menos até o século XIX, é papel da intriga realizar a mediação dos acontecimentos, organizando, em uma totalidade una, inteligível e coesa, os elementos da ação que, em uma experiência comum, apresentam-se como heterogêneos e discordantes.

Nesse sentido, busca-se conceituar a identidade narrativa com base no modelo desordenado e caótico da intriga antuniana, em que os acontecimentos não conseguem ser sintetizados organicamente, dando lugar às narrativas construídas pelas próprias personagens acerca das suas problemáticas – emoções, afetos e desafetos – familiares e individuais, que também refletem questões mais universais

sentimentos, crenças e emoções”. No original: “I use the term mind in preference to alternatives such as consciousness and thought. The use of the latter two terms is often accompanied by a tendency to see mental life mainly in terms of inner speech. In addition, consciousness can have the implication of self-consciousness, which I want to avoid because it deflects attention from non-consciousness and the latent states of mind [...] The inclusive use of the term mind embraces all aspects of our inner life: not just cognition and perception, but also dispositions, feelings, beliefs and emotions”.

da existência humana. Considerando o papel da literatura portuguesa, em espelhar ficcionalmente aspectos sociais de Portugal contemporâneo, busca-se analisar como as questões familiares presentes em ambos os romances acabam por refletir e refratar transformações estruturais da sociedade portuguesa pós-Abril de 74. Além disso, procura-se discutir, resumidamente, noções acerca da crise da identidade na sociedade contemporânea, para auxiliar na compreensão de identidade proposta nesses romances. No que diz respeito à análise interna das narrativas, o foco recai, sobretudo, nas relações estabelecidas entre as personagens, mais especificamente, como relacionam-se umas com as outras e como se percebem no núcleo familiar e, ainda, se esse núcleo exerce a função de espaço agregador e acolhedor para os sujeitos, como propagado pela concepção de família nuclear de família burguesa. Assim, procura-se compreender se é possível encontrar estabilidade em núcleos familiares desagregados, marcados por acontecimentos trágicos e se, na impossibilidade de avaliar, compreender e narrar de modo coerente e totalizante as suas histórias de vida, é possível a constituição de uma identidade íntegra e estável.

Por fim, no capítulo intitulado “O romanesco da discordância”, a modo de conclusão, busca-se retomar, breve e conjuntamente, os elementos de composição narrativa, de intriga, de temporalidade e de constituição da identidade narrativa, que sugerem a prevalência da discordância sobre a concordância nos romances de António Lobo Antunes. Objetiva-se demonstrar como, nas narrativas desse escritor, tais elementos se inter-relacionam na proliferação de sentidos múltiplos e fluidos e na construção de um universo ficcional discordante. Com base na reflexão filosófica de Paul Ricoeur, principalmente na sua aproximação de um conceito de narrativa a um conceito de existência, procura-se, sobretudo, discorrer a respeito dos possíveis efeitos da concepção antuniana de intriga, de tempo e de personagem para o entendimento da condição humana, ou, mais especificamente, para a compreensão do sujeito contemporâneo. Espera-se que esta tese de doutoramento auxilie, ainda que modestamente, no estudo das narrativas de Lobo Antunes que, desde o seu surgimento no cenário literário em 1979, surpreende os seus leitores pela complexidade e densidade de sua obra, bem como pela maneira como permite ao leitor reconhecer-se nas personagens que constrói.

2 “UM NOVO MODO DE ENTENDER E PRATICAR A ESCRITA DE FICÇÃO”

*proferir palavras secas e exactas como pedras
(António Lobo Antunes, em Memória de elefante)*

2.1 CONTEXTUALIZANDO A FICÇÃO PORTUGUESA PÓS-74

A escrita de António Lobo Antunes pode ser compreendida a partir de um contexto mais amplo de renovação literária que atingiu a prosa narrativa modernista e pós-modernista, principalmente quando comparadas ao realismo do século XIX. Especificamente no contexto da ficção portuguesa pós-74, algumas transformações podem ser percebidas ainda no período do projeto neorrealista e que, alimentadas pelas gerações de 50 e 60 (cujos principais precursores foram Agustina Bessa Luís, Almeida Faria, Fernanda Botelho, Augusto Abelaira, David Mourão-Ferreira, e José Cardoso Pires), estabelecem forte diálogo com expressões estéticas estrangeiras, como o surrealismo e o *nouveau roman* francês – movimentos destacados, respectivamente, pelas professoras Nelly Novaes Coelho e Cristina Robalo Cordeiro, quando abordam a narrativa portuguesa contemporânea, a primeira mais interessada nas produções dos anos 50 e 60, a segunda avançando até as décadas de 80 e 90.

O Surrealismo configura-se como movimento literário, em Portugal, no ano de 1947 e, apesar de sua matriz poética, influencia profundamente a prosa. Na ficção portuguesa de raiz surrealista, o conceito de real deixa de ser entendido como um valor objetivo e indiscutível, como predominante na literatura realista, e passa a ser problematizado na sua ambiguidade e multiplicidade. A narrativa surrealista recusa a natureza pragmática de representação e de interpretação da realidade humana e social em sua forma mais objetiva e documental, assumindo, então, “o gesto lúdico que transtorna o real-concreto para reordená-lo em um novo plano: o da arte criadora” (NOVAES COELHO, 1973, p. 69). Essa nova compreensão acerca do real acaba por impor a necessidade de uma nova forma linguística e também de novas estruturas narrativas. Assim, Nelly Novaes Coelho (1973) detecta uma série de dominantes na produção romanesca dessa época: a presença de narradores que afirmam a natureza ficcional da narrativa ou interpelam diretamente ao leitor pormenores do texto narrado; a fragmentação do tempo convencional mediante a anulação das fronteiras entre passado, presente e futuro, e, por conseguinte, a

descentralização do enredo; a dúvida e a incerteza como elementos estruturais básicos da narrativa, resultando em uma imagem do mundo incerta e cambiante; a despersonalização das personagens; a interpenetração do diálogo e do monólogo; a ruptura com as convenções do gênero romanesco; a confluência entre o real e o insólito, o onírico; a consciência, enfim, de uma nova objetividade, na qual predomina o ambíguo, o equívoco (NOVAES COELHO, 1973). Essas tendências literárias resultam também de movimentos propostos por escritores neorrealistas, que aos poucos romperam com o ideário mais ortodoxo da sua “escola”, tais como Fernando Namora, José Cardos Pires, Carlos de Oliveira e Vergílio Ferreira.

A partir de 1960, no âmbito cultural e literário português, as coordenadas veiculadas pelo *nouveau roman*⁴ francês influenciam a emergência de um novo projeto de criação narrativa em que se privilegia

a exploração de espaço unificado pela contiguidade do *valor* contra a tendência tradicional de explorar um espaço cuja unidade é a que resulta da contiguidade física [...]; o parâmetro *tempo* encarado não “absolutamente”, conforme a concepção newton-kantiana, mas, pelo contrário, desfeito do seu caráter absoluto (tempo desdivinizado); factos não concebidos na completude tradicional das *tranches de vie*, mas compostos em elementos-chave, como se houvessem sido atomizados. (PINHEIRO TORRES, 1967, apud ROBALO CORDEIRO, 1997, p. 117).

Nas narrativas que se articulam a essa proposta de renovação progressiva de paradigmas, a representação mimética é questionada pelo acento na manifestação autorreferencial da linguagem: “encruzilhada ambígua de momentos e de referências, de vozes e de olhares, o *real* torna-se mosaico de reflexões e de percursos, de interrogações e de certezas, teia de sentidos” (ROBALO CORDEIRO, 1997, p. 131).

Nestes textos literários, de modo geral, a ação dilui-se, apreendendo, por vezes, a duração de experiências individuais e, por vezes, o dinamismo de uma vivência coletiva, constantemente aberta à pluralidade complexa de vozes e de focalizações. O tecido textual encaminha-se para a denúncia dos artifícios ficcionais sobre os quais se configura a intriga, desvelando o potencial autorreflexivo da escrita. A prosa apropria-se de recursos formais como, por exemplo, a sonoridade, o

⁴ De modo geral, o *nouveau roman* caracteriza-se como um singular modelo de romance que encena uma “experiência dos limites” através de processos de contestação e de ruptura com elementos de composição tradicionais do romance, os quais buscavam representar de modo equilibrado e racional a estabilidade do mundo, e também por meio da diluição e do questionamento de leis rígidas e de concepções preestabelecidas.

paralelismo, o ritmo, a repetição e de uma linguagem sugestiva e plurissignificativa, insinuando uma estética da evocação, da alusão, do descontínuo. A estratégia intertextual transforma o texto literário em “[uma] escrita de escritas, [um] jogo de reflexos, de reenvios, [um] produto saturado de referências, de remissões e de cumplicidades estéticas e culturais” (ROBALO CORDEIRO, 1997, p. 127). Predominantemente, a narrativa rejeita a objetividade linear e a unicidade perceptiva e cognitiva, e aceita a interpenetração dos níveis do real, do onírico e do imaginário, do presente experienciado ou projetado e da memória. O romance permite a expressão do subjetivo e o acesso à complexidade do interior da consciência. Na configuração do tempo, o encadeamento cronológico linear é substituído pela manifestação de uma temporalidade que enfatiza as dinâmicas de ponderação do instante, da duração, da lembrança e o entrelaçamento de tempos distintos.

Do mesmo modo, como tempo de diluição e afastamento em relação aos antigos e conservadores valores, o período posterior à Revolução de Abril, que pôs fim ao Estado Novo, regime ditatorial fascista de António de Oliveira Salazar e Marcelo Caetano⁵, também impactou a produção cultural portuguesa, de maneira que aos escritores foi possível “escrever num mundo de liberdade e com palavras em liberdade” (REIS, 2004, p. 33). O Estado Novo, além de um regime político repressivo e isolacionista, promotor de calamidades sociais e materiais, configurou-se também como um fenômeno ideológico de amplas ressonâncias, de interferências decisivas e agônicas no modo de pensar dos portugueses, no modo de escrever, nas relações familiares, na educação formal, nas práticas artísticas, etc. O poder ditatorial exercido por Salazar infiltrava-se, assim, nos esconsos da vida social e cultural portuguesa, moldando as ações, os costumes e também o imaginário dos portugueses acerca do país e também de si mesmos. Houve, na ditadura salazarista, a promoção acrítica “de uma *lusitanidade* exemplar” (LOURENÇO, 2004, p. 33, grifo do autor), a partir da qual tanto o presente quanto o passado foram redesenhados de acordo com uma mitologia arcaica e uma ideologia reacionária. Gradativamente, o Estado Novo instituiu, por meio de uma ficção ideológica, e também sociológica e cultural irrealista, uma imagem de um país exemplar e sem contradições, que conseguia perfeitamente conciliar capital e

⁵ Marcelo Caetano atua como governante de Portugal no período final do Estado Novo.

trabalho, bem como autoridade e disciplina com um desenvolvimento exitoso da sociedade.

O imaginário cultural e identitário hipernacionalista construído e alimentado durante o período da ditadura fascista, consoante Eduardo Lourenço (2004, p. 34), enraizou-se tão profundamente na consciência dos portugueses que se tornou quase impossível esboçar uma outra e nova imagem de Portugal e dos portugueses, em contraposição àquela que o Estado Novo impune e habilmente moldava, “sem que essa *imagem-curta* (não apenas ideológica, mas cultural) aparecesse como uma sacrílega contestação da *verdade portuguesa* por ele restituída à sua essência e esplendor”. Esse imaginário ideológico nacionalista, mitificado e ufanista de uma naturalizada vocação imperial e de “um *povo colonizador por excelência*” (LOURENÇO, 2004, p. 64, grifos do autor) – promovido e justificado pelos discursos oficiais da ditadura salazarista em decorrência de uma realidade de quinhentos anos de exploração e abuso colonialista que caracterizou a atividade histórica portuguesa e cuja lembrança nostálgica, configurou, no decorrer desse período, o cerne da imagem de Portugal – entrou em derrocada com a Revolução dos Cravos em 25 de Abril de 1974, que pôs fim ao Estado Novo de Salazar e ao Império português.

A verdade que através dela [Revolução de Abril] irrompia era de molde de ajustar finalmente a nossa realidade autêntica de portugueses a si mesma, como reflexo e resposta a uma desfiguração tão sistemática como aquela que caracterizara o idealismo hipócrita e, sob a cor do realismo, o absurdo *irrealismo* da imagem salazarista de Portugal. (LOURENÇO, 2004, p. 60, grifo do autor).

A Revolução dos Cravos reestabeleceu aos cidadãos portugueses a totalidade de direitos cívicos característicos das democracias ocidentais, bem como também remodelou as relações existentes entre a antiga e reacionária classe dirigente e detentora dos meios de produção e a classe trabalhadora. No entanto, no âmbito literário, as respostas às mudanças estruturais e à abertura política, consequentes da Revolução de Abril, não foram imediatas e/ou lineares, de modo que a ficção portuguesa sofreu um período de dois anos de paralisia e de esterilidade criadora como legado da ditadura salazarista. Esse hiato na produção literária portuguesa manifesta-se porque a literatura “precisava” de um tempo de aprendizagem, para que, assim, pudesse existir de acordo com os novos parâmetros de liberdade, tanto de escrita quanto de publicação, que a Revolução de Abril

possibilitara. Vivenciado esse período – de aprendizagem, ou de paralisia – a literatura portuguesa reaparece como uma força poucas vezes percebida na literatura ocidental, verificando-se, sobretudo, uma expressiva expansão do gênero romanesco em Portugal.

Com a abertura política desencadeou-se um potencial significativo de tematização ficcional que a literatura acolheu. A Geração de Abril, como se tornaram conhecidos certos escritores no período pós-74, conscientizada e comprometida com os grandes problemas políticos e sociais de Portugal, conferiu à ficção portuguesa um caráter mais combativo. Os autores dessa geração, por meio do instrumental da ficção, passaram a atuar de modo mais incisivo sobre e no real, de modo que se colocaram não somente como espectadores do seu tempo histórico, mas também como intérpretes das transformações societárias que estavam vivenciando. A criação literária, a partir da Revolução de Abril, encontrou expressões significativas para exprimir esse novo tempo da realidade portuguesa e para ressignificar o entendimento dos portugueses em relação a si próprios, como se, a partir desse momento, a consciência coletiva portuguesa, bem como o imaginário português, necessitasse conhecer verdadeiramente a si mesma e o que significava, de fato, a perda desse império, o qual, por séculos, compôs a “paisagem” de Portugal e que, para muitos lusitanos, era o cerne da realidade portuguesa.

A liberdade de expressão decorrente do fim do regime ditatorial possibilitou, abertamente, o diálogo com novas temáticas e formas de escrita, bem como a emergência de novos discursos, anteriormente, proibidos. Propositamente, então, o romance pós-74 voltou-se não apenas à situação social, política e econômica de Portugal, mas também à forma de narrar e ao comprometimento do escritor em relação à realidade, mediante a compreensão dos escritores de que “tão importante quanto o objeto a ser analisado é o *modo* como o objeto é analisado, a fim de que não haja descompasso entre a proposta ideológica avançada e o instrumental anquilosado” (GOMES, 1993, p. 106, grifo do autor). Em relação ao conteúdo efabulativo que alimentará o romance pós-74, em diálogo com a época de modificações nas relações sociais, políticas, econômicas e culturais do país, muitos escritores portugueses, como, por exemplo, Almeida Faria, José Saramago, Lídia Jorge e também António Lobo Antunes, propõem, através do discurso literário, romper com restrições da narrativa histórica. Para suprir as falências do discurso histórico, tal geração de romancistas, herdeira da visão crítica da Revolução de

Abril, precisa denunciar esse discurso histórico oficial e unilateral, explicitando os modos como, de acordo com a tradição, a noção de verdade histórica esteve vinculada à versão das classes dominantes, enquanto coube aos dominados o papel de espectadores passivos do “fazer histórico”.

Nesse processo de contestação de uma história única, tais escritores concebem suas narrativas quase como um documento de um período histórico de profundas transformações da sociedade portuguesa, decorrentes, principalmente da Revolução de Abril de 1974. De modo irônico, por vezes satírico, ou ainda alegórico, os autores passam a adotar uma postura crítica diante de acontecimentos da história portuguesa, promovendo uma “projeção do imaginário sobre o real, de modo a operar um corte na realidade, para melhor desvendá-la ou transformá-la” (GOMES, 1993, p. 85), como, por exemplo, em *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago, e *Fado Alexandrino* (1983) ou *As naus* (1988), ambos de António Lobo Antunes. O romance, então, adquire um caráter ambíguo em sua relação com a realidade, de modo que ou transforma-se em um documento, ainda que ficcional, do processo histórico, como é exemplar o caso de *Levantado do chão* (1980), de José Saramago, ou ainda subverte os acontecimentos históricos, utilizando-os como conteúdo efabulativo para a criação de metáforas e de alegorias com objetivo parodístico e provocatório acerca da história oficial, como em *As naus* (1988), de António Lobo Antunes.

Com a liberdade de expressão advinda da decadência da ditadura fascista de Salazar, o processo de descolonização português em África serviu de mote histórico para a revisão ficcional das vivências individuais e coletivas da guerra colonial e, conseqüentemente, para a construção de uma consciência crítica pós-colonial⁶. Ao mesmo tempo, a reestruturação das fronteiras nacionais motivou uma discussão sobre questões identitárias. Dentre os eixos centrais assumidos pelo romance pós-

⁶ Por pós-colonialismo, termo importante para a compreensão, principalmente, da proposta inicial dos romances de António Lobo Antunes, entende-se, de acordo com Boaventura de Souza Santos (2006), duas acepções iniciais. A primeira está voltada ao período histórico posterior ao processo de independência das colônias portuguesas, tendo enfoque, mais especificamente, nas análises econômicas, sociológicas e políticas e na construção de novos Estados e sua inserção no sistema mundial, bem como na relação de ruptura ou de continuidade que esses Estados mantêm com a ex-colônia. A segunda está relacionada ao conjunto de práticas performativas e discursivas de questionamento da narrativa colonial, promovida pelo colonizador, e de valorização das narrativas construídas pela perspectiva dos colonizados. Neste estudo, adota-se essa segunda acepção, tendo em vista o seu recorte culturalista, a sua inserção nos estudos culturais, linguísticos e literários e o seu direcionamento à análise dos sistemas de representação e dos processos identitários.

74, Álvaro Cardoso Gomes (1993) destaca a denúncia da opressão ditatorial e de um mundo ficcional estagnado, conservador e reacionário, bem como das condições de trabalho desumanizadoras e da marginalização de populações por motivos de gênero, raça e classe. Do mesmo modo, o “novo romance português” denuncia a rejeição ao progresso e a valorização das “conquistas” do passado português, colocando em questionamento, muitas vezes em tom de sátira e de ironia, a imagem de Portugal como um império ultramarino e colonial. Desse processo também resultam interrogações acerca da concepção de identidade nacional e individual sustentada por esse mito imperialista.

Na ficção pós-74, continuam a ser evidenciados conteúdos bastante convencionais da literatura ocidental, porém, de forma geral, modificam-se as formas linguísticas e as estruturas narrativas de sua abordagem, como, por exemplo, na representação crítica da família tradicional, da sua moral conservadora e das implicações negativas dessa estrutura familiar patriarcal e autoritária no desenvolvimento das personagens e de sua psicologia no decorrer da trama narrativa. Promove-se uma valorização das “gerações sem causa”, resultado de um esvaziamento da imagem idealizada do herói da narrativa, de modo que passam a figurar como protagonistas personagens solitárias, frágeis e amarguradas. Além disso, temáticas consideradas “mais contemporâneas” na literatura ocidental transformam-se em mote para discussão crítica, como, por exemplo, a condição feminina, mais especificamente a condição estrutural de opressão da mulher, a guerra colonial e a tragédia dos retornados e também a Revolução dos Cravos, com seus efeitos, suas promessas e suas fissuras. Esse esboço acerca das afinidades e das recorrências temáticas e formais que caracterizam o romance português pós-74 não ignora, tampouco exclui a diversidade experimentada pela ficção nesse período da história literária de Portugal – consoante Carlos Reis (2004, p. 28), ainda “um tempo literário em aberto” –, mas procura evidenciar como as tendências manifestadas pela literatura dialogam expressivamente com os novos caracteres inscritos na realidade portuguesa pela Revolução de Abril e com “o presente histórico de fraturas, conflitos e desencantos a que o último quartel do século XX deu lugar” (REIS, 2004, p. 28).

As coordenadas culturais do período posterior à Revolução dos Cravos favoreceram a incorporação, na literatura portuguesa, de especificidades formais e

temáticas de um fenômeno convencionalmente denominado por “pós-modernismo”⁷. Contudo, a consolidação de uma ficção de caráter pós-modernista em Portugal⁸ deve muito às expressões literárias de romancistas anteriores à Geração de Abril, como, por exemplo, José Cardoso Pires⁹, Almeida Faria e Augusto Abelaira. Esses escritores assinalam um contributo demasiadamente importante para a afirmação de uma escrita pós-modernista por meio da proposição de temas e estratégias discursivas que se tornaram determinantes para a construção da narrativa de ficção do final do século XX em Portugal. Dentre as tendências inauguradas pelos romancistas destacam-se, de modo geral, a rearticulação, geralmente com intenções paródicas, de gêneros narrativos recuperados do passado – a epopeia, o romance histórico, o romance epistolar, o romance de aventuras – ou compreendidos como subliterários – romance policial, reportagem, biografia; o recurso à intertextualidade, por vezes também com objetivos paródicos; as construções metadiscursivas e metaficcionalis; a compreensão da narrativa como ferramenta para o questionamento e também para a deslegitimação de narrativas fundadoras ou identitárias; a reescrita ficcional e alegórica da história perpetuada como oficial, com propósito de relativização axiológica – mais especificamente uma reescrita da história oficial com indagações de motivação pós-colonial.

Segundo Carlos Reis (2004), em Portugal, a ficção de caráter pós-modernista concentra o seu núcleo temático na História, nas suas principais figuras e nos períodos decisivos de seu devir. Consequentemente, o romance dedica-se a uma revisão crítica e também dessacralizadora dos discursos historiográficos que

⁷ Compreende-se o Pós-Modernismo como um movimento ainda em desenvolvimento, “plurívoco, multidisciplinar e afetado por ambiguidades” (REIS, 2004, p. 24). Segundo Ana Paula Arnaut (2011), o Pós-Modernismo, na literatura portuguesa, inscreve-se em termos de mistura de gêneros e de fluidez genológica, de matriz quase sempre subversiva, de crescente e insistente polifonia, de exercícios metaficcionalis – presentes, ainda, em romances satíricos e cômicos do século XVIII, mas que, nessa nova literatura, adquirem novas nuances por meio, principalmente, de uma proposta de reescrita da História –, de uma aparente perda da narratividade e de imposição da paródia como elemento determinante para a deslegitimação das narrativas fundadoras.

⁸ Consoante Carlos Reis (2004, p. 26), em Portugal, a superação do modernismo e a instauração de narrativas de caráter pós-modernista aconteceram tardiamente “tanto por razões políticas (de fechamento, de censura e de atraso cultural) como por razões histórico-literárias propriamente ditas”, como, por exemplo, as manifestações de natureza anti-modernista do Neo-Realismo e a lenta afirmação da herança modernista e de Fernando Pessoa como seu principal expoente.

⁹ Conforme Ana Paula Arnaut (2002), na história literária portuguesa, José Cardoso Pires situa-se no limiar daquilo que, atualmente, concretiza-se como Pós-Modernismo e seu romance *O Delfim*, publicado ainda em 1968, como a primeira obra a apresentar elementos que, posteriormente, caracterizarão o Pós-Modernismo no romance português.

lapidaram e que continuaram a exercer força sobre o imaginário português. Tal proposição literária, obviamente, não se apresenta isenta de objetivos e de implicações ideológicas, sobretudo quando são abordados episódios como os treze anos de guerra colonial, de 1961 a 1974, a partir dos quais os escritores da Geração de Abril passam a esboçar, ainda que literariamente, um novo prospecto de história.

Segundo a professora Ana Paula Arnaut (2002), a qual se dedicou intensamente ao estudo das tendências pós-modernistas na narrativa portuguesa contemporânea, algumas características do pós-modernismo na ficção podem ser resumidas, a fim de introdução, à subversão da intriga, ao falhanço das expectativas de leitura, à impossibilidade de promover uma visão coesa e totalitária do mundo, à escrita 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”, à “consciência do escritor como artífice” e à fragmentação narrativa decorrente dos processos de sobreposição e de multiplicação 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” (ARNAUT, 2002, p. 127-129). Além disso, nas narrativas de caráter pós-modernista, também são evidentes outras características, tais como a renúncia aos grandes discursos fundadores, o questionamento do discurso histórico oficial, a deslegitimação das narrativas canônicas e de seu papel para a orientação de uma identidade nacional e individual, a paródia e a ironia, a intertextualidade, a pluridiscursividade e as transformações do romance como gênero literário. Ainda que relativamente afastado do contexto pós-1974, o corpus romanesco em estudo nesta tese mantém certos interesses críticos e representa mudanças sociais provocadas pela virada histórica sofrida por Portugal no final do século XX.

2.2 A FICÇÃO DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES: DIÁLOGO COM TEXTOS CRÍTICOS SOBRE O ESCRITOR PORTUGUÊS

os mal-entendidos em relação ao que faço derivam do fato de abordarem o que escrevo como nos ensinaram a abordar qualquer narrativa.
(António Lobo Antunes)

A fortuna crítica dos romances de António Lobo Antunes, sobretudo em relação às primeiras décadas da produção do escritor português, é bastante expressiva, particularmente pelo impacto político, social e cultural que a sua ficção projeta no período posterior à Revolução de Abril. Desse modo, mais do que apresentar linhas de interpretação e chaves de leitura dos romances de Lobo Antunes, a fortuna crítica sobre o escritor engendra a celebração, embora por vezes polémica, de uma “consciência criadora de um universo de ficção que tem vindo a estabelecer as suas próprias leis” (CAMMAERT, 2011, p. 14). Assim, neste subcapítulo, busca-se compreender, de modo mais amplo, temáticas e estratégias formais utilizadas pelo escritor em sua obra, de maneira que o diálogo proposto com parte da fortuna crítica do romancista português não tem como foco somente os romances objetos desse estudo, *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e *Não é meia-noite quem quer* (2012), mas se concentra em reflexões mais genéricas sobre eixos temáticos e planos de composição romanesca da obra do autor que servem de base à análise dos romances em específico¹⁰.

Em 1979, cinco anos após a derrocada do Estado Novo pela Revolução dos Cravos, desponta, no cenário literário português, em diálogo com as coordenadas temáticas e formais que se consolidavam na literatura portuguesa desde a década de 50 e com as transformações culturais, políticas e sociais de Portugal a partir de 1974, o nome de António Lobo Antunes. Nascido em Lisboa, em 1 de setembro de 1942, o escritor publica, já aos trinta e sete anos e posteriormente à sua experiência devastadora como médico combatente na guerra colonial em Angola – onde esteve mobilizado no período compreendido entre janeiro de 1971 e março de 1973 –, seu

¹⁰ Destaca-se que, posteriormente, o diálogo com a fortuna crítica referente à obra do escritor português será recuperado nos capítulos que discorrem sobre intriga romanesca, temporalidade e identidade nos dois romances antunianos em estudo nesta tese.

primeiro romance *Memória de elefante*¹¹, uma narrativa nitidamente política e comprometida com a vertente pós-colonialista e com a ficcionalização da guerra colonial. A guerra travada entre Portugal e as suas então colônias, Angola, Guiné e Moçambique, por um período de treze anos, definiu as estruturas sociais, econômicas e políticas de Portugal na contemporaneidade e impactou o imaginário nacional, configurando-se como referente temático para uma geração literária que assumiu uma atitude testemunhal e ética diante desse evento. A guerra colonial influenciou a ficção de António Lobo Antunes, cujos romances destacam-se, de modo singular, na literatura portuguesa pós-74, devido à sua dimensão testemunhal (e, em certa medida, autobiográfica), manifestada, sobretudo, através de dois universos e dois tempos particulares: “o universo e o tempo da guerra colonial” – núcleo central a partir do qual se desenvolve sua produção ficcional – e “o universo e o tempo da psiquiatria e do seu exercício” (REIS, 2004, p. 33).

Segundo Roberto Vecchi (2010), ao estudar o caráter testemunhal da literatura portuguesa a partir de 1974, as narrativas que têm origem na experiência da guerra colonial, desagregadora do sujeito individual e também coletivo, buscam resgatar do esquecimento os fragmentos, os rastros de sentido e de experiência, tecendo-os por meio de uma pluralidade de tipologias discursivas, com o uso das recordações pessoais ou da memória histórica. De modo geral, esses romances configuram-se como “textos freudianamente melancólicos, que tentam elaborar uma perda, uma falta, de um objeto, de um tempo, de alguém, ou da impossibilidade de comunicar a experiência”, organizados por meio de

um discurso que tenta recompor o corpo estilhaçado da experiência, através do monólogo com um narrador hipertrofiado, que coagula tempos, espaços, figuras e traumas [...] da colagem de fragmentos de várias temporalidades, desordenadamente remontados, que, porém, pela recomposição, fornecem uma representação paradoxalmente mais coerente do que efectivamente ocorreu. (VECCHI, 2010, p. 96).

Em Lobo Antunes, a ficcionalização do universo e do tempo da guerra colonial, não somente como tema narrativo, mas também como experiência agônica

¹¹ Segundo Carlos Reis (2004, p. 34), o aparecimento (um pouco) tardio de Lobo Antunes na ficção portuguesa, já aos trinta e sete anos, sugere que a liberdade de criação, formal e temática, herdeira da Revolução de Abril foi determinante para que se pudesse concretizar o projeto literário do escritor; como se, anteriormente a 1974, talvez “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”.

vivenciada pelo romancista, contribui para uma reflexão identitária e de perspectiva anticolonialista acerca da realidade histórica e cultural de Portugal¹². A experiência real das guerras de África incide em António Lobo Antunes como necessidade de recontar, no presente, a História portuguesa de uma perspectiva literária distinta daquela adotada por escritores que, permanecendo na metrópole, não haviam vivenciado o absurdo dos conflitos. A África, então, permitiu ao escritor analisar, mais de perto, “as utopias, as *rêveries*, as hipocrisias, o delírio da nossa existência portuguesa no seu conjunto, tal como ela tinha sido vivida, tinha sido discursivamente ficcionada durante a época que nós chamávamos salazarismo” (LOURENÇO, 2004, p. 351). Desse modo, os romances de António Lobo Antunes, particularmente a partir de sua ficcionalização de África e da experiência real e devastadora da guerra colonial, contribuem efetivamente para que a literatura portuguesa defronte-se com a realidade de seu país, no sentido de discutir a história oficial portuguesa, de tematizar criticamente as vivências, as relações sociais e os comportamentos tradicionalmente explorados na história da ficção portuguesa, de modo a “arrancar a máscara a Portugal enquanto tal, à realidade portuguesa no seu sentido mais profundo, vendo o que, estando debaixo dos nossos olhos, não era visto em todo o caso desta maneira” (LOURENÇO, 2004, p. 351). Consequentemente, a produção literária de Lobo Antunes configura-se como

um revelador daquilo que nós mesmos não queríamos ver, que nós mesmos não queremos ver, não apenas essa morte exterior, brutal, trágica que ele encontrou em África, mas outra realidade mais profunda, a nossa realidade de seres confrontados com qualquer coisa mais profunda que a morte, que é a do sofrimento, a da injustiça que nós infligimos aos outros, a nossa própria miséria, os nossos terrores sepultos. (LOURENÇO, 2004, p. 351-352).

Através de seus romances, construídos em diálogo com a sua experiência pessoal nas colônias de África, territórios sob o domínio inescrupuloso de Portugal, e com as preocupações da Geração de Abril em relação aos problemas sociais, políticos e culturais portugueses no fim do século XX, António Lobo Antunes realiza uma verdadeira psicanálise de seu país, uma “psicanálise visceral, profunda, daquilo que nós somos ou daquilo que nós imaginávamos realmente ser” (LOURENÇO, 2004, p. 352). A ficção antuniana mostra-se, assim, como “o espelho nosso, o

¹² Escritores que também falam da guerra colonial: Lúcia Jorge, Manuel Alegre, Mário Cláudio, Álvaro Guerra, João de Melo, entre tantos outros.

espelho de nossa própria existência, aquilo que nós temos debaixo dos olhos, aquilo que nós somos mas que não conseguimos ver ou, sobretudo, não queremos ver ou não podemos ver” (LOURENÇO, 2004, p. 352).

Temática central e determinante para as narrativas de António Lobo Antunes, a guerra colonial impulsiona o processo de escrita dos seus primeiros romances e, ao longo de sua produção literária, nunca é completamente abandonada, embora nem sempre constitua seu tema principal. Como conteúdos efabulativos ligados à experiência da guerra colonial, apresentam-se, por exemplo, a violência da guerra, a luta sem sentido contra quem não se quer combater, o sofrimento, a solidão – decorrente da separação da família e da distância da terra de origem –, a presença constante da morte, o olhar estrangeiro em relação à terra africana e o processo irreversível de desumanização. Tais conteúdos garantem à obra antuniana uma condição especial para o inventário da complexidade da situação humana e a investigação da subjetividade do autor implicada na sua forma de escrita, sobretudo por meio do questionamento da identidade, da alteridade e do sentimento de pertencimento (ou não) a determinados espaços. Nessa perspectiva, o núcleo central desses romances abrange severas críticas à ditadura salazarista, ao imperialismo e à guerra colonial, perpassadas por um complexo de atitudes e de sentimentos que abarcam o infortúnio do colonizado e também do colonizador.

À produção literária de António Lobo Antunes também se somam, formal e tematicamente, os elementos característicos do pós-modernismo. Carlos Reis (2004) observa três tendências notadamente pós-modernistas na escrita do autor: 1) a configuração de uma narrativa em que se questionam e desmistificam personalidades e acontecimentos históricos, ainda que pertencentes a um passado muito recente, como o da guerra colonial e suas personagens, por exemplo; 2) a abordagem parodística, com objetivo de desconstrução axiológica, dessas personalidades e desses acontecimentos, perpassada pelo ceticismo e pela ironia com os quais o romancista compreende e analisa Portugal ao final do século XX e expõe as suas mazelas pós-coloniais; e 3) os discursos críticos acerca dos processos de escrita e da instituição literária, promovidos não somente nos romances do escritor, mas também em suas crônicas e em suas entrevistas. Essa tematização ganha matizes importantes na escrita de António Lobo Antunes ao aderir a elementos pós-modernistas e pós-coloniais, como é exemplar o romance *As naus* (1988), narrativa paródica, de interpenetração de tempos históricos distintos e

de descaracterização da imagem idealizada de figuras históricas portuguesas. A perspectiva pós-modernista configura-se, assim, pela influência da metaficcção, pelos caminhos (quase) inverossímeis traçados pelas personagens, pelos processos de construção ambíguos e enigmáticos e pela indecibilidade e falta da coerência (esperada) da intriga. Destaca-se que, nos primeiros romances de António Lobo Antunes, o viés pós-modernista não se manifesta de modo evidente, tornando-se mais incidente nas narrativas do escritor a partir de *Fado Alexandrino* (1983).

Cabe destacar que a escrita de Lobo Antunes não pode ser dissociada da influência de José Cardoso Pires, conforme atesta Ana Paul Arnaut (2009), mais especificamente de *O delfim*, em 1968, no qual se apresentam processos de reinvenção formal pós-modernistas que marcaram decisivamente as suas estratégias romanescas, como, por exemplo, a fragmentação das ações, a prática enigmática da construção frasal, e o modo como as vivências das personagens vão sendo adicionadas ao tecido textual. Entre outras características da ficção antuniana também percebidas em Cardoso Pires estão a prática metaficcional, a configuração fragmentária da narrativa – evidenciada, não somente, mas sobretudo pela colagem de várias vozes de proveniência distinta, de tempos e espaços diferenciados no plano atual da narrativa – e o conseqüente aumento da dificuldade de leitura, exigindo, assim, um maior empenho na compreensão dos sentidos atribuídos pelas narrativas.

A relação que António Lobo Antunes mantém com o romance não se resume à aceitação pura e inquestionável de um modelo de gênero literário fixo e já acabado; ao contrário, consoante afirma, em entrevista a María Luisa Blanco (apud ARNAUT, 2009, p. 23), o autor preocupa-se (quase obsessivamente) em transformar a arte do romance, em estabelecer uma prática singular de escrita literária: “O que pretendo é transformar a arte do romance, a história é o menos importante, é um veículo de que me sirvo, o importante é transformar essa arte, e há mil maneiras de o fazer, mas cada um tem de encontrar a sua”. Desse modo, a figura do autor português mostra-se indissociável do estabelecimento de uma nova forma do romance. O autor rejeita a noção tradicional de intriga, o ato convencional de contar histórias: “A intriga não me interessa, o que queria não é tanto que me lessem mas que vissem o livro” (BLANCO apud ARNAUT, 2009, p. 23). Em algumas de suas crônicas, Lobo Antunes também discute sobre o que considera ser a sua “arte de

escrever um romance”, apontando sempre para um pacto de cumplicidade com o leitor:

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);

O romance que gostava de escrever era o livro no qual, tal como no último estádio de sabedoria dos chineses, todas as páginas fossem espelhos e o leitor visse, não apenas ele próprio e o presente em que mora mas também o futuro e o passado, sonhos, catástrofes, desejos, recordações. (ANTUNES, 2006 apud ARNAUT, 2009, p. 80).

Em conexão com esse conceito de romanescos, então, podem ser levantadas três questões fundamentais, a saber, 1) as contradições entre o sujeito e o mundo, das quais emergem discussões sobre autobiografia, identidade e memória, 2) um novo paradigma mimético muito próximo de uma estética pós-modernista, e 3) a incomunicabilidade e a indeterminação como princípios estruturais da escrita, conforme também aponta Felipe Cammaert (2011). Para alcançar esse efeito de romanescos, Lobo Antunes investe em formas de composição narrativa, progressivamente mais depuradas e complexas, desobedecendo, ou mesmo ignorando, propositadamente, regras narratológicas convencionais. O tradicional narrador onisciente desaparece e, em seu lugar, emergem os monólogos protagonizados pelas personagens, que discorrem sobre memórias e vivências particulares e coletivas, as quais incidem formal, estrutural e semanticamente no modo disruptivo do tecido romanescos. A narração das histórias apresenta-se de maneira descontínua, por meio de processos rememorativos, ou ainda através de analogias que surgem na observação descritiva subjetivada dos objetos e dos espaços.

Dessa estratégia de multiplicação das vozes e das perspectivas narrativas, resulta uma intriga fragmentada e ramificada em uma pluralidade de histórias, encadeadas de forma, predominantemente, descontínua, de modo que o texto é construído como em blocos, oriundos de vozes que trazem as histórias à superfície da narrativa. Consequentemente, as personagens figuram de modo indefinido, ensimesmado. Com a desestruturação da instância narrativa tradicional, a matéria

romanesca já não se configura segundo uma relação de causalidade e de lógica temporal, mas de acordo com processos associativos, muitas vezes afetivos, dos elementos, das situações, das lembranças e dos comentários realizados pelas personagens. Desse modo, a articulação narrativa da categoria tempo sofre sucessivas dilatações, desvios e irradiações múltiplas e diversas que podem confundir e comprometer a linearidade do enredo.

Na ficção antuniana, a memória atua não somente como simples “inscrição no tempo-espaço da História e da história de vivências políticas e sociais datadas que, por vários motivos, há que não remeter ao esquecimento”, mas, sobretudo, “em íntima conexão com a crescente vertente polifônica que se vai instaurando, tem particular e inevitável incidência no modo como formal e estruturalmente se desenha a arquitetura romanesca” (ARNAUT, 2009, p. 32). Assim, à medida que os romances vão sendo preenchidos por uma pluralidade de vozes narrativas e que essas vozes vão recuperando tempos, espaços e vivências, tanto particulares como de outrem, o tecido textual torna-se mais fragmentário, desordenado e caótico. Embora se encaminhando “para o desenovelamento de uma ação específica num lapso de tempo mais ou menos alargado (ou que se vai dilatando cada vez mais)”, a intriga organiza-se, sobretudo, em função de “movimentos retrospectivos e laterais, de olhares que se estendem para trás e para os lados, e que são, sem dúvida, indispensáveis a uma melhor compreensão do mundo e das personagens do romance” (ARNAUT, 2009, p. 32). Ao leitor pode parecer, então, que está encerrado em um contínuo presente, no qual confluem ecos de várias vozes e vários passados distintos e imprecisos. Conforme Ana Paula Arnaut (2009, p. 33), a escrita de Lobo Antunes parece aderir à estratégia de “escrever por detrás, às avessas. Mas uma escrita por detrás que se complexifica quanto maior é o número de vozes e/ou pontos de vista”. Ao mesmo tempo, a desorganização verbal faz com que “as realidades observadas – pessoas, objetos paisagens e atitudes – surjam transfigurados em outras coisas que, todavia, não são menos reais do que o real que lhes deu origem” (ARNAUT, 2009, p. 16). As inusitadas alianças provocam uma desordem na narrativa que, progressivamente, adquire “*mais corpo e mais alma* (e mais fascínio)” (ARNAUT, 2009, p. 17, grifos da autora) por meio da subversão conjunta de outros elementos e procedimentos formais, sintáticos e temáticos.

Em decorrência de sua escrita nitidamente comprometida com uma concepção pós-colonialista e com o estabelecimento de um novo projeto de

composição literária, desde a publicação de *Memória de elefante* (1979), António Lobo Antunes já conquista expressivo apreço e reconhecimento junto ao público e à crítica. Tal êxito de *Memória de elefante* (1979) justifica-se justamente na inauguração de recursos formais e de mosaicos temáticos – estruturas e temas que se mantêm ao longo de sua produção ficcional, ainda que reelaborados e lapidados nos romances subsequentes – e também por uma acentuada capacidade de criação tanto verbal quanto efabulativa (SEIXO, 2002). Essa intensa capacidade de criação manifestada nas páginas desse romance, de acordo com Maria Alzira Seixo (2002, p. 16), caracteriza-se por uma

expressão discursiva torrencial e incessantemente desdobrada em formulações derivadas de aguda intensidade imagística, e comandada também por uma impetuosidade de impressões que aparece aliada a uma vasta experiência de intercomunicação com os artefatos culturais (literatura, música, artes plásticas, expressões do social e do cotidiano, e compensada, nos seus vários excessos de linguagem e de comunicação emocional, pela visão negativa do mundo e da vida (preferencialmente vista pelo seu lado abjecto, ou pelo menos incolor, em todo o caso sempre tingida por atitudes de ambíguo apego à circunstância, pela qual se manifesta uma inegável ternura) em termos de retraimento valorativo e de representação de um universo desolador.

Memória de elefante (1979) é notadamente atravessado pela autoironia e pela impossibilidade de apaziguamento interior do narrador, características que, gradativamente, tornam-se constantes no desenvolvimento do trabalho de Lobo Antunes como escritor. Tal romance, embora passados tantos anos após a data de seu aparecimento, não é marcado por um envelhecimento da escrita, algo recorrente entre romances introdutórios de grandes escritores, mas determina, segundo Maria Alzira Seixo (2002, p. 16), o início de uma trajetória literária “de criação fulgurante e desapiedada”, que mantém com os seus leitores, nacionais e estrangeiros, não somente uma relação de consumo, mas também “de intensa partilha de experiências ou de comunhão pressentida de atitudes e formas de sensibilidade perante a convenção e a institucionalidade”.

Com a publicação de seu segundo romance, *Os cus de Judas*, ainda no mesmo ano, Lobo Antunes consolida sua popularidade entre críticos e leitores. Do mesmo modo que *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) também adere à temática pós-colonialista, ao contemplar as memórias de um ex médico-combatente, alguns anos depois de retornar da guerra colonial, que se encontra psicologicamente devastado em decorrência da experiência vivida. Ambos os

romances acabam por reforçar-se mutuamente, tanto formal como tematicamente, ratificando o talento de uma escrita comprometida com a construção de novos paradigmas romanescos em uma perspectiva pós e anticolonial. Nesse sentido, destaca-se a proposição de Maria Alzira Seixo (2002, p. 15), que dá título a esse capítulo, “um novo modo de entender e praticar a escrita de ficção”, como uma síntese à proposta de compreensão e de composição do romance instaurada pelo escritor português com as publicações inaugurais de sua carreira literária. Os dois primeiros romances de António Lobo Antunes oferecem, então, ao leitor uma

escrita sacudida, onde a frase longa faz percutir os ecos de um conhecimento amplo e intenso da literatura e da arte (constantemente convocadas e integradas na experiência manifestada pelo narrador), ao mesmo tempo que anexa impressivamente pormenores avulsos do cotidiano de diferenciados níveis culturais, com recurso constante à metáfora insólita e disfemística e a várias formas retóricas de analogia, a voz que perspectiva o texto desenvolve uma pungente consideração da existência (o exercício decepcionado da psiquiatria do ponto de vista institucional; o combate contrariado e dramático contra os movimentos de libertação de Angola; as reações contraditórias de independência pessoal procurada e de dolorosa solidão resultantes de uma separação conjugal), em reversão discursiva de tipo predominantemente monologal, onde o tratamento das pessoas narrativas, e nomeadamente do diálogo, oferece traços de novidade romanescas que irão permanecer, num tratamento de progressiva maturação, na restante obra de António Lobo Antunes. (SEIXO, 2002, p. 15-16).

Conhecimento do inferno, publicado em 1980, apresenta-se como a terceira parte de um ciclo literário ao qual o próprio escritor nomeou como “ciclo de aprendizagem” (ANTUNES apud ARNAUT, 2009, p. 19). Esse ciclo engloba três romances publicados em um curtíssimo espaço de tempo, os quais se interligam por meio da insistência obsessiva e recorrente a temas, a situações, a motivos e a personagens “em retomadas sensivelmente idênticas de incidência narrativa e de textualização ficcional” (SEIXO, 2002, p. 67) e que remetem à experiência de descolonização portuguesa de Angola e também à experiência subjetiva de Lobo Antunes como tenente e médico de um batalhão operacional na guerra colonial nesse país. Em relação a essa experiência em território angolano e ao modo como, sobretudo, seus romances do ciclo de aprendizagem valorizam a temática da guerra colonial, alguns críticos têm apontado o seu caráter autobiográfico¹³. Sem, todavia,

¹³ Segundo Maria Alzira Seixo (2002), a discussão sobre autobiografia nas produções literárias é orientada por diversas perspectivas, como, por exemplo, a autobiografia como um gênero literário, a escrita do eu que recorre a remissões referenciais, a introdução de informações biográficas no texto, a configuração textual memorialística proveniente de um recordar subjetivo determinado, o diálogo

resumir a sua compreensão e a sua interpretação a dados concretos de determinado momento da vida do autor e também sem inserir forçosamente na sua leitura dados biográficos da experiência do autor na guerra colonial, trata-se de apreender como tais obras, ao mesmo tempo em que se apresentam como ficções, não excluem o fardo da experiência vivida. Para alcançar esse efeito, Lobo Antunes utiliza-se de estratégias narrativas singulares que revelam uma escrita literária comprometida em potencializar os sentidos dessas experiências, ao explorar tematicamente as consequências traumáticas dos conflitos coloniais e os sentimentos constantemente revividos mesmo após o regresso à pátria, ao resgatar o passado histórico, as personagens marginalizadas e os espaços silenciados e esquecidos pela história oficial e ao reelaborar os discursos oficiais sobre a guerra colonial. De acordo com Seixo (2002, p. 475),

trata-se, antes, de tentar entender um texto a partir do seu modo de evocar e de provocar o real, já que a escrita oferece garantias de materialidade e de consistência [...] e nessa relação entre circunstância e sujeito, que pode ser dual, dúbia, ou mesmo ambígua, poderemos tentar apreender a configuração constituída pelo espaço mental que constitui o seu intervalo, e que uma intersubjectivação em processo, do narrador dirigida a quem o lê, pode preencher, e levar a que comuniquem, e que através do texto se encontrem, o narrador-escritor e o leitor que, na sua senda, evoca e provoca também.

Assim, em seus três primeiros romances, António Lobo Antunes dedica o centro temático de suas narrativas a dados que se relacionam diretamente aos acontecimentos expressivos da realidade portuguesa, como a guerra colonial, a Revolução dos Cravos em abril de 1974 e as problemáticas estabelecidas no período pós-revolucionário, explorados a partir das experiências subjetivas das personagens. Essa focalização subjetivada das personagens narrativas confunde-se, então, com dados biográficos do próprio escritor, latentes nas circunstâncias descritas nos romances – particularidades e ambientes da infância e da adolescência, matrimônio, guerra, exercício da psiquiatria, separação conjugal –, nas datas apresentadas – de modo que muitos eventos coincidem com a sua

instituído entre o relato de caráter subjetivo e o momento histórico a que ele refere-se. Entre essas possibilidades de entendimento da autobiografia, em literatura “a subjectividade da escrita acarreta, de forma mais ou menos evidenciada ou mais ou menos subtil, a projeção de uma circunstância efectiva direta, transformada, reelaborada ou contrastiva, que de algum modo aponta para o autor que a escreve” (SEIXO, 2002, p. 475).

trajetória pessoal – e na relação muito particular estabelecida entre as situações narradas e a voz narrativa em primeira pessoa que elabora os relatos. Os romances do primeiro ciclo, principalmente, evidenciam uma relação indissociável entre o mundo romanesco projetado nas obras e o mundo real que lhes origina, não apenas no que se refere às nítidas ligações com acontecimentos da vida do escritor, mas também no que diz respeito à realidade de um tempo histórico contemporâneo à publicação dessas narrativas. Isso porque os romances de Lobo Antunes mantêm uma conexão indiscutível com o cotidiano português e com “os tipos de educação nele normalizados e com as modalidades de existência (afectiva, profissional, cultural e política) que nele se desenvolvem e questionam” (SEIXO, 2002, p. 37), de modo que podem ser lidos como um retrato (ficcional) das experiências da contemporaneidade.

A “memória de elefante”, anunciada no primeiro romance, traduz-se, então, nessas três primeiras narrativas, na retomada de uma memória individual que, em termos da tematização da guerra colonial ou ainda, de modo mais geral, da ficcionalização de África, adquire, gradativamente, expressões de uma memória coletiva. Nessa perspectiva, António Lobo Antunes propositadamente destaca a necessidade de superar um paradigma de “amnésia coletiva”¹⁴, que, posteriormente à Revolução de Abril, assolou a sociedade portuguesa:

Quando publiquei *Os cus de Judas* tive muitos problemas porque contava algumas coisas, como quando a polícia política chegava onde nós estávamos com os negros e faziam com que o primeiro da fila cavasse a sua fossa, metia-se dentro e o polícia atirava sobre ele, o segundo tapava a fossa, abria a sua, metia-se dentro, outro disparo, e assim por diante. Isso foi um grande escândalo aqui em 1979 porque depois da revolução toda a gente queria esquecer. (ANTUNES apud ARNAUT, 2009, p. 28).

Dissociando-se dos traços autobiográficos que caracterizam os primeiros romances e, no entanto, ainda explorando algumas linhas temáticas apresentadas nos processos de figuração das personagens das narrativas anteriores, como, por exemplo, a inadaptação social e familiar, o ceticismo, a frustração e a visão crítica dos comportamentos individuais e do mundo, em 1981, Lobo Antunes publica *Explicação aos pássaros*. Centrado, de forma cada vez mais madura, em uma poética da intimidade, por meio da qual desenvolve “as noções de autenticidade,

¹⁴ Termo de Maria Luíza Blanco (2002 apud ARNAUT, 2009, p. 28).

convenção, comunidade, aprendizagem, descoincidência [das personagens em relação a si e ao mundo circundante], conhecimento, revolta e conformação”, e, ao mesmo tempo, imprimindo progressivamente uma “polifonia discursiva de valoração ideológica diferenciada” (SEIXO, 2002, p. 92), através da qual não somente escuta, mas também reproduz e discute as linhas de pensamento e de ação que influenciaram o desenvolvimento político e societário português a partir da segunda metade do século XX, o romancista português propõe uma segunda fase de sua produção literária, denominada por ele próprio como “ciclo das epopeias”. Segundo Lobo Antunes, os romances que compõem esse ciclo, a saber, *Explicação dos pássaros* (1981), *Fado alexandrino* (1983), *Auto dos danados* (1985) e *As naus* (1988), caracterizam-se por apresentar Portugal como personagem principal.

No ciclo das epopeias, dois¹⁵ romances destacam-se como exemplares da produção ficcional antuniana, *Fado alexandrino* (1983) e *As naus* (1988). *Fado alexandrino* (1983), imediatamente após a sua publicação, reafirma os méritos anteriormente conferidos ao escritor português, porque, simultaneamente, apresenta novas propostas de inovação do agenciamento das categorias narrativas, as quais se tornarão, posteriormente, características originais e fundamentais para a compreensão de sua “arte do romance”, bem como retoma, em termos de continuidade, muitos aspectos temáticos centrais de sua produção ficcional produzida anteriormente. Em relação aos elementos temáticos que são explorados em *Fado alexandrino* (1983), Lobo Antunes dá continuidade à ficcionalização da guerra colonial, da experiência urbana dos retornados a Lisboa, das memórias da infância e da juventude no núcleo familiar, da problemática da identidade e do malogro das relações amorosas.

No que diz respeito à inauguração de processos de configuração romanesca, tal narrativa mostra-se, progressivamente, mais sensível à escrita torrencial que caracteriza os romances anteriores, ao mesmo tempo, em que, paradoxalmente, a intriga avulta-se como instância irradiadora de uma múltipla confluência de vivências

¹⁵ *Auto dos danados* (1985) também se configura como um romance extremamente importante na trajetória literária de Lobo Antunes, porque dá prosseguimento e acentua um trabalho de composição romanesca que, posteriormente, será reconhecido como característico da escrita do autor português, como, por exemplo, a multiplicação dos planos narrativos e a constante fluidez entre estratos temporais diferenciados e eventos correspondentes ou aleatórios da ação no espaço. Entretanto, pela projeção temática e estilística alcançada por *Fado alexandrino* (1983) e *As naus* (1988), optou-se por exemplificar essa fase da produção ficcional antuniana a partir desses dois romances.

individuais que comunicam o entrecruzamento de diversos níveis temporais narrativos. A objetividade narrativa demarca as nuances ficcionais de uma experiência enunciativa individual e que, concomitantemente, extrapola essa dimensão, adquirindo proporções coletivas, tendo em vista que todas as personagens-narradoras pertencem a um mesmo grupo – todas são militares, embora possuam diferentes patentes. A estruturação discursiva de caráter pós-modernista constitui-se por meio de interpenetrações temporais e espaciais, de uma pluralidade de vozes, do recurso a repetições, da exploração semântica do aleatório e da fluidez das perspectivas narrativas, por meio de artifícios que reinscrevem estilística e ficcionalmente a representação de uma realidade em anamorfose. A compreensão da figura feminina aponta para exploração da natureza conflitante das relações amorosas e conjugais e apresenta o feminino como núcleo central do desejo amoroso e da sua rejeição. Nesse sentido, *Fado alexandrino* (1983) ensaia uma profunda investigação do cotidiano dos anos setenta em Portugal, tendo em vista que se estabelece como uma coletânea de retratos tanto cultural quanto socialmente distintos sobre esse período.

As naus (1988) talvez seja um dos romances de maior expressividade da ficção portuguesa contemporânea, do seu exercício formal e das suas inclinações críticas. Publicado em um período de comemorações oficiais dos “descobrimientos” portugueses, esse romance determina de modo mais acentuado a proposição de uma escrita romanesca inclinada para uma estética do grotesco e do insólito e de intenção parodística anteriormente apresentada em *Auto dos danados* (1985). Em *As naus* (1988), contudo, essa estética adquire expressões da metaficção historiográfica, em termos de humor, sátira e fantasia, de distorção da realidade e dos acontecimentos, que entrecruza períodos clássicos da história portuguesa, como a época das grandes navegações marítimas e as insuficiências sociais e culturais do Portugal contemporâneo. Nesse romance, o caráter paródico alia-se a uma perspectiva pós-modernista, pós-colonial e, principalmente, anticolonialista. Além disso, a satirização da problemática dos retornados – assunto à época ainda escassamente abordado na ficção e também nos ensaios sobre a sociedade portuguesa – e a reescrita ficcional da verdade oficial instituem essa narrativa como uma paródia de um dos episódios mais soberanos da história de Portugal, demarcando não somente a crítica ao passado remoto português, mas também ao passado recente de um país desafortunado.

Tratado das paixões da alma, publicado em 1990, instaura o início de um novo tríptico da produção literária antuniana em razão de certa contenção de uma escrita romanesca anteriormente caracterizada pelo excesso expressivo. Esse romance caracteriza-se por uma “certa contenção metafórica (que refreia irradiações de sentido sem lhe impedir uma constante direção de analogia disruptiva) e uma organização meticulosa no agenciamento da intriga romanesca” (SEIXO, 2002, p. 196). Juntamente com *A ordem natural das coisas* (1992) e *A morte de Carlos Gardel* (1994), *Tratado das paixões da alma* (1990) compõe o terceiro ciclo da produção literária de António Lobo Antunes, denominado pelo escritor como Trilogia de Benfica. Os três romances integrantes desse ciclo destacam-se do conjunto de quinze romances anteriormente publicados pelo escritor português por apresentarem formas expressivas idênticas e conteúdos efabulativos parecidos.

O ciclo de Benfica – assim intitulado porque o cenário é centrado na freguesia portuguesa da infância do escritor – estabelece uma relação de continuidade com os principais eixos temáticos apresentados no ciclo anterior, prolongando e complexificando estratégias romanescas existentes desde o início da carreira literária do autor e introduzindo novos procedimentos formais. *Tratado das paixões da alma* (1990), *A ordem natural das coisas* (1992), e *A morte de Carlos Gardel* (1994) têm como núcleo central a problemática da família¹⁶ e do malogro dos afetos, e desfechos que culminam na morte ou no desaparecimento de algumas personagens narrativas. Nesses romances, acentua-se a noção de “perda da casa enquanto matriz familiar, atmosfera afectiva e física de abrigo ou recurso, e metonímia do corpo do ente que lhe está ligado e que desaparece também” (SEIXO, 2002, p. 255) e projeta-se o tema da infância, nem sempre como memória nostálgica de vivências felizes como acontecia nos primeiros romances, e, mesmo assim, sempre relevante para o entendimento de ações que, no presente da enunciação, contribuem para o processo de figuração das personagens.

Em tais narrativas, ainda, destacam-se o lirismo, a densidade do conteúdo efabulativo, o tratamento monologal do diálogo e a lateralidade com que se desenvolve a intriga, apontando, inclusive, para uma expressividade metafórica que

¹⁶ A questão da problemática das relações familiares, mais especificamente da incomunicabilidade que perpassa tais relações, bem como da noção de “perda da casa”, ou ainda da noção de “casa em ruínas e habitada por fantasmas”, enquanto recurso que aponta para a ideia de desestruturação familiar, são exploradas mais profundamente na Tese de Doutoramento de Evelyn Blaut Fernandes, intitulada “A ficção de António Lobo Antunes: da coreografia dos espectros à caligrafia dos afectos”.

se aproxima, por vezes, do surrealismo, principalmente em *A ordem natural das coisas* (1992), o processo de alternância das vozes, a configuração não linear da narrativa com incidência analéptica e o uso expressivo dos parênteses e do itálico sem que delimitem, entretanto, planos da narração e da enunciação distintos, mais especificamente em *A morte de Carlos Gardel* (1994). A partir dessa trilogia, portanto, a arte do romance antuniana atinge maturidade e virtuosidade indiscutíveis, em termos de sobriedade da escrita, de contensão expressiva, de economia verbal e de interpenetração das vozes e dos planos narrativos, dos quais resulta uma complexificação no agenciamento narrativo.

Ademais, nesses romances, adquire maior importância o papel da memória tanto para a constituição da identidade narrativa das personagens quanto para a configuração desordenada da história e, por conseguinte, da intriga, justamente em decorrência da maneira como se configura a temporalidade narrativa. Apesar desse “progresso”, ao mesmo tempo, essa trilogia sugere retornar, de certo modo, aos romances iniciais, tendo em vista que algumas das problemáticas apresentadas pelas personagens parecem ser as mesmas apresentadas por aquelas das primeiras narrativas, ainda que os processos estilísticos de figuração das personagens mostrem-se um tanto diferentes.

A despeito de algumas acusações que pairavam sobre a figura de Lobo Antunes, tanto pelo que fora considerado, à época, como “excesso metafórico” na sua escrita quanto por alguns comportamentos pessoais e editoriais, a publicação de *O manual dos inquisidores*, em 1996, confronta tais acusações, produzindo, então, um consenso no que diz respeito à qualidade indiscutível de sua obra, em termos de uma consagração unânime da produção literária do autor. A superação dessa impressão negativa consolida-se, posteriormente, com a publicação *O esplendor de Portugal e Exortação aos crocodilos*, respectivamente em 1997 e 1999. Esses três romances apresentam processos de composição semelhantes aos romances da Trilogia de Benfica, no sentido de uma definição mais apurada das estratégias de escrita romanescas anteriores, cuja execução surpreende a leitores e críticos pelos novos processos de composição das estruturas narrativas, pela forma como se articulam as vozes do discurso narrativo e pela temática e suas implicações figurativas na história narrada.

Um ano após a publicação de *O manual dos inquisidores* (1996), em entrevista a Francisco José Viegas, Lobo Antunes declara que tal romance e

também outro, o qual não nomeia, porém afirma estar terminado, inscrevem-se em uma “série de quatro livros sobre o poder e sobre o exercício do poder em Portugal” (ANTUNES apud ARNAUT, 2009, p. 20). As três publicações subsequentes do escritor tratam-se dos romances já mencionados *O esplendor de Portugal* (1997) e *Exortação aos crocodilos* (1999) e também de *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000). Contudo, Ana Paula Arnaut (2009) salienta o desencontro temático entre *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000) e os demais romances que constituiriam esse ciclo. A partir dessa compreensão, a autora considera que o projeto extensional da referida tetralogia somente poderia ser concretizado se o romance *Boa tarde às coisas aqui em baixo*, publicado em 2003, fosse, então, nela incluído. Especificamente, a narrativa de *O manual dos inquisidores* (1996) conta a história de um exercício do poder que se obtém e mantém-se através da violência e do medo nas práticas das redes bombistas, *O esplendor de Portugal* (1997) retrata as implicações dramáticas do poder militar na guerra civil angolana e na permanência dos ex-colonos portugueses em África, *Exortação aos crocodilos* (1999) engendra as múltiplas faces racistas do poder colonial e *Boa tarde às coisas aqui em baixo* (2003), embora não se refira diretamente ao exercício do poder em Portugal, discorre sobre diversas vertentes de poderes que, em Angola, regulam o tráfico de diamantes, podendo, então, ser acolhido nesse grupo, conforme a sugestão de Ana Paula Arnaut (2009).

O manual dos inquisidores (1996), *O esplendor de Portugal* (1997), *Exortação aos crocodilos* (1999) e *Boa tarde às coisas aqui em baixo* (2003) constituem um novo ciclo de epopeias, mais especificamente, um ciclo de epopeias líricas, conforme sugestão do próprio escritor (BLANCO apud ARNAUT, 2009, p. 21): “Não sei se estou certo ou não, mas creio que o que escrevo são ‘epopeias líricas’”. Arnaut (2009) considera mais coerente que, assim como na denominação do ciclo das epopeias, à classificação de ciclo das epopeias líricas seja acrescentado o prefixo “contra”, visto que, nesses romances, são subvertidas características intrínsecas ao gênero epopeia esboçadas por Aristóteles em sua *Poética* e determinadas por Mikhail Bakhtin, em *Esthétique et théorie du roman*. Essas subversões referem-se ao virtuosismo linguístico e narrativo que caracteriza a escrita antuniana e que se desenvolve, mais acentuadamente nesse ciclo, na amplificação dos desmembramentos frasais, nas suspensões semânticas inusitadas – as frases passam a ser entrecortadas por falas de outras personagens ou mesmo

por comentários da voz que então detém a enunciação narrativa –, no recurso recorrente a elipses lexicais e gráficas e na obliteração total e absoluta da palavra. Como efeito dessa desagregação semântica, formal e linguística, evidencia-se, ainda mais do que em romances anteriores, a diluição ou mesmo obliteração da noção de narratividade, o que acaba por demandar do leitor uma participação mais intensa para a decifração dos sentidos presentes no romance. Consequentemente, tal fragmentação e anarquia da construção textual, na esteira da produção literária pós-modernista, revela, nas palavras de WAUGH (1988 apud ARNAUT, 2009, p. 45),

uma hiperconsciência relativamente à linguagem, à forma do literário e ao ato de escrever ficções; uma constante insegurança no que se refere à relação entre ficção e realidade, um estilo paródico, meio a brincar, excessivo, ou ainda enganadoramente *naïf*.

Entretanto, ainda é possível, em meio ao caos e à fragmentação narrativa, recuperar linhas de orientação e restituir essa narratividade, aparentemente, extraviada, na qual estão presentes, de modo constante e obsessivo, a preocupação com a história de Portugal e a sua relação com as (ex) colônias. Além disso, a adição do prefixo “contra” justifica-se porque, nesses romances, ao contrário do que caracteriza a epopeia, não são celebrados heróis/homens e eventos admiráveis, tampouco acontecimentos ou expressões sublimes e divinas, de modo que as personagens caracterizam-se por serem humanamente comuns, muitas vezes, corrompidas e degradadas, presas em um passado que não conseguem esquecer e em um presente a partir do qual não conseguem perspectivar um futuro.

Dentre os romances de António Lobo Antunes dedicados à valorização da temática pós e anticolonialista, *O esplendor de Portugal* (1997) mostra-se como o mais expressivo, tendo em vista que África, mais especificamente, Angola, torna-se o lugar de enunciação do qual emergem as vozes dos portugueses que para lá partiram e que de lá não conseguiram mais retornar, ou que morreram nos processos de guerra civil, bem como as vozes daqueles que lá nasceram e, para fugirem dos conflitos, deslocam-se a Portugal, onde não encontram acolhimento. Sensível às muitas formas de sofrimento decorrentes do processo colonialista, *O esplendor de Portugal* (1997) evidencia também a luta pela libertação e pela independência das colônias africanas e radica-se na experiência do colonizador

português, particularmente, na forma como manifesta a deploração e a angústia de sua ação ideologicamente desajustada e afetivamente contraditória, as quais Lobo Antunes explicita em nuances de ganância, cobiça, reacionarismo, apego à terra e à consciência da sua exploração, porém também em termos de ternura e de ingenuidade, ou ainda de manutenção de uma condição de vida iniciada por outra pessoa, mas que seus herdeiros acostumaram-se a aceitar como autêntica.

Não entres tão depressa nessa noite escura (2000), devido ao seu caráter mais intimista, instaura um novo ciclo literário na escrita de António Lobo Antunes, juntamente aos romances *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)¹⁷, *O meu nome é Legião* (2007) e *O arquipélago da insónia* (2008). O viés intimista de *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000) resulta, particularmente, da manifestação dos sentimentos e dos pensamentos mais escondidos ou recalcados de seres marcados pela carência dos afetos e de formulações discursivas de caráter pós-modernista que evidenciam a suspensão, a impossibilidade e o silenciamento da comunicação. Nessa narrativa, a construção frasal torna-se mais inacabada, mais elíptica e mais interrompida. O discurso romanesco configura-se de modo seco e contido, adquirindo sobriedade por meio de procedimentos de composição ancorados em uma estrutura frasal ainda longa, todavia entrecortada e, ao mesmo tempo, distendida em decorrência das situações que se desenovelam, das repetições de frases ou excertos de frases. Nesse romance, insere-se definitivamente a proposta de inscrição monologal do diálogo, ou seja, expressões de falas que não têm como objetivo a comunicação efetiva do conteúdo. Desse modo, o diálogo somente em raríssimas situações apresenta-se em termos de perguntas e respostas e, na maioria das vezes, “as falas são inscritas como ecos ou fragmentos de monólogos transpostos para as coisas, para os objetos inanimados, que exprimem o que as personagens sentem mas são incapazes de transmitir” (CABRAL, 2011, p. 145).

Ainda nesse ciclo, a ausência de referências históricas específicas, ou de relações com momentos históricos particulares, implica a construção de um universo

¹⁷ Uma importante abordagem dos romances *Eu hei-de amar uma pedra* (2004) e *Ontem não te vi em Babilónia* (2006) – a qual, inclusive, aproxima-se do estudo desenvolvido nesta Tese de Doutorado em virtude de sua análise da expressão da temporalidade, em ambos os romances, e dos seus efeitos para a constituição da identidade dos sujeitos ficcionais – encontra-se na Tese de Doutorado de Tatiana Prevedello, intitulada “Da expressão do tempo ao estilhaçar do ‘eu’: figurações da memória na escrita antuniana”.

ficcional reduzido a estreitos círculos familiares, em que banalidades cotidianas da sociedade portuguesa contemporânea assumem o papel principal. A fragmentação e o estilhaçamento formal das narrativas, a desarticulação gráfica e lexical, bem como a multiplicidade de vozes e perspectivas parecem encenar a intimidade e a interioridade das personagens, de modo que o tecido discursivo passa a abarcar, com dominância, malogros, melancolias e angústias existenciais. Reiteram-se, assim, circunstâncias e conteúdos temáticos já populares no mundo ficcional de Lobo Antunes, mais especificamente, conflitos familiares, personagens radicalmente problemáticas, solitárias e traumatizadas, estruturados por diferentes vozes e pontos de vista narrativos. Nesse sentido, pode-se perceber a continuidade de elementos de construção literária, ainda que trabalhados de modo um tanto diferenciado ao longo dessas publicações, que resultam na configuração de um universo narrativo fragmentado e, por vezes, estilhaçado. Quanto mais aumentam as vozes e os focos narrativos que se proliferam discursivamente, maior a dificuldade apresentada ao leitor para perceber nitidamente as fronteiras da enunciação. Em decorrência disso, potencializam-se as oportunidades de assimilações diferentes da história narrada, o que compromete a inteligibilidade da intriga, ao mesmo tempo em que se potencializam os sentidos do texto.

Ana Paula Arnaut (2009, p. 22) sugere a hipótese de que *O arquipélago da insónia* (2008) inicia um novo ciclo da produção ficcional de António Lobo Antunes. A propósito desse novo ciclo, o escritor declara, em entrevista a João Céu e Silva (apud ARNAUT, 2011, p. 81), o projeto de uma nova trilogia constituída, então, por *O arquipélago da insónia* (2008), *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e um outro livro ainda por escrever – a publicação posterior é *Sóbolos rios que vão*, de 2010. A esse novo ciclo Arnaut (2011) propõe a designação de “ciclo do silêncio”, devido às novas formas de expressão das circunstâncias, das personagens, dos afetos ou da ausência deles. Essa manifestação do silêncio narrativo, embora tenha começado a ser trabalhada ainda em *Explicação aos pássaros* (1981), passa a ser central nos romances antunianos a partir de *O arquipélago da insónia* (2008), atingindo um novo paradigma formal e semântico. Nessa narrativa, retornam conteúdos efabulativos e motivos das obras anteriores, mas o que se modifica é o alcance do intimismo e do silêncio quase absoluto, o qual tantas vezes o escritor confessou seu desejo em alcançar.

Muito crítico em relação à sua própria escrita e constantemente preocupado em qualificá-la, Lobo Antunes declara que “toda a arte devia tender ao silêncio. Quanto mais silêncio houver num livro, melhor ele é” (ANTUNES apud ARNAUT, 2004, p. 435). Esse silêncio narrativo resulta de uma estratégia de remover da sua prosa tudo aquilo que considera excessivo, acessório, desnecessário a uma escrita mais límpida, removendo a utilização exagerada de adjetivos e de metáforas, recursos expressivos que caracterizavam, sobretudo, seus primeiros romances. Mesmo que em títulos anteriores já fossem apresentados de modo intenso expressões dos sentimentos das personagens, a tais expressões sobrepunham-se outros interesses e outras preocupações, resultantes das proposições específicas do romancista imanentes a cada um dos ciclos, como, por exemplo, a preocupação de tornar Portugal a personagem principal, no ciclo das contra-epopeias; a representação da Benfica da infância, na Trilogia de Benfica; a denúncia das mazelas decorrentes do exercício do poder, no ciclo das contra-epopeias líricas. Com a publicação de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, em 2009, António Lobo Antunes parece atingir de modo ainda mais complexo a manifestação do silêncio narrativo e o processo de interiorização das vozes, seja pelos processos de ensimesmamento das personagens, seja pela própria constatação de que elas não conseguem comunicar determinados assuntos.

A partir, então, de *O arquipélago da insónia* (2008), *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e *Sóbolos rios que vão* (2010), os leitores conseguem apreender a tensão entre o discurso narrativo, que engendra reiteradamente as mesmas circunstâncias do passado no presente da enunciação, repetições constantes de falas de personagens acerca de situações secundárias e, muitas vezes, aleatórias, e a representação do alheamento como uma das características comportamentais mais determinantes para o processo de figuração das personagens narrativas. Nesses romances, as personagens vão, gradativamente, destituindo-se da capacidade de exteriorizar suas verbalizações, cada vez mais falando para dentro de si mesmas, ou mesmo silenciando-se. Consequentemente,

É como se as falas das personagens não passassem de meros registros de pensamentos que não visam qualquer destinatário, pese embora o facto de, num crescendo também passível de provocar estranheza, se não empecilho a algumas leituras (e a alguns leitores), ser possível encontrar variadíssimos comentários ao facto de se estar a participar da escrita de um livro. Mas um

livro, então, que mais se aparenta não a um mas a vários diários, destinados, portanto, em abstracto, a não serem lidos por outrem. Ou, em alternativa, se não em simultâneo, 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. (ARNAUT, 2011, p. 79).

Ademais, a relação entre a fala e o silêncio narrativo “pode traduzir-se, também, na representação da ausência das coisas através da referência negativizada a essas mesmas coisas” (CABRAL, 2011, p. 145). Trata-se, assim, de “um processo que corresponde a uma sugestão de vazio, que é formulado pela possibilidade da existência dessa alguma coisa que, entretanto, é negada e apreendida apenas como hipótese” (CABRAL, 2011, p. 145).

Em um esforço de continuidade e, concomitantemente, de constante renovação das estratégias de sua arte do romance, nas narrativas da última década, *Comissão das lágrimas* (2011), *Não é meia-noite quem quer* (2012), *Caminho como uma casa em chamas* (2014), *Da natureza dos deuses* (2015), *Para aquela que está sentada no escuro à minha espera* (2016) e *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017), António Lobo Antunes retorna à temática pós-colonialista, ao mesmo tempo em que acentua os malogros, as angústias e os dramas das relações – o desejo e a impossibilidade do afeto – que perpassam a condição humana. Em *Comissão das lágrimas* (2011), Lobo Antunes, através do discurso memorialístico acerca da infância da narradora-personagem, elabora literariamente o período pós-independência em Angola e a sua instabilidade política, mas também revisita temas como o problema da identidade pessoal, sua perda e tentativa de reconstrução. Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017), as problemáticas familiares, os sofrimentos e a violência decorrentes da guerra colonial e, conseqüentemente, o drama dos retornados configuram-se como linhas de leitura fundamentais.

Em *Não é meia-noite quem quer* (2012), a personagem protagonista, uma senhora de cinquenta e dois anos, retorna à antiga casa de férias da infância, onde relembra momentos dolorosos de uma vida marcada por traumas e perdas, como o suicídio do irmão mais velho, a convivência com os problemas conjugais de seus pais, a loucura de seu outro irmão como consequência traumática de sua atuação na guerra colonial, o aborto involuntário de um filho seu, a sua doença, o vício em álcool e a morte da figura paterna, etc. Essa reflexão sobre a própria vivência e sobre o envelhecimento também se apresenta no discurso memorialístico da atriz de

idade avançada que protagoniza a narrativa de *Para aquela que está sentada no escuro à minha espera* (2016). Em *Caminho como uma casa em chamas* (2014), os vinte e cinco capítulos, organizados a partir de oito personagens-narradoras centrais, engendram as histórias e as memórias de moradores de um edifício em Lisboa, as quais aludem, para além dos seus cotidianos de solidão e de carência, aos períodos históricos da ditadura salazarista, da guerra colonial e do nazismo.

Em *Da natureza dos deuses* (2015), as histórias de família assumem o núcleo central do discurso romanesco, no qual ainda são desenvolvidos temas como velhice, memória, sexualidade, morte, amor e reflexões sobre a linguagem e a impossibilidade da comunicação efetiva. Estruturalmente, tratam-se de narrativas em que predominam a multiplicidade de vozes e de pontos de vista narrativos e, paradoxalmente, os silêncios, a impossibilidade de comunicar afetos e sentimentos e em que o papel desempenhado pela memória no agenciamento das histórias narradas torna-se cada vez mais determinante para uma composição fragmentária e desordenada. De acordo com Ana Paula Arnaut (2018), os romances *Da natureza dos deuses* (2015), *Para aquela que está sentada no escuro à minha espera* (2016) e *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017) traduzem-se em um novo ciclo da produção ficcional antuniana, caracterizado pela presença acentuada da ideia de fim da vida, ou melhor, da obsessão pela morte, portanto, um ciclo da finitude.

A hipótese de uma organização da produção ficcional de António Lobo Antunes em ciclos, na esteira de considerações realizadas pelo próprio autor e sistematizadas, sobretudo, por Ana Paula Arnaut (2009), ainda que com objetivo de uma melhor compreensão de uma vasta e complexa produção literária, contudo, não obriga que cada um desses ciclos seja entendido de forma estanque. Inclusive Maria Alzira Seixo (2002, p. 195), em análise da obra antuniana conhecida até o início da segunda década das suas publicações, em *Os romances de António Lobo Antunes*, discute a dificuldade em estabelecer fases na produção literária do escritor, não somente porque cada uma de suas narrativas configura-se de modo isolado como um mundo particular e coeso em si mesmo, mas também porque todos esses romances apresentam vínculos entre si, seja pelo estilo de escrita, seja pela concepção de vida que revelam, ou ainda por conteúdos que se mantêm ou que são reaproveitados de um romance para outro, ainda que nem sempre abordados da mesma maneira.

Nessa perspectiva, Maria Alzira Seixo (2002, p. 195) propõe outras possibilidades de sistematização da obra antuniana publicada até então: os quatro primeiros romances de António Lobo Antunes, *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979), *Conhecimento do inferno* (1980) e *Explicação dos pássaros* (1981) poderiam compor um ciclo de persistência na primeira pessoa narrativa, manifestada constantemente como um desdobramento da terceira pessoa, promovendo, então, uma confusão entre a personagem protagonista e o narrador-escritor, embora, em *Explicação dos pássaros* (1981), a configuração de uma terceira pessoa mista resulte em “um romance mais impessoal e distanciado, mas que acaba por atingir, pela pungência do seu enredo e pela situação-limite a que conduz, uma zona sensível da expressão da subjectividade humana, que é pura ficção”. Talvez ainda um conjunto composto pelos sete primeiros livros, *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979), *Conhecimento do inferno* (1980), *Explicação dos pássaros* (1981), *Fado alexandrino* (1983), *Auto dos danados* (1985) e *As naus* (1988), os quais profetizam um caminhar do escritor na elaboração de uma forma muito singular e particular de composição do romance, com estratégias comuns de construção romanesca, como, por exemplo, o disfemismo, a escrita torrencial, metafórica e excessiva e a acumulação de imagens, com elementos que assinalem a especificidade de cada romance, como o estilo paródico de *As naus* (1988), a segunda pessoa interpelativa de *Os cus de Judas* (1979), por exemplo, e outros processos “que vão conformando essa prática do romance original num modelo aberto mas cada vez mais configurador de um modo próprio de escrever e organizar a ficção” (SEIXO, 2002, p. 196). Essas narrativas não configurariam um ciclo, “mas uma trajetória cuja composição é constituída por etapas diversas e por vozes muitos distintas, mas que são percorridas com entrecruzamentos evidentes que formam uma rede de interesses interligados” (SEIXO, 2002, p. 195). Em relação a *Tratado das paixões da alma* (1990), *A ordem natural das coisas* (1992) e *A morte de Carlos Gardel* (1994), Seixo (2002) admite, em consonância com a proposição de António Lobo Antunes, a composição de um tríptico, devido à organicidade estilística e temática apresentada nesses romances.

Apesar de muitas diferenças temáticas e estilísticas evidenciadas pela ficção de António Lobo Antunes, verifica-se a permanência e a evolução de uma série de procedimentos e de técnicas narrativos, bem como a insistência, por vezes, obsessiva, em determinados eixos temáticos. No desenvolvimento de sua produção

literária, é possível depreender, embora em diferentes contextos e circunstâncias, uma mesma atitude de criação, uma carga emocional semelhante e uma mesma tensão, que nunca é totalmente resolvida. Consequentemente, admite-se a impossibilidade de compreender os romances desse autor sem uma perspectiva de continuidade. Tal perspectiva é confirmada pelo próprio autor, conforme sua declaração em entrevista a João Paulo Cotrim:

Tenho a impressão de que formam um contínuo. Não me era consciente, mas algumas pessoas que escrevem sobre livros deram-me a entender isso. 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 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 sí*. (ANTUNES, 2004 apud ARNAUT, 2009, p. 22).

Tratam-se, mais especificamente, de eixos narrativos e estratégias, como, por exemplo, a técnica não convencional do tratamento do diálogo, o qual “nunca é troca de palavras, mas apenas enunciado de réplicas que obsessivamente se repetem na sua significação simbólica remissiva a um tempo de sentido lapidar” (SEIXO, 1996 apud ARNAUT, 2011, p. 84); os processos de entrecruzamento das vozes e de perspectivas narrativas; a constante presença de “intertextualidades homoautorais” (ARNAUT, 2011, p. 84); a reapresentação de determinados motivos, como, por exemplo, relógios, o ato de escrever, as flores, os retratos; o recurso a translineações e a suspensões semânticas, implicando, assim, estruturas frasais abruptamente interrompidas “por falas de outras personagens ou por comentários da voz que então fala, num jogo que pode ou não envolver parêntesis e itálicos, e num jogo, ainda, que não corresponde, necessariamente, a diferentes interlocutores” (ARNAUT, 2011, p. 84).

O leitor atento à globalidade da ficção antuniana também consegue depreender que muitos dos romances dialogam entre si, mesmo quando um dos referidos ciclos parece anunciar o abandono de algumas reconhecidas linhas de obsessão temática, como, por exemplo, a ficcionalização, nem sempre como núcleo central dos romances, mas ainda recorrente, da guerra colonial em África e de seus efeitos. Do mesmo modo, apresentam-se estreitas ligações entre as personagens narrativas dos romances antunianos, ou melhor, processos de figuração que aludem a personagens já reconhecidas, seja em termos de comportamentos, de obsessões,

atitudes e/ou vícios. Trata-se, portanto, de uma produção literária que revela uma continuidade, mas que também se propõe constantemente a novas estratégias de composição do romance. Nuno Júdice (2003, p. 20) considera que

um novo romance de António Lobo Antunes [...] significa que o curso de sua escrita prossegue a procura desse estatutário que é a Obra – no sentido mallarmeano (o Livro Total) e joyceano (a abertura de sempre novos horizontes de leitura) da palavra ficcional. Significa, também, que a literatura portuguesa está viva; e essa é, voltando ao princípio, a melhor coisa que se pode fazer pelos tempos que correm.

A obra de António Lobo Antunes, até hoje publicada, constitui-se não somente de romances, mas também de crônicas, com a publicação de cinco compilações de seu trabalho como cronista, *Livro de Crônicas* (1998), *Segundo livro de Crônicas* (2002), *Terceiro livro de Crônicas* (2006), *Quarto livro de Crônicas* (2011) e *Quinto livro de Crônicas* (2013), e de dois livros voltados ao público infanto-juvenil, *A história do Hidroavião* (1994) e *Letrinhas de cantigas* (2002). Lobo Antunes não compreende a escrita cronística somente como um “exercício lúdico ou comercial, mas projeta sua escrita como espaço de discussão de temas centrais do seu universo romanesco, como, por exemplo, “a evocação da infância em conexão com a da família, a guerra colonial e, em geral, a representação de passados traumáticos, bem como o do quotidiano urbano e suburbano, com as suas frustrações e protagonistas anônimos” (REIS, 2004, p. 35).

Em relação às temáticas desenvolvidas nas crônicas de António Lobo Antunes, Maria Micaela Ramon (2003, p. 188) esboça dois caminhos interpretativos: o primeiro “leva o leitor a deambular pelos *arrabaldes* do percurso autobiográfico do escritor” (grifo da autora) e tem como núcleo central a recordação da infância, objeto da crítica e da sátira que caracterizam a escrita antuniana, e o segundo que conduz o leitor a “entrar no *subúrbio* de um realismo social urbano” (grifo da autora), espaço que permite ao cronista abordar temas como, por exemplo, a massificação dos comportamentos, a solidão, o fracasso, a mediocridade, o abandono e a desumanização das personagens, por meio dos quais Lobo Antunes esboça “a *geografia de uma ideia de Portugal*, fracturada em múltiplas tipologias humanas que encarnam a dor da criatura destituída do estado de graça” (grifos da autora). A rememoração da infância, nas crônicas de Lobo Antunes, remete a uma visão do mundo que revela, sobretudo, insatisfação e incompreensão frente a “sensações

contraditórias da plenitude imutável do passado reduzido ‘às proporções de um presente esquelético’ (*Livro de Crônicas*, p. 106), que pressupõe a anulação da ‘amplidão de um futuro’ (id., *ibid.*) prometido e, agora, comprometido” (RAMON, 2003, p. 189). A transição do universo autobiográfico à análise social do cotidiano contemporâneo, habitado por personagens derrotadas e frustradas, apresenta-se em termos de uma continuidade de registros que intercalam a primeira pessoa narrativa, identificável com o cronista, e várias outras pessoas e que revelam a visão do mundo de António Lobo Antunes, de modo que “por meio dessas personagens, captadas nas suas rotinas de vida ou observadas a partir de uma introspecção de tipo psicanalítico, Lobo Antunes constrói uma espécie de alegoria da dissonância do mundo moderno” (RAMON, 2003, p. 189).

Essa visão do mundo expressa-se por meio dos conceitos de espaço, de temporalidade e de sujeito que se configuram nas suas crônicas. A configuração temporal desrespeita a linearidade cronológica, opondo e fazendo confluir passado, presente e futuro, os espaços contemporâneos surgem como alienantes, desumanizantes e disfóricos, e o sujeito aparece em crise, fragmentado, descentrado, “exposto ao sofrimento manifestado na perplexidade com que encara a vida e que resulta da incomunicabilidade a que se vê reduzido” (RAMON, 2003, p. 189). A essas duas chaves interpretativas das crônicas de António Lobo Antunes também podem ser acrescentados os questionamentos, os ensaios e as explicações acerca do seu fazer literário. Nessa perspectiva, nas crônicas que abordam o fenômeno da escrita literária, Lobo Antunes “relembra como começou a escrever, debruça-se sobre o modo como os leitores aceitam o que escreve, reflete sobre as relações (conflituosas) que existem entre a crítica e a literatura” (BARRADAS, 2003, p. 134), projeta a si mesmo como crítico literário e delinea os princípios que governam o seu trabalho como escritor.

Devido à complexidade e também à relevância dos temas ficcionalizados por António Lobo Antunes, em constante diálogo com as coordenadas sociais, culturais e políticas de Portugal contemporâneo e, conseqüentemente, pela forma desestabilizadora de convenções romanescas e protocolos de leitura tradicionais, sua obra alcançou grande repercussão no cenário literário atual, tendo sido traduzida e premiada em diversos países. Dentre algumas premiações concedidas a Lobo Antunes que confirmam a importância de seu nome, no contexto da literatura de língua portuguesa, 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.

Além disso, reconhecidos teóricos e críticos literários têm postulado a importância de António Lobo Antunes para a literatura portuguesa contemporânea. Em *História da Literatura Portuguesa*, mais especificamente em sua décima sétima edição, Óscar Lopes e José Saraiva (1996, p. 1110) expõem uma sumária e significativa síntese a respeito de António Lobo Antunes, referindo-se aos doze primeiros anos da sua produção literária:

um dos mais desconcertantes romancistas actuais, pelo cruzamento de uma larga experiência de miliciano na guerra colonial e de psiquiatra com uma inestancável profusão de analogias ou metáforas, e ainda por certo comprazimento na abjecção, situação miserável ou truculenta.

Eduardo Lourenço (2003, p. 354) considera a produção literária de Lobo Antunes como um retrato da realidade portuguesa contemporânea “com tudo o que nós não víamos se essa obra não existisse, com o que estava submerso a todos os níveis do relacionamento social, do erotismo, e sobretudo o que estava imerso entre razão e loucura”. Nesse paradigma, a ficção antuniana projeta um “mundo onde a razão e a ‘irrazão’ estão profundamente relacionadas uma com a outra, como a carne e o espírito misturados, como o sol e a treva misturados”, de modo que “o mapa mais próximo, mais verídico da nossa realidade agora, contemporânea, que nós possuímos, é aquele que se encontra na obra de António Lobo Antunes” (LOURENÇO, 2003, p. 355).

Quarenta anos depois do aparecimento do escritor no cenário da literatura portuguesa, com as publicações de *Memória de elefante* e *Os cus de Judas*, ambas em 1979, a intensa e ainda surpreendente capacidade de criação do romancista português reafirma a cada publicação de um novo livro que, “ao contrário do que muitos alegam, o romance não morreu” (ARNAUT, 2011, p. 87). Ao reconhecer a exaustão de modelos e de procedimentos convencionais e canônicos de

configuração do romance, enraizados nos paradigmas de composição realista do século XIX, em sua nova proposta de arte romanesca, António Lobo Antunes pratica uma sistemática e prodigiosa renovação desse gênero literário. Nesse sentido, em seu projeto de escrita de ficção, o romancista português concretiza novos modos de representação do real e de figuração das personagens narrativas, instaura novas possibilidades de agenciamento romanesco, que resultam em uma aparente perda da narratividade, estabelece novas formas de relação com a linguagem, ao mesmo tempo em que investe obsessivamente nas mesmas temáticas, ao revisitar períodos importantes da história de Portugal e ao abordar questões latentes na sociedade portuguesa contemporânea e da condição humana, “numa mistura de arte e de vida, de poesia e de prosa, de sublime e de grotesco – que, de facto, constituem uma nova arte romanesca” (ARNAUT, 2011, p. 88).

Os dois romances estudados nesta tese estão inscritos sob esse paradigma de representação de valores em declínio na sociedade portuguesa, mais especificamente no que diz respeito à noção de família tradicional, e de dramas da condição humana como, por exemplo, a não aceitação da homossexualidade – conflito que também se expressa no núcleo familiar –, o egoísmo, o ciúme, a recorrência às drogas, a solidão, a morte, entre outros. Existem diferenças formais no tratamento de tais temas em cada uma das narrativas, sobretudo no tocante ao agenciamento da intriga pelo(s) narrador(es), de modo que, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar* (2009), destacam-se múltiplas personagens-narradoras a traçar a trajetória do declínio afetivo e financeiro da família Marques, enquanto que, em *Não é meia-noite quem quer* (2012), a narradora principal é apenas uma, embora outras vozes também se interponham ao seu relato para adicionar e contrapor informações. Ainda que os dois formatos de narração homodiegética, múltiplas vozes e uma voz principal, a comandar a narração dos eventos sejam dominantes na obra de António Lobo Antunes, observam-se transformações nesses paradigmas desde os primeiros romances até os últimos publicados, principalmente no que se refere a essa emergência de distintas vozes e temporalidades na composição da intriga romanesca. Se nos primeiros romances do autor, *Os cus de Judas* (1979), por exemplo, o recurso a somente uma voz narrativa garantia uma maior concentração da narração e, por conseguinte, uma maior concentração e concordância da intriga, o aparecimento gradativo de outras e mais vozes e de múltiplos pontos de vista na narração dos acontecimentos, no

desenvolvimento da obra do escritor (e como é o caso de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar* (2009) e, inclusive, de *Não é meia-noite quem quer* (2012) – nesse último, justamente pela forma como vozes aparentemente independentes à narradora principal somam-se ao discurso textual), acaba por tornar a intriga mais dispersa, mais fragmentária, mais caótica, mais aberta e, conseqüentemente, mais discordante.

Conjuntamente ao fenômeno de dispersão da narração decorrente da emergência de uma pluralidade de vozes narrativas, os dois romances destacam-se também pelo intimismo, pelo ensimesmamento e pela introspecção, e pelo recurso ao silêncio. Tais marcas acabam por produzir efeitos de suspensão nas narrativas, comprometendo o desenvolvimento mais coeso da narração e sugerindo a impossibilidade das personagens-narradoras de abordar determinados eventos e afetos ligados ao seu passado e que, todavia, continuam a incidir sobre o seu presente. Resulta disso duas intrigas compostas de memórias fragmentadas e imprecisas e de sentimentos contraditórios e, na maioria das vezes, incompreensíveis para as personagens-narradoras, os quais eclodem no tecido textual de modo disperso, incompleto e discordante na forma de micro-histórias, evidenciando uma identidade narrativa também instável e discordante, porque as personagens não conseguem construir uma história coerente e totalizante de si mesmas no decurso do tempo.

3 “UMA HISTÓRIA CHEIA DE AFLUENTES E RAMIFICAÇÕES”¹⁸: O ROMANESCO EM/DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

a hipótese do não fim do que vivemos, tudo idêntico de maneira diversa, a intensidade das emoções, as lágrimas e os risos intactos
(António Lobo Antunes, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*)

– *Essa aí é a minha vida e logo outra vida a seguir, e outra, e outra, daqui a pouco ninguém se lembra de mim*
(António Lobo Antunes, em *Não é meia-noite quem quer?*)

Na discussão do romanesco em/de António Lobo Antunes aqui proposta está implicada a hipótese da preponderância da discordância sobre a concordância, justamente pela forma como são articulados tanto a intriga como os demais elementos de composição da narrativa. Se, na teoria aristotélica, conforme compreende Paul Ricoeur (1994), a configuração inteligível da intriga demarcava o triunfo da concordância sobre a discordância, os romances antunianos, sobretudo pelo modo fragmentário, desordenado e caótico como exploram formalmente, na configuração da intriga, a experiência temporal das personagens, apontam para um privilégio da discordância sobre a concordância. Desse modo, cabe retomar a teoria da intriga aristotélica, conforme lida pelo filósofo francês, para, então, discutir mais profundamente as particularidades da configuração da intriga de Lobo Antunes e o consequente predomínio da discordância sobre a concordância em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar* (2009) e *Não é meia-noite quem quer?* (2012).

Em seu estudo da *Poética*, de Aristóteles, Ricoeur (1994, p. 55) analisa a tessitura da intriga, *muthos*, na qual, na composição da tragédia, encontra-se “o triunfo da concordância sobre a discordância”, portanto, “a réplica invertida da *distentio animi* de Agostinho”. A partir do entendimento agostiniano da extensão do tempo – e do seu caráter aporético – como uma distensão da alma, Ricoeur (1994, p. 55) estabelece, com sua análise dos dois textos, “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, ainda em relação à *Poética* aristotélica, Ricoeur (1994, p. 55) investiga o conceito de *mimese* e a natureza “da imitação criadora da experiência temporal viva pelo desvio da

¹⁸ (ANTUNES, 2015, p. 30).

intriga”. Nesse sentido, apreende a atividade mimética como uma operação, como uma arte de compor intrigas, como um “processo ativo de imitar ou representar” (RICOEUR, 1994, p. 58). Na compreensão do filósofo francês, “é preciso, pois, entender a imitação ou representação no seu sentido dinâmico de produzir a representação, transposição em obras representativas” (RICOEUR, 1994, p. 58).

O conceito de *mimese* aristotélica é de fundamental importância para compreender as noções de concordância e de discordância na narrativa. Na concepção de Aristóteles, a intriga é a representação da ação. A ação, por sua vez, mostra-se “como o correlato da atividade mimética regida pelo agenciamento dos fatos (em sistema)” (RICOEUR, 1994, p. 60), de modo que a representação da ação é, então, “uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga” (RICOEUR, 1994, p. 60). Tal aproximação ocorre de uma dupla hierarquização acerca das seis partes que compõem a tragédia – intriga, caracteres, expressão, pensamento, espetáculo e canto. A primeira hierarquização corresponde a uma priorização do objeto da representação, ou seja, da intriga, dos caracteres/personagens e do pensamento, em relação ao meio, a expressão e o canto, e ao modo, o espetáculo. A segunda hierarquização é estabelecida a partir dessa primeira: o privilégio da ação em detrimento das personagens e do pensamento. Conseqüentemente, a ação mostra-se como “a parte principal”, ‘o fim visado’, o ‘princípio’ e, se se pode dizer, a ‘alma’ da tragédia” (RICOEUR, 1994, p. 59). Assim, o conceito aristotélico de *mimese*, em sua subordinação das personagens à ação, valoriza, sobretudo, a natureza mimética da ação. Em contrapartida, o romance moderno, ao permitir ao desenvolvimento do caráter um desenvolvimento semelhante, ou, por vezes, superior ao da ação, instauraria, segundo Ricoeur, uma ruptura com o modelo aristotélico. Isso porque, no desenvolvimento da intriga, no romance moderno, há uma valorização muito maior da personagem, no sentido da exploração de sua complexidade psicológica e emocional.

Outra característica do modelo trágico, também necessária para a compreensão dos conceitos de concordância e de discordância, refere-se ao paradigma da ordem – paradigma narrativo que corrobora para a noção de concordância. Na intriga trágica, apresenta-se com muito rigor a exigência da ordem, de tal modo que “a invenção da ordem é colocada, com a exclusão de qualquer característica temporal” (RICOEUR, 1994, p. 66), o que contrasta diretamente com a

noção agostiniana de extensão do tempo como distensão da alma. Tal concepção aristotélica parece, assim, ser uma solução poética para a natureza aporética da temporalidade, ao passo que também aponta para uma natureza concordante no interior da narrativa.

Ademais, a concordância, manifestada através da compreensão de *muthos* como disposição ordenada dos fatos, caracteriza-se por três traços fundamentais: completude, totalidade e extensão apropriada, conforme Ricoeur (1994). Nessa concepção concordante de todo, está implicada a eliminação da natureza temporal e subjetiva no agenciamento dos eventos, tendo em vista que o caráter cronológico da temporalidade está ligado a uma disposição linear e coerente dos acontecimentos. Subjugada a uma organização lógica dos fatos, a sucessão das ideias de início, meio e fim da narrativa apresentam-se muito mais como efeitos de ordenação da narrativa (dramática), eliminando a natureza subjetiva da experiência do tempo – a qual aponta para uma noção mais discordante da experiência temporal. Trata-se, então, de investigar se esse paradigma da ordem, uma das características da narrativa dramática, é passível de transformações e de extensão no modo como se relaciona ao conjunto da narrativa, mais especificamente da intriga.

Do mesmo modo, pode ser compreendido o paradigma da extensão narrativa, tendo em vista que é justamente pela intriga que a ação narrada apresenta um limite, ou seja, uma extensão. De acordo com Ricoeur (1994, p. 67), o conceito de extensão pressupõe um caráter temporal, mais especificamente, o tempo da obra em si, mas, todavia, não admite “o tempo dos acontecimentos do mundo: o caráter de necessidade aplica-se a acontecimentos que a intriga torna contíguos”, de modo que, na configuração da intriga, “os tempos vazios são excluídos da conta”. Em relação à completude e à totalidade, também engendradas pela intriga, pode-se discorrer que elas são compostas pela ordenação, de modo que constituir uma intriga torna-se um processo de “fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico” (RICOEUR, 1994, p. 70). Submetidos à intriga e à sua articulação interna – inteligibilidade, coerência e encadeamento causal – os episódios conferem à obra literária sua concordância, bem como sua amplitude e extensão.

No entanto, Ricoeur (1994, p. 66) atenta para o fato de que a teoria aristotélica não replica apenas um modelo de concordância, mas também, ainda que de maneira muito sutil, “o jogo de discordância no interior da concordância”, ou seja,

aponta para “uma concordância discordante” (RICOEUR, 1994, p. 66), o que está relacionado à noção de *distentio animi* agostiniana. A discordância estaria, assim, presente, nos incidentes trágicos, nas cenas lamentáveis, nas mudanças de sorte do protagonista – sempre orientadas para a infelicidade –, os quais podem romper com a coerência da intriga. A concordância discordante apresenta-se também na análise do efeito de surpresa, “nos golpes do acaso que parecem acontecer de propósito” (RICOEUR, 1994, p. 72), conseqüentemente, “é incluindo o discordante no concordante que a intriga inclui o comovente no legível” (RICOEUR, 1994, p. 74).

As experimentações quanto ao romanesco e às convenções de configuração narrativa encontradas na produção ficcional de Lobo Antunes resultam, de acordo com as coordenadas culturais, políticas e ideológicas de cada época, de uma série de transformações nos paradigmas de construção literária no desenvolvimento do gênero romance na história da literatura. Nesse sentido, buscam-se algumas considerações de Paul Ricoeur (1995), inclusive sua leitura da *Poética* de Aristóteles, em *Tempo e narrativa*, sobre a tessitura da intriga e suas metamorfoses na história da literatura, bem como sobre a configuração e transformações do gênero romance que são pertinentes para compreender a arte romanesca de António Lobo Antunes.

Ao analisar a configuração da intriga na narrativa de ficção – aquelas criações literárias que, ao contrário da narrativa histórica, abandonam a ambição de construir uma narrativa verdadeira –, desde a categorização aristotélica, na *Poética*, até a consolidação do romance moderno, Paul Ricoeur (1995) demonstra a necessidade de aprofundar e de ampliar a concepção de tessitura da intriga herdada da tradição aristotélica com o objetivo de perceber as suas metamorfoses e também as transformações do próprio romance enquanto gênero literário. É justamente o desenvolvimento da literatura no curso do tempo que evidencia essa transgressão no limite dos gêneros literários, sobretudo no que diz respeito à questão da ordem, um dos fundamentos da intriga narrativa. Disso resulta, então, um questionamento da própria relação entre uma obra singular e qualquer paradigma anteriormente aceito.

No plano formal, o conceito de intriga foi definido, de acordo com Ricoeur (1995, p. 16), 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”. Desse modo, para receber o estatuto de intrigas, as

transformações organizadas teriam de possibilitar que as totalidades temporais operassem “uma síntese do heterogêneo em circunstâncias, objetivos, meios, interações, resultados desejados ou não” (RICOEUR, 1995, p. 16). Assim, pode-se compreender as metamorfoses da intriga como consequências de experimentações nos processos de configuração do tempo. Cabe ressaltar, entretanto, que tal definição de intriga foi elaborada quando somente gêneros como a tragédia, a comédia e a epopeia eram reconhecidos e que conforme novos tipos de textos foram surgindo, ainda que relacionados de algum modo aos gêneros antigos, o conceito de intriga, herdado da poética aristotélica, precisou ser revisado e ampliado.

Inicialmente, a noção de intriga fundamentou-se como uma estrutura fechada sobre si mesma, facilmente legível e apoiada em uma ligação causal entre os eventos, a qual possibilitava facilmente identificar a progressão entre o enlace e o desenlace dos mesmos, de modo que a trama narrativa mostrava-se mais importante do que a apresentação e o desenvolvimento das personagens. Com o surgimento e com o desenvolvimento do romance moderno, a exploração das personagens, principalmente da sua interioridade, passa a adquirir uma relevância cada vez maior e também mais independente da trama narrativa, o que, obviamente, provoca transformações no modo de configuração da intriga no romance. Aliás, é a partir do romance moderno que a pertinência do conceito aristotélico de intriga deve ser mais discutida, visto que com o romance de fluxo de consciência, romancistas do século XX (Virginia Woolf, James Joyce, por exemplo) estabelecem um novo paradigma de complexidade que se reflete, principalmente, na configuração e na percepção da temporalidade narrativa.

Em relação à configuração das personagens, tais romancistas passam a desenvolver de modo mais intenso as formulações dos níveis de consciência, de subconsciência e de inconsciência das mesmas, o inacabamento da sua personalidade, a manifestação dos seus desejos, e o caráter contraditório e evanescente das relações afetivas. Tal aprofundamento da complexidade das personagens acaba por sugerir, então, certo comprometimento da noção de intriga. Em António Lobo Antunes, tais convenções estipuladas pelo romance moderno apresentam-se de modo ainda mais complexo, não somente pelo tratamento que o escritor dá a esses elementos de configuração da narrativa, mas também pelo modo como explora as temáticas na configuração da intriga.

Outra discussão presente em *Tempo e narrativa* (1995) que se torna pertinente na análise da intriga romanesca de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e de *Não é meia-noite quem quer* (2012) é a reflexão sobre a arte de terminar (ou não) a obra narrativa. Na tradição literária ocidental, os paradigmas de composição de uma narrativa de ficção são paradigmas de conclusão. Na definição aristotélica de *muthos*, ou seja, “imitação de uma ação uma e completa” (RICOEUR, 1995, p. 34), está implicado o critério de unidade e completude, de modo que uma ação é una e completa quando apresenta um começo, um meio e um fim, nas palavras de Ricoeur (1995, p. 34): “se o começo introduz o meio, se o meio – peripécia e reconhecimento – conduz ao fim e se o fim conclui o meio”. Nesse sentido, a ordenação prevalece sobre o episódico e, conseqüentemente, a concordância sobre a discordância. Tal dificuldade consciente em concluir de modo mais objetivo a narrativa evidencia-se, então, como um dos sintomas desse possível esgotamento dos paradigmas de composição tradicionais, e o abandono proposital dos critérios de completude e do desfecho conclusivo da obra narrativa mostram-se como mais um dos traços do fim da tradição da intriga convencional.

Além disso, Ricoeur (1995) aponta duas questões igualmente importantes acerca do desfecho conclusivo ou inconclusivo da narrativa: as expectativas criadas pelo dinamismo da narrativa em si e as expectativas projetadas pelo leitor em relação à obra. Sobre o dinamismo da própria narrativa de ficção, o filósofo destaca que um desfecho inesperado pode causar frustração em um leitor acostumado a paradigmas de composição literária mais tradicionais ou deixar expectativas remanescentes quanto ao destino das personagens e quanto ao desenrolar das ações; do mesmo modo, em ficções que abordam problemas insolúveis, a impossibilidade de concluir objetivamente a narrativa evidencia essa mesma irresolução da temática abordada. Assim, a impossibilidade de conclusão mostra-se como um sintoma da invalidação do paradigma aristotélico. Acerca das expectativas do leitor em relação à obra de ficção, as formas de dissolução da intriga convencional devem ser percebidas como um indício de que ele também deve participar do jogo textual no agenciamento da trama. Contudo, ao leitor ainda é necessário um desejo em relação ao princípio da ordem na configuração textual para que, assim, experimente a frustração por não a encontrar. Esse sentimento de frustração por parte do leitor, ao mesmo tempo, pode reverter-se em um sentimento

de satisfação, na medida em que ele assume a função de reconstruir a intriga desfeita pelo escritor. Para executar tal ação, é preciso que o trabalho do leitor sobre a narrativa não seja uma tarefa irrealizável, porque

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 exposto que o autor faz com o leitor: desfaço a obra e vocês a refazem – da melhor maneira que puderem. (RICOEUR, 1995, p. 41).

A partir de tais considerações, depreende-se que o leitor contemporâneo seja o espectador e também o artesão de uma espécie de “morte” da arte (tradicional) de contar e de narrar histórias. Talvez o romance também esteja agonizando “narração”. De acordo com a história da literatura, nada descarta a hipótese de que as metamorfoses da intriga encaminhem-se a um espaço no qual já não seja mais possível encontrar o princípio estrutural de organização temporal que transforme a história contada em uma história completa e una. Justamente por isso, torna-se necessário confiar na noção de concordância que orienta a expectativa dos leitores, bem como compreender que novas formas narrativas podem surgir, reafirmando a noção bakhtiniana de que o romance é o único gênero literário ainda por constituir-se e inacabado.

Em relação a António Lobo Antunes, devido à sua prática de transformação do gênero, o autor português tem sido considerado, por muitos críticos e leitores, como um dos escritores contemporâneos menos acessíveis à leitura. Mais precisamente, complexas formas organizativas e estruturantes de sua escrita, a aparente insignificância dos eventos, muitas vezes, narrados repetidamente; a banalidade das múltiplas histórias que vão sendo adicionadas umas às outras no tecido textual; a colagem excessiva de situações que acabam, por vezes, não estruturando sequer uma única narrativa; os excessos linguísticos, presentes, sobretudo, nos romances dos primeiros ciclos podem prejudicar o interesse do leitor ao iniciar a leitura dos romances do autor. Algumas críticas mais severas também têm destacado um possível “tédio” que contamina a experiência de leitura das suas narrativas, nas quais predominariam a monotonia e a insignificância. Na contramão dessas acusações, Inès Cazalas (2011) afirma que a ficção de Lobo Antunes mostra-se profundamente marcada pela presença do romanesco. Segundo ela, inclusive, devido à criticidade do escritor português em relação à tradição literária de

modo geral e particularmente ao gênero romanesco, destaca-se a possibilidade de existir um romanesco propriamente antuniano, porque os principais elementos de figuração do romanesco em suas narrativas apontam, justamente, para um duplo movimento de continuidade e de instauração de novos paradigmas de composição.

De modo muito particular, o escritor apropria-se das temáticas das sagas familiares e dos romances canônicos do século XIX. Nessa apropriação, embora Lobo Antunes rejeite, de certo modo, a forma de composição do romance à época, ainda permite ao conceito de romanesco existir nas microperipécias narradas pelas personagens. Nesse universo ficcional, as histórias de família servem de, ou são, motivo para que as personagens entrem em conflitos, os quais originam as peripécias. A essa estratégia de composição do romance, Inès Cazalas (2011, p. 54) designa “um romanesco da discórdia social”, porque avultam um conjunto de elementos de intriga bastante característicos, como, por exemplo, disputas de herança, adultérios, casamentos socialmente desiguais e fracassados, abandonos de mulheres grávidas, ocorrência de incestos, presença de bastardos nas famílias, etc. O tratamento formal do escritor na composição das histórias de família, por exemplo, demonstram que Lobo Antunes rompe muito mais com a organização tradicional do romanesco do que com seu conteúdo, no sentido de que o autor aproveita-se dos romances de família, conteúdo romanesco já consagrado na literatura, para apresentar essas sagas familiares sob uma nova forma narrativa.

Nesse sentido, sob a influência da tradição de Balzac e de Tolstói e, ao mesmo tempo, dela distanciando-se em termos, Lobo Antunes cria um universo ficcional autônomo, em que se privilegia a representação de uma micro-sociedade por meio do entrecruzamento de vidas diversas. Nessas “vidas diversas”, figuram personagens privadas da exemplaridade e da excepcionalidade – marcas que costumavam caracterizar os heróis dos romances oitocentistas –, que levam vidas medíocres, problemáticas e melancólicas¹⁹. Desse modo, o romanesco antuniano configura-se como “um romanesco inferior, que se define como uma fantasia trivial, um barroco prosaico” (CAZALAS, 2011, p. 53). Nas relações familiares presentes nos romances de António Lobo Antunes, a reapropriação do romanesco configura-se pelo retrato de núcleos familiares desagregados, ou seja, em que se rompe com a noção de família como instituição provedora de estabilidade, conforto, proteção e

¹⁹ Tal representação de destinos insignificantes e nada extraordinários inscreve-se na tradição antirromanesca preconizada por autores como Flaubert e Zola, por exemplo.

segurança aos seus integrantes. Essa maneira particular de apresentar as problemáticas familiares e do afeto incide formalmente sobre a narrativa, sobre a forma como se articulam as histórias e as ações, os processos de temporalização e de espacialização e a figuração das personagens.

Em seu desinteresse pela intriga convencional, em sua recusa ao ato de escrever histórias de acordo com os paradigmas tradicionais, Lobo Antunes supera a compreensão de romanesco como um princípio de construção narrativa que tem como centro o acontecimento e, por conseguinte, um desenvolvimento coerente e coeso da intriga, em que o encadeamento dos eventos é gradualmente construído. O discurso romanesco tradicional, em geral, organiza-se sob regras narratológicas como um narrador (muitas vezes, onisciente) que apresenta o enredo de acordo com a linearidade cronológica do desenvolvimento dos acontecimentos, ou que, quando desobedece essa linearidade, explicita os movimentos de retrospectção ou de antecipação, assim como esclarece ou induz o leitor a perceber as relações de causalidade entre os eventos narrados, favorecendo a compreensão da sucessão das ações e da lógica da história. Esse modelo tradicional de romance, embora questionado e complexificado ainda no século XIX, configura-se de modo acentuadamente mais problemático em António Lobo Antunes, ora suscitando a adesão do leitor, ora impulsionando o seu distanciamento. Isso porque expectativas de leitura acabam por ser frustradas em decorrência da implosão de categorias como espaço e tempo, da profusão de vozes, da sobreposição de pensamentos e de monólogos, do desaparecimento da ação – em seu sentido mais tradicional –, e da emergência dos silêncios textuais na narrativa antuniana.

A matéria do romance já não é agenciada consoante os princípios de causalidade lógico-temporal, mas segundo associações de natureza sensorial e poética, emergentes através das memórias das personagens: abandona-se o conceito tradicional de narratividade, visto que já não existe uma dinâmica linear de sucessão temporal, pelo fato de ao menos dois estratos temporais diferenciados desenvolverem-se em simultâneo. Essa dinâmica de sucessão da temporalidade é substituída por um mosaico de pequenas lembranças desorganizadas e descompassadas que, em última instância, acabam por ser remontadas pelo leitor, fazendo algum(ns) sentido(s). Tais pequenas narrativas, que, aparentemente, aparecem isoladas e independentes na sua relação com as outras, podem ser

recuperadas pelo trabalho atento e cuidadoso do leitor em orientar-se por meio de indícios deixados pelas vozes das personagens.

Nessa perspectiva, a fragmentação da narrativa, decorrente da sobreposição de tempos e de espaços distintos, do entrecruzamento de vozes e de pontos de vista das personagens provoca no leitor uma consciência da sua dependência da história e da sua necessidade de participar no agenciamento dos eventos narrados e na interpretação dos sentidos dos textos. Nos romances plurivocais do autor, o leitor adquire papel ainda mais fundamental, pois necessita, muitas vezes, desvendar a identidade da personagem que organiza o discurso, apreender de que modo determinadas personagens inscrevem-se nas histórias e tecer as relações entre as personagens e os acontecimentos narrados. Tal estrutura narrativa, influência do romance moderno, contudo, não deve ser apreendida de modo caricatural como uma interdição ao romanesco, mas como um processo de reapropriação desses elementos. Reapropriação muito singular, tendo em vista que, ao menos, a partir de *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), a narração torna-se ainda mais obscurecida em decorrência das repetições de cenas, ao mesmo tempo em que os processos de entrecruzamentos de vozes, já difíceis de distinguir nos romances anteriores, passam a confundir-se de tal maneira que parece ser sempre a mesma voz que narra as lembranças. Conseqüentemente, o romanesco apresenta-se de modo estilizado, em uma teia de microacontecimentos instavelmente interligados pelo tecido textual.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, publicado em 2009, e em *Não é meia-noite quem quer*, publicado em 2012, a intriga encontra-se estilizada pelo modo como são articulados os elementos formais e temáticos de composição do romanesco. Ambas as histórias são narradas por uma multiplicidade de vozes, as quais entrecruzam tempos e espaços distintos, imprecisos e atomizados pela dinâmica associativa dos processos de rememoração das personagens – sobrepondo passado, presente e futuro – e que incorporam ao enredo uma pluralidade de histórias distintas, repetitivas e, ao mesmo tempo, incompletas. Em ambos os romances, a intriga ramifica-se, enfraquecendo a sua inteligibilidade e constituindo-se como uma proliferação de pequenas histórias que se espalham desordenadamente no tecido textual, como afirma a narradora de *Não é meia-noite quem quer* (ANTUNES, 2015, p. 30): “é uma história cheia de afluentes e ramificações”.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), é narrada a ruína financeira e a dissolução afetiva da família Marques. A narração transcorre por meio das vozes dos componentes dessa família, a saber, os filhos Beatriz, Francisco, Ana, João e Rita, já falecida em decorrência de um câncer, do patriarca e da matriarca, de um filho bastardo não nomeado na narrativa e de Mercília, também filha de um dos Marques, mas criada como empregada em uma das casas. Essas vozes apresentam-se de modo intercalado em cada um dos capítulos do romance, porém, por vezes, determinada personagem interrompe a narração de outra, confundindo-se com ela. Desse modo, estruturalmente, a narrativa divide-se em sete partes intituladas “antes da corrida”, “térccio de capote”, “térccio de varas”, “térccio de bandarilhas”, “a faena”, “a sorte suprema” e “depois da corrida”, as quais fazem referência às partes que compõem os “espetáculos” de corridas de touro²⁰. 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 e 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.

Através dessas vozes, o leitor consegue acessar segredos escondidos por gerações e depreender as problemáticas individuais e também os conflitos estabelecidos entre os familiares. No entanto, cada execução discursiva dos narradores conta – por vezes, sugere ou mesmo indicia – apenas parte da história dessa família, mas não de modo totalizante, sendo todas complementares entre si e, paradoxalmente, incompletas. Ao mesmo tempo, os eventos da trajetória existencial de uma personagem adquirem modulações diferentes de acordo com a percepção de cada um dos narradores, mesmo os já falecidos, que os vivenciaram, e esta mesma percepção pode transformar-se em cada nova atuação dos narradores.

Ao rememorar as conflitantes relações familiares, as personagens-narradoras acabam também por confessar o impacto desse distanciamento afetivo na sua vivência particular e na sua psicologia. Embora os discursos concentrem-se na experiência individual das personagens, a sua narração também converge para

²⁰ Uma das atividades exercidas pela família Marques é a criação de touros em uma quinta, em um local não especificado na narrativa.

conteúdo comuns aos familiares, como, por exemplo, a iminente morte da mãe; a derrocada financeira da família Marques, em que a matriarca, ao recusar-se a assumir a gerência dos negócios que sustentavam o núcleo familiar, delega essa responsabilidade a um dos filhos, Francisco; os dois casamentos fracassados de Beatriz; o falecimento muito precoce de Rita em razão de um câncer; o vício em drogas de Ana e sua conseqüente degradação física e psicológica; as constantes traições cometidas pelo patriarca e o seu vício em álcool e em jogos de azar, com os quais, inclusive, gastava boa parte do dinheiro da família; os gastos excessivos da mãe em “caprichos” e a sua “incapacidade” em gerenciar os negócios da família; os segredos guardados há gerações por Mercília; as repetitivas desavenças entre os pais; os conflitos de João, decorrentes de sua homossexualidade e a não aceitação de sua orientação sexual pela própria família; a convivência muito próxima do pai com seu filho bastardo, distanciando-se afetivamente dos demais; e a relação entre Mercília e os componentes dessa família.

Em decorrência da pluralidade de conteúdos e da forma como são narrados, o leitor não consegue depreender uma única história principal como fio condutor da narrativa. Um dos eventos que parece motivar a narração da maioria dessas personagens é a proximidade da morte da mãe, curiosamente anunciada por Mercília para as seis horas da tarde do domingo de Páscoa, vinte e três de março, dia no qual as personagens encontram-se reunidas, em sua maioria, na casa da família e também o período cronológico em que parece desenrolar-se o presente da narrativa. Cabe destacar que, embora presentes no mesmo espaço, as personagens não dialogam entre si, ao contrário, seus discursos são apresentados como monólogos interiorizados, o que acentua o efeito de incomunicabilidade entre elas, o seu isolamento e a noção da dispersão familiar, provocando também a fragmentação da intriga.

Em *Não é meia-noite quem quer* (2012), uma mulher, professora, aos cinquenta e dois anos de idade, regressa à antiga casa da família, na praia no Alto da Vigia, onde passava suas férias de infância, para despedir-se dela após sua venda. Nesse espaço, relembra momentos importantes de sua infância, os quais, devido à pouca idade, não conseguia compreender totalmente, como, por exemplo, as discussões constantes entre os pais, o alcoolismo da figura paterna e o suicídio do irmão mais velho. Não obstante, revisita também seus malogros existenciais, como, por exemplo, o fracasso de seu casamento e de sua vida profissional, a sua

doença, o seu relacionamento homoafetivo com uma colega da escola em que trabalha, as lembranças de sua mãe e sofre profundamente com a saudade do irmão e com a memória da perda de seu único filho. Embora sozinha na casa, a narradora-protagonista é constantemente interpelada por imagens-fantasmas, que podem ser entendidas como projeções de sua mente e de suas memórias que ganham corpo e voz, enquanto caminha pelo espaço doméstico.

Estruturalmente, a narrativa de *Não é meia-noite quem quer* (2012) é dividida em três partes, as quais correspondem, então, aos dias em que a narradora permanece na antiga casa: sexta-feira, 26 de agosto de 2011, sábado, 27 de agosto de 2011, e domingo, 28 de agosto de 2011. Esse período de três dias demarca o tempo cronológico no qual a trama transcorre. Cada parte é dividida em dez capítulos, os quais são designados por números. Diferentemente de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), no qual se torna difícil depreender o que, factualmente, motiva a narração, em *Não é meia-noite quem quer* (2012), a narração parece ter um propósito bem definido, explicitado pela própria narradora ainda nas páginas iniciais do romance: “vim a esta casa para me despedir dela” (ANTUNES, 2015, p. 12).

Tal como *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), essa narrativa também apresenta uma organização capitular relativamente regular, o que, na superfície, poderia apontar para uma certa ordem na organização da intriga. Todavia, em ambos os romances, quando o leitor tem acesso à interioridade dos capítulos, consegue perceber o prevaletimento da desordem narrativa. Mesmo em *Não é meia-noite quem quer* (2012), em que se apresenta, a priori, apenas uma narradora principal das histórias, o que poderia também apontar para uma maior coesão no agenciamento dos eventos narrados, outras vozes – a do marido, a da mãe, a da amante, a de uma amiga de infância e a de um dos irmãos e até mesmo de personagens que não se relacionam diretamente com a protagonista – interrompem seu relato, assumindo, em determinados momentos, a narração. Em decorrência dessas interrupções, a intriga ramifica-se, torna-se fragmentária. Além disso, em algumas passagens textuais pode-se suspeitar que a narração esteja sendo dirigida a outra pessoa, provavelmente à colega de escola, sem que, entretanto, estabeleça-se um diálogo efetivo entre as duas, de modo que a narração parece muito mais uma confissão, como, por exemplo, em: “Há alturas em que me sinto tão indefesa, tão frágil, tão pouco digna de ti, a minha sombra à esquerda e eu

precisava que caminhasse ao meu lado direito [...] e então penso que a sombra és tu” (ANTUNES, 2015, p. 57); “Gostei de ti no primeiro minuto só que não sabia o que fazer” (ANTUNES, 2015, p. 153). Essa sugestão de um diálogo que não se concretiza, tendo em vista que a suposta interlocutora não responde ao que lhe é contado, acentua a percepção da incomunicabilidade e da solidão da narradora que perpassam todo o romance. Outro aspecto que também acaba por comprometer o desenvolvimento coeso da intriga é a mudança brusca e repentina dos conteúdos narrados, resultante da associação das lembranças do passado, da avaliação que faz de si mesma de sua vida e de si no presente e da colagem excessiva de imagens. Nessa perspectiva, as intrigas das duas narrativas configuram-se de modo fragmentário: uma pluralidade de histórias entrecruza-se de modo caótico, as passagens são narradas em termos de interdito, silenciamento, sugestão e intimismo, os acontecimentos são narrados repetidamente de modo incompleto e as personagens-narradoras são múltiplas, o que indicia uma complexidade de pontos de vista narrativos. Ao mesmo tempo, destaca-se também o papel da memória para a configuração subjetivada e desordenada das histórias.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), Francisco torna-se a personagem que mais diretamente discorre sobre as questões financeiras da família. Filho mais velho, assume a responsabilidade pelos negócios da família após a morte do pai. Sua narração, entretanto, não explica de modo objetivo e linear os acontecimentos que culminam na ruína familiar, mas é constantemente perpassada por seus sentimentos, mais especificamente de culpa e de ressentimento, em relação aos familiares, sobretudo no que diz respeito à sua relação com seu pai e com sua mãe, os quais considera responsáveis pelo colapso financeiro dos Marques: “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 e viver decentemente” (ANTUNES, 2009, p. 25); “séculos a roer ossos dão-me algum direito acho eu, quem negoceia, quem pede, quem assina, quem aldraba para que continuem a convencer-se que são ricos” (ANTUNES, 2009, p. 28); “o meu pai a prejudicar-me a herança jogando os toiros no Casino com uma bolinha a saltar numa roda de números e uma mulher que nunca vi” (ANTUNES, 2009, p. 35); “o meu pai [...] trazendo fichas nos bolsos enquanto eu roía os ossos e a apostar no dezassete” (ANTUNES, 2009, p. 37); “pensou em mim antes de me ter você, pensou

nos meus irmãos e daqui a pouco seis horas [...] não tenho tempo de chorar a minha mãe (se tivesse tempo não chorava)” (ANTUNES, 2009, p. 91);

nunca gostámos um do outro pois não, porque diabo me teve antes de tantos filhos que é melhor não pensarem nem por um minuto em tirar o que é meu, roí os ossos da família a namorar credores, a disfarçar disparates puxando o lençol daqui e dali de maneira a diminuir os rasgões do colchão que toda a gente notava, a minha mãe se lhe exhibia facturas

– Faz o que te apetecer estou cansada

isto é trabalha, esfalfa-te, mente-me desde que me deixes em paz, a censurar o chapéu do meu pai no bengaleiro

– Não tinhas o direito de abandonar-me com duas casas às costas. (ANTUNES, 2009. p. 25-26).

Perante esse elenco de afirmações, pode-se perceber como a narração da personagem é apenas indiciativa acerca dos eventos, os quais não somente estabelecem o declínio financeiro da família, mas sobretudo as problemáticas dos afetos entre os familiares. Assim, a intriga constrói-se muito mais pela expansão da psicologia do narrador-personagem do que pela narração dos fatos em si e a explicitação exata das suas causas e consequências, ou seja, o tecido textual expande-se em decorrência do modo como Francisco percebe e sente tais acontecimentos, rompendo com o desenvolvimento coeso da história/intriga. Contudo, ao mesmo tempo em que tais eventos não são abordados de uma maneira mais direta ou explicados completamente, o narrador manifesta uma repetição insistente da mesma problemática, como comprovam os fragmentos citados. Esse recurso compromete a noção de progresso da história e o entendimento do leitor em relação aos motivos “concretos” que levam à ruína financeira da família, embora auxilie na compreensão da complexa condição psicológica do narrador-personagem.

Tal modo indireto/sugestivo de contar os acontecimentos não é exclusividade da narração de Francisco; na verdade, caracteriza a forma assumida por todas as personagens. Mercília, nunca reconhecida como pertencente à família e criada como empregada na casa, por exemplo, também discorre indiretamente sobre esses eventos, mais especificamente, sobre o envolvimento da mãe com o “bisavô Marques”; sobre sua criação, paradoxalmente, junto e à parte na família: “não acredito que minha mãe no estrangeiro, acredito que a mulher do meu pai a expulsou” (ANTUNES, 2009, p. 141);

posso voltar para a cozinha e dobrar-me não importa onde à espera, não colarão a minha fotografia no álbum, não tenho importância, não existo

como a minha mãe não existiu vestida de domingo esperando não sabia quê, um gesto se calhar e eu a fingir que não via (em miúda houve momentos em que pensei que era rica). (ANTUNES, 2009, p. 140);

não Mercília que não mereço, a criada a minha mãe uma pobre que entrou na pharmacia por uma loção ou assim [...] o meu pai a designar o esconso do sofá
 – Entra ali um instante
 e a minha mãe a obedecer em silêncio porque nos habituaram a obedecer em silêncio. (ANTUNES, 2009, p. 145).

Beatriz, por sua vez, conta algumas memórias acerca de um de seus casamentos fracassados e sobre o processo de separação, embora não especifique diretamente sobre qual relacionamento está falando. Nesse sentido, a personagem-narradora discorre:

casei com o meu marido e depois do veterinário e do cão cada qual na sua ponta de sofá que ia alargando, alargando, nem aos berros nos ouvíamos, nem juntos nos enxergávamos, nem perto se conhecia o outro, ambos a interrogar o dedo, vieram buscar metade dos móveis, o faqueiro de prata que a tia dele ofereceu e a bicicleta de montanha, entristeceu-me a roupa nas embalagens de cartão de mudanças [...] com pena do meu marido e de nós, vi-o entrar no carro, vi-o a ver-me demorando a entrar, esperei um gesto e gesto algum, um braço que acenasse, a bandeirola de um sorriso a desistir. (ANTUNES, 2009, p. 17).

Tal fragmento torna-se exemplar dessa maneira apenas indiciativa e indireta de abordar os conteúdos efabulativos, porque Beatriz, além de não esclarecer ao leitor acerca de quem fala no seu relato, também não explicita sobre os motivos que levaram às brigas, às discussões e ao término do(s) seu(s) relacionamento(s). Sua narração concentra-se em informar sobre os seus desentendimentos e a respeito de uma expressiva falta de proximidade entre os dois e, inesperadamente, seu relato “salta” ao dia da separação efetiva do casal e de seus sentimentos contraditórios sobre o dia da partida do “marido”. A utilização da palavra “marido”, no presente da enunciação, também aponta para certa contradição dos afetos e para uma atualização desse evento, tendo em vista que, apesar do rompimento ter acontecido no passado, a personagem-narradora ainda se refere a ele como se estivesse na relação. Ao mesmo tempo, também revela sua tristeza com o fim do casamento e confessa sua expectativa de que o marido tivesse mudado de ideia em relação a esse rompimento.

Assim, observa-se, nesses fragmentos, que, embora a narração das personagens seja concentrada, de modo geral, em torno de um problema central, o tratamento difuso e afetivo em relação ao conteúdo rememorado compromete a ordem, a progressão e a coordenação dos acontecimentos por elas vivenciados. As personagens não conseguem estabelecer uma narrativa objetiva e coesa dos eventos, devido à incidência intensa e constante, no presente da enunciação, dos acontecimentos do passado e dos afetos ligados a eles. Como o discurso torna-se atravessado por essas emoções, a exposição totalizante e ordenada dos fatos é prejudicada.

Em *Não é meia-noite quem quer* (2012), o mesmo fenômeno pode ser observado. Ao rememorar o alcoolismo do pai, a personagem-narradora consegue recompor, em seu ato discursivo, apenas fragmentos de cenas, ou seja, indícios, que sugerem tal vício: “e agora sozinha na praia a despedir-me de uma ruína vazia, buscando o passado nos pinheiros ou seja um pai bêbado [...] eu com receio de que o meu pai, contente com um fundo de garrafa na despensa, deixasse de ligar-me por ser grande” (ANTUNES, 2015, p. 29); “o meu pai, de regresso da despensa” (ANTUNES, 2015, p. 37); “com o meu pai equilibrando-o a custo que as garrafas da despensa também não colaboravam” (ANTUNES, 2015, p. 285). Tal recurso discursivo também é utilizado pela narradora quando relembra uma situação de sua infância/adolescência, em que presencia um dos encontros sexuais da mãe. Pela forma sugestiva como tal evento é narrado, parece ao leitor que a narradora adota, no presente da narrativa, a perspectiva da criança/adolescente diante dos fatos. Neste caso, o detalhamento da cena, mediante a enumeração e a atualização das sensações da personagem que vê, escuta, ao mesmo tempo em que (res)sente os cheiros do passado, aponta para o impacto emocional da cena que ainda incide sobre a mente da personagem-narradora. Além disso, o fragmento também revela que a descoberta da própria sexualidade e do próprio corpo por parte da protagonista dá-se por meio do confronto inesperado com a sexualidade da mãe:

Quando ainda não compreendia o meu corpo, compreendi-o porque a minha mãe dessa forma, em Lisboa, com o homem que veio arranjar um cano na cozinha, ajoelhado sob o lava-loiças

– Temos de mudar o cifão

e a minha mãe, encostada ao frigorífico, de veia na testa a latir, ao outro dia, a veia na testa de novo, perfume de não ir às compras, de jantarmos na pastelaria Tebas na Páscoa, o cabelo penteado e um gancho, que não punha nunca, de baquelite azul com flores amarelas, não chinelos, os

sapatos de domingo, o avental pendurado no prego de luvas de pano e os seus ursinhos impressos de agarrar nas panelas, ordenou ao meu irmão surdo e a mim

– Saíam daqui para não respirarem o pó

Fechou a porta da cozinha à chave e a certa altura as marteladas interrompidas, objetos que se mexiam intervalados com pausas, o que pareciam corpos a encostarem-se à bancada e depois metais que se ajustavam, marteladas de novo, uma torneira a abrir-se e a fechar-se

– Está pronto

atrito de tecidos, o estalar de um botão, um odor misterioso alterando o perfume, os objetos que se mexiam quietos, a minha mãe uma frase que ouvi, não ouvi, ouvi sem perceber, percebo mas não digo. (ANTUNES, 2015, p. 63).

Outro assunto muito sensível à personagem-narradora é o suicídio de um de seus irmãos. A narração desse conteúdo é sempre realizada por analogias, de modo excessivamente imagético, e nunca diretamente, o que revela o impacto desse acontecimento sobre o campo emocional da personagem:

como será o mundo visto do Alto da Vigia, contem-me, restos de fogueiras de cigarros e o apetite das gaivotas, faziam o ninho nas traves do telhado que sobravam, ameaçavam-me de bico aberto por causa das crias e tanto vento ali [...] palmos de areia que se desfaziam e refaziam sob a insónia das ondas e uma cabra, com um resto de corda ao pescoço, nem penhasco, o meu pai a entender o meu irmão surdo, a olhá-lo

– Falta pouco não é?

e o meu irmão surdo a concordar, nem

– Ata titi ata

sequer, a boca a digerir um grito, não a vomitá-lo o mesmo que a cabra digeriria sem o vomitar também, porquê tanta ferocidade nas gaivotas, como lhes cabe aquela quantidade de vingança no corpo, o meu pai quase a alcançar o ombro do meu irmão surdo e a arrepende-se do gesto, a minha mãe

– O que estão para aí a conspirar vocês?

não estamos a conspirar, estou a preveni-lo da morte dele senhora, e da cara contra a parede, estou a lembrar-lhe do seu passado [...] as dores que não partilhava, para quê, ninguém concebe uma dor que não é sua, de que vale lamentar-me, era com meu irmão surdo que ele conversava, não conosco [...] atente na cabra sem forças que escorrega e o mar aumentando a mandíbula para devorá-la, uma pata, nenhuma pata, um focinho, nenhum focinho, há-de ouvi-la durante a noite a balir [...] não lhe escutávamos os passos, não imaginava que os pinheiros cobrissem a gama inteira dos sons menos os dos pneus da bicicleta a descerem a rua. (ANTUNES, 2015, p. 58-59);

as gaivotas chegavam até nós, nas marés altas, em círculos cruéis, e baixavam na direção da praia, mais depressa do que a bicicleta do meu irmão mais velho, num grito sem fim arrepiando as ondas, nos intervalos do ata titi a tia atou o meu irmão copiava-lhes o som, o meu irmão não surdo

– És um pássaro. (ANTUNES, 2015, p. 69).

Em determinados momentos, inclusive a narradora associa a morte de seu irmão ao episódio da doença que lhe acometeu, de maneira que acontecimentos

distintos imbricam-se um ao outro, nenhum desenvolvido de modo totalizante, talvez em razão da impossibilidade da narradora em encarar mais diretamente esses dois acontecimentos dolorosos de seu passado: “e eu flutuando nos cobertores como o meu irmão mais velho na água, agrada-me calcular que tenha sido assim, a água não um chão, um teto cintilante onde sombras, formas vagas, manchas elásticas, lentas, e ele feliz” (ANTUNES, 2015, p. 45). Nesse sentido, a narradora procura evadir-se, inutilmente, das lembranças de seu passado: “as voltas que o mundo dá e não devia, não tinha o direito de me maçar aqui, impingir-me recordações que não me interessam, quero lá saber da infância” (ANTUNES, 2015, p. 186-187).

Mais do que um recurso formal de configuração da intriga, tal recurso discursivo utilizado pelos narradores de ambos os romances comunica, tematicamente, a impossibilidade das personagens de contar acerca dos eventos traumáticos ou dolorosos que marcaram as suas vidas. Ao mesmo tempo em que tais acontecimentos não podem ser narrados em sua totalidade, também não podem ser esquecidos pelas personagens ou mesmo lembrados de maneira distanciada, de modo que, ainda no presente da narrativa, influenciam-nas negativamente, prejudicando a sua capacidade em organizar a própria história de modo mais objetivo, conforme se questiona a personagem-narradora de *Não é meia-noite quem quer* (ANTUNES, 2015, p. 98): “vim despedir-me da casa ou do meu irmão mais velho e, através dele, de mim mesma, não sei qual o motivo daquilo que ocorreu a tanto tempo continuar a acontecer”. Muitas vezes, inclusive, as personagens acabam por negar os eventos, em decorrência da impossibilidade de aceitarem o que aconteceu, consoante a narradora de *Não é meia-noite quem quer* (2012), por exemplo:

E se Deus não existe o que vai ser de nós, não oiço o mar e por consequência não oiço o meu irmão mais velho nem os burros do Alto da Vigia, oiço a cabra de focinhos unidos no penedo e perna a balir, sem Deus a terra disparada por aí a chocar nos cometas. (ANTUNES, 2015, p. 99).

Constata-se, então, que existem alguns assuntos sobre os quais as personagens não conseguem falar devido à sua complexidade ou mesmo em decorrência dos traumas²¹ que esses acontecimentos causaram a elas. Em *Que*

²¹ De acordo com a compreensão freudiana, a noção de trauma vincula-se à incapacidade de uma descarga emocional de um afeto represado, ou seja, diante à situação traumática, o sujeito encontra-se impossibilitado em manifestar uma resposta capaz de libertá-lo dos afetos decorrentes de tal

cavalos são aqueles que fazem sombra no mar? (2009), Beatriz, por exemplo, evita falar abertamente sobre seus dois relacionamentos fracassados e sobre a perda de seu filho, conforme pode ser observado nos seguintes excertos: “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 [...] não me obriguem a insistir no que não quero” (ANTUNES, 2009, p. 11) e “(do meu filho não falo)” (ANTUNES, 2009, p. 19). Do mesmo modo, a personagem evita abordar os motivos que levaram à morte de seu pai: “não escrevo do que o meu pai morreu, hã-de fazê-lo por mim, mas reparem no vento de março desdobrando os freixos” (ANTUNES, 2009, p. 16). Ainda nessa narrativa, Ana, ao lembrar a violência sexual sofrida quando era ainda uma adolescente, inicia, porém não consegue dar continuidade ao seu relato:

a primeira ocasião que estive com um homem tinha treze anos, o meu peito mudara meses antes, a minha, as minhas, o meu peito mudara meses antes e chega, um afillhado do meu avô que trabalhava para nós no escritório, nunca contei isso, não vou contar isto, chorei o tempo inteiro até ele me largar. (ANTUNES, 2009, p. 48).

Do mesmo modo, a personagem-narradora não consegue contar sobre a morte de sua irmã Rita, conforme confessa: “e foi melhor para a urna, alguém, não eu que me custa recordá-la, falará disso no livro e não me perturba que falem desde que não oiça” (ANTUNES, 2009, p. 47). Francisco, por sua vez, ao refletir sobre a sua relação com o pai, no que parece ser uma tentativa de evadir-se da carência pelo sentimento paterno, acaba por tangenciar esse assunto, detendo-se em uma outra lembrança aparentemente trivial para o desenvolvimento da narração do relacionamento entre os dois:

e o meu pai que não me levava atrás dos toiros, pergunto o que aconteceu de bom até hoje e nisto dei comigo a lembrar-me dos insectos que passeavam à superfície do ribeiro e eu parvo a espreitá-los, eis a maravilha

acontecimento. Assim, as memórias do trauma, permanecem carregadas de afetos retidos, agindo como um corpo estranho na psicologia desse sujeito. Nas palavras de Freud (1996a), o trauma psíquico caracteriza-se, então, como uma espécie de “corpo estranho” que, mesmo muito tempo depois de sua entrada, ainda pode ser considerado como um agente que permanece em ação. Nesse sentido, na concepção freudiana, somente com o trabalho de hipnose, provocando o reajuste à consciência do indivíduo dessas ideias, a priori, dissociadas, e com a exacerbação dos afetos represados, tal evento traumático poderia ser realocado ao passado. Na ausência dessa consciência e dessa liberação, o trauma continua a incidir na psicologia do sujeito como um evento presente.

que consegui, agachar-me numa pedra a contemplar insectos. (ANTUNES, 2009, p. 27).

Em *Não é meia-noite quem quer* (2012), a narradora também evita falar abertamente sobre determinados assuntos, como, por exemplo, a sua doença: “operaram-me um peito, não me vou alargar sobre isso, perdi a força na mão, não esqueço os tubos, a algália, noites e noites à esperada manhã que não alterava fosse o que fosse” (ANTUNES, 2015, p. 45); “e que remédio, aceitando, detesto a cama dezoito, mutilada do, que receio das palavras, do cancro, ao ponto de lhe esquecer o nome, não é fita, esqueci-o” (ANTUNES, 2015, p. 188). Tais conteúdos, embora nunca narrados em sua totalidade ou flagrantemente denegados²² (“não me vou alargar sobre isso”, “ao ponto de lhe esquecer o nome”, “não vou contar isso”), entretanto, tornam-se constantemente presentes no discurso das personagens em ambos os romances. Nessa dialética entre repetição e silenciamento, em outras palavras, entre a narração constante e obsessiva dos sentimentos sobre os fatos e, ao mesmo tempo, o ato de “esconder”, de “não falar abertamente” sobre eles ou ainda de contar por fragmentos, a intriga exprime uma intensa tensão entre o dito e o não dito. Isso porque está implicada, no ato de não narrar determinados assuntos, a incapacidade de, naquele momento, enfrentar as questões que psicologicamente são incômodas ou desconfortáveis às personagens.

O desenvolvimento da trama principal também é comprometido, ou mesmo tangenciado, em decorrência das inflexões que as personagens realizam sobre si ou sobre assuntos aparentemente banais para o desenvolvimento da intriga. Tal maneira de narrar a própria história, tangencialmente, faz com que a intriga não tenha um desenvolvimento coeso, de modo que, embora o discurso textual expanda-se, a trama propriamente dita não progride. Isso porque a narração das ações é constantemente interrompida por comentários interiorizados e deambulações das personagens, os quais, muitas vezes, arrastam-se por longas passagens textuais, como pode ser observado no discurso de Beatriz: “pisando o que fomos senhora e

²² Esse processo de denegação dos afetos é explicado por Sigmund Freud (1969) em um texto intitulado “A negativa”. Nesse texto, o pai da psicanálise 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. De acordo com ele, “o conteúdo de uma imagem ou ideia reprimida pode abrir caminho até a consciência, com a condição de que seja negado” (FREUD, 1969, p. 265). A negativa apresenta-se, então, como uma maneira de evidenciar o que está sendo reprimido, de modo que se trata, então, de uma “suspensão da repressão, embora não, naturalmente, uma aceitação do que está reprimido” (FREUD, 1969, p. 266).

continuamos sendo, duas mulheres sozinhas neste quarto e no interior das pregas de desconsolo uma cintilação furtiva em que não se repara, temos de partir não é, fechar a porta” (ANTUNES, 2009, p. 18). Nesse caso, a narradora-personagem divaga acerca da passagem do tempo e da imutabilidade da sua condição de mulher e da semelhança da sua vida com a da mãe, constatando como as trajetórias de abandono e de solidão aproximam as vidas uma da outra. O discurso de João, por sua vez, também se apresenta entrecortado por inflexões do narrador-personagem, conforme ocorre, por exemplo, na manhã do tempo presente da narrativa, quando, ao terminar suas orações, passa a observar, pela janela, o espaço externo à casa:

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 deformando as roseiras à medida que desciam, os galhos primeiro finos, depois grossos, depois finos de novo e o cheiro da terra nos caixilhos [...] e eu encantado com a ideia de viver numa folha de caderno que um lápis vai riscando e ao riscar a página risca-me também, a camisa e os sapatos molhados e minha pele verdadeira, sou um escaravelho, uma cobra, uma lagartixa de muro. (ANTUNES, 2009, p. 55).

No discurso de João, as deambulações são estabelecidas a partir da observação do ambiente em que se encontra, das quais partem projeções imagéticas sinestésicas, todavia, em determinado momento, ele acaba por voltar-se ainda mais para sua interioridade, fantasiando a respeito de sua existência e de sua identidade. Importante notar o processo de despersonalização e de desumanização sofrido pelo narrador-personagem ao assumir para si a condição de escaravelho, de cobra e de lagartixa. Essa valorização da imagem e o trabalho peculiar de Lobo Antunes sobre o espaço, mediante a exploração das sensações que ele desperta nas personagens, também podem ser entendidos como uma forma de tangenciar a intriga principal. No entanto, como essa aparente “pausa” na intriga principal está implicada na subjetividade das personagens, mergulhada em seus afetos, ela não se configura como acessória ou descartável, mas como importante para a compreensão do campo emocional dos seres ficcionais.

Processo de tangenciamento semelhante, que também recai em outra forma de despersonalização, pode ser constatado no discurso de Ana, depois de tomar conhecimento da iminente morte da mãe:

Vieram dizer-me que a minha mãe estava a morrer e por respeito à morte 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, cumprimentamo-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 as mãos a nós mesmos como se fôssemos uma pessoa diferente e somos uma pessoa diferente porque os dedos que apertamos estranhos e a gente mirando-os à socapa [...] escolhemos 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 a ver com qualquer delas ou comigo, devolvam-me a mim por caridade, se calhar é isto que a morte significa, onde estou eu?). (ANTUNES, 2009, p. 39).

Após receber a notícia da mãe, a narradora-personagem debruça-se sobre divagações acerca do que seria, na sua concepção, a morte, e de como comportar-se diante do inevitável evento, de maneira que seu discurso encaminha-se, então, para uma sobreposição de imagens projetadas pela sua mente como se, de fato, estivesse presente em um velório. Desse recurso imaginativo resulta, então, o processo de despersonalização, através do qual a personagem projeta-se como outra pessoa e, posteriormente, como uma outra criatura, diferentemente daquelas que pressupõe estar observando. De modo geral, nos três excertos, não há nenhuma ação, no sentido mais restrito do termo, ou mesmo algum acontecimento a ser narrado, de modo que o discurso das personagens parece dar vazão a uma proliferação de divagações. Nesse sentido, depreende-se que, embora tais digressões dos narradores-personagens não contribuam diretamente para o desenvolvimento da trama narrativa, ainda assim mostram-se de fundamental importância para a compreensão da constituição da identidade dos narradores. Isso porque tal recurso de tangenciamento da trama não configura por acaso, mas como resultado de uma avaliação, ainda que não explícita ou capaz de promover transformações nas personagens, ou mesmo em decorrência de uma tentativa de evasão das personagens diante de acontecimentos polêmicos ou lembranças indesejáveis.

Da mesma maneira, em *Não é meia-noite quem quer* (2012), a narradora, ao lembrar o reencontro com uma colega da escola em que estudou, o que parece ao leitor ter acontecido em um passado próximo, acaba por refletir sobre a passagem do tempo e como isso pode ter afetado a si: “encontro com uma colega da escola e ela idosa e eu não, o que se passa contigo, descubro-me no espelho e eu idosa igualmente, o que se passou comigo” (ANTUNES, 2015, p. 45). Pode-se observar,

nesse excerto, que a situação do encontro ou mesmo os fatos dele decorrentes não são narrados, apenas as implicações desse evento para a mente da personagem. Processo semelhante acontece também, por exemplo, quando a narradora reflete sobre o espaço da praia, no qual vivenciava as férias junto à sua família:

Como as ondas começam a crescer a partir de setembro devia ter tomado nota das marés altas de domingo e escolher a última, quando há menos gente na praia, quase só pescadores mas da outra banda das rochas e um ou outro mendigo coroadado de cães em busca de restos, os autocarros seguiram quase todos na direção de Lisboa, sobram meia dúzia de pessoas na paragem junto ao quiosque fechado de modo que talvez não reparem em mim, ora de pé ora de gatas à cata de um caminho entre as pedras, a minha mãe não nos deixava subir [...] enquanto o sol desaparecia na água, primeiro vermelho, a seguir cor-de-rosa, a seguir uma faixa pálida do horizonte à praia e depois escamas dispersas. (ANTUNES, 2015, p. 105).

Nesse fragmento, as deambulações da narradora-personagem remetem não somente às memórias de sua infância, mas estão perpassadas pelo sentimento decorrente do suicídio do irmão, ainda que, novamente, não de modo explícito. Tal inferência pode ser feita pelo leitor através de alguns indícios do discurso da narradora-personagem, tais como “de modo que talvez não reparem em mim”, “a minha mãe não nos deixava subir”, “faixa pálida” e “escamas dispersas”, e também porque a imagem do mar é constantemente evocada pela personagem em sua narração, na maioria das vezes, associada à morte do irmão e a uma projeção de um possível desfecho para si.

Tal como Ana, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), a narradora de *Não é meia noite quem quer* (2012) também esboça comentários sobre o que pensa ser a morte:

Morrer é quando há um espaço a mais na mesa afastando as cadeiras para disfarçar, percebe-se o desconforto da ausência porque o quadro mais à esquerda e o aparador mais longe, sobretudo o quadro mais à esquerda e o buraco do primeiro prego, em que a moldura não se fixou, à vista, fala-se de maneira diferente esperando uma voz que não chega, come-se de maneira diferente, deixando uma porção na travessa de que ninguém se serve, os cotovelos vizinhos deixam de impedir os nossos e faz-nos falta que impeçam os nossos. (ANTUNES, 2015, p. 25).

Observa-se que o discurso reflexivo da narradora-personagem povoa-se de imagens e de fragmentos de situações objetivas, de maneira que ela fala da morte mediante as imagens que esse tema evoca em sua mente, ou melhor, traduz-se a morte em um sentido muito particular, tal como a personagem a sente no seu

cotidiano de perdas e ausências. Apesar de esses exemplos tangenciarem o que se esperaria de uma narração dos eventos principais, ou seja, as histórias que compõem o percurso de destituição do núcleo familiar dos narradores que deveriam conduzir o leitor no desenvolvimento da trama, os assuntos evocados não podem ser ignorados ou desconsiderados para a compreensão da psicologia dos narradores-personagens. Mesmo assim, no tocante ao desenvolvimento da intriga, pode-se assumir que existe um efeito de suspensão da narração das ações, em decorrência dessa valorização e expansão da mente e da intimidade das personagens.

Não somente o tangenciamento da história principal ou a impossibilidade em contar determinados eventos ou situações acabam por comprometer a configuração inteligível da intriga, tendo em vista que a sobreposição de histórias e de vozes produz um efeito de multiplicação dos conteúdos efabulativos, de modo que o tecido textual passa a abarcar, desorganizadamente, uma pluralidade de narrativas incompletas. Em *Não é meia-noite quem quer* (2012), ao relatar um de seus encontros com Tininha, com quem manteve um relacionamento homoafetivo, a narradora acaba por adicionar, ainda que sem indicação precisa sobre a mudança de assunto, outras histórias ao seu discurso, de modo que o leitor não consegue delimitar em que período temporal transcorrem, nem determinar exatamente a que se referem:

e um gosto de açúcar escorrendo para o queixo enquanto a minha colega, de roupão, se estendia ao meu lado

– És tão linda

a procurar o peito que me sobra demorando-se nele

– Tão linda

um corpo de cinquenta e dois anos tão lindo e eu a ter de escondê-lo num vestido mais largo dado que são apenas os defuntos que engordam, a perna contra a minha, um osso a incomodar-me e nisto a certeza de me achar no pinhal no lugar do ferro-velho com todos os ramos a espanejarem soluços e eu abrigada na carroça porque a humidade, o frio e o cãozito rodeado de penas a provar a galinha, o sino convocava os clientes em badaladas sem descanso, um homem qualquer, o meu irmão surdo, o meu irmão mais velho, o meu pai que há-de ir longe e continua a afastar-se entre raízes e terras, cortando os arreios da mula e levando-a, o meu irmão não surdo um velho de cachimbo diante de mim e as cubatas a arderem, o pássaro grande da chaminé da Tininha fixando-me do escuro que lhe percebia as pupilas geladas contra as minhas geladas também, se somarmos os bichos das canecas aos bichos do mundo que espaço fica para nós. (ANTUNES, 2015, p. 129).

No excerto, a lembrança do encontro amoroso confunde-se à memória da doença sofrida, mais especificamente, do seu corpo mutilado em decorrência dela, pela narradora-personagem, evocada justamente pela rememoração do toque e do corpo da companheira. Disso decorre a associação de outras imagens que rompem com qualquer possibilidade de uma compreensão sublime do encontro entre as duas personagens, visto que a narradora projeta-se, por conta da doença e dos sentimentos que tal lembrança provoca-lhe, em um espaço de abandono e em deterioração (ferro-velho). A essa projeção soma-se a recordação dos familiares, mais especificamente o pai e um dos irmãos – a lembrança de cada um deles evocada a partir de um espaço diferente, o pai já morto e o irmão na guerra –, para, na sequência do discurso retornar-se à memória de Tininha, porém relacionada à casa onde ela habitava e com outra conotação mais sombria. Desse modo, nesse fragmento, torna-se evidente a associação não somente de lembranças distintas, mas também o entrecruzamento de uma pluralidade de sentimentos negativos que rompem com as expectativas do leitor acerca do conteúdo inicialmente narrado, o encontro amoroso. Às memórias narradas somam-se os sentimentos delas decorrentes; neste caso, inicialmente sobressai o sentimento de vergonha em decorrência da percepção de seu corpo mutilado, ao qual se somam, na mente da narradora-personagem, outras imagens e lembranças também negativas, muito embora nenhuma dessas cenas ou recordações seja desenvolvida discursivamente em sua totalidade.

O mesmo processo de associação de diversas histórias também ocorre em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009):

nesta manhã em que acabei as orações com a chuva a acrescentar vidro ao vidro, não me habituo à 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, por que bulas não a abraço como abraçaria o cão, não me dobro aos seus pés pronto a latir de conforto, não lhe poiso o queixo no colo enquanto a palma dela me percorre a espinha, a minha mãe vai morrer não como a minha irmã Rita, em silêncio, a minha irmã Beatriz acompanha o médico à porta enxotando a Mercília no corredor a estorvar-nos
 – O que esperas da gente?
 na mania de tomar conta de nós ela que não toma conta seja do que for. (ANTUNES, 2009, p. 59).

No excerto supracitado, João conta sobre a manhã do presente da narrativa, descrevendo, ainda que de modo subjetivado, o espaço da casa. A partir disso, começa a refletir sobre o ambiente em que se encontra, porém, na sequência dessa reflexão, passa a narrar sobre a sua relação com o pai, à qual também se sobrepõe a narração de suas idas ao parque à procura de homens, elencando-se a esse assunto à reação da mãe, aparentemente muito comum após sua chegada do parque, de modo que a esse conteúdo soma-se ainda um esboço de comentário sobre seu relacionamento com ela e sobre a possibilidade de sua morte. Ao fim, são evocadas ainda a morte da irmã, a doença da mãe e a relação com Mercília. Observa-se que não há indicação para a mudança do conteúdo narrado, nem mesmo a pontuação acaba por demarcá-la. Consequentemente, o tecido textual passa a abarcar essa proliferação de histórias e de reflexões interiorizadas da personagem que, todavia, não são desenvolvidas de maneira totalizante. Mesmo assim, pode-se depreender que existe algum nexos entre os conteúdos elencados, no sentido de que tal associação, ainda que não tenha um desenvolvimento completo e linear, segue certa lógica da memória, mais especificamente no que diz respeito a uma lógica vinculada às emoções decorrentes dessas lembranças. Isso porque a memória afetiva fixa os sentimentos ligados ao passado, de modo que cada vez que a personagem rememora um acontecimento ou experiencia algo, no presente, mas que, todavia, remete a uma lembrança antiga, tais afetos acabam por ser presentificados novamente. Nesse processo, outras lembranças que, por ventura, estejam vinculadas a sentimentos semelhantes são trazidas à memória em uma lógica de associação.

Ao lembrar uma brincadeira junto ao sobrinho, filho de Beatriz, Francisco “salta” desse plano da memória para outra lembrança, mais especificamente da irmã, Rita, para, logo em seguida, voltar a narrar sobre a brincadeira com o sobrinho, do qual rouba o brinquedo, e, na sequência, contar sobre outro evento referente aos negócios financeiros da família:

quando o Francisco apenas se limitou a recuperar o que lhe pertence e o que lhe pertence são portas que não abrem e uma escada que não funciona, grande coisa, enquanto os meus irmãos bicicletas e triciclos, a minha irmã Rita, que se encostava ao peitoril a afirmar de mão no queixo que a lua lhe sorria, um pónei só dela, aqui entre nós, tirando o carro de bombeiros, assim de repente o que me deram mais, imitei a assinatura da minha mãe e dos meus irmãos e entendi-me com o notário que demorava a

carimbar corrigindo a parte do óculos que assenta no nariz com o mindinho. (ANTUNES, 2009, p. 29).

Interessante observar que Francisco inicia a narração falando de si mesmo na terceira pessoa, como forma de, de um modo aparentemente distanciado, justificar-se pela ação cometida. Ademais, é possível depreender que ele se refere ao brinquedo do menino da mesma maneira como se refere aos bens da família, dos quais pretende apropriar-se após a morte da mãe e, do mesmo modo como compara as atitudes – segundo julga, irresponsáveis – dos pais e dos irmãos acerca dos negócios familiares, também compara os brinquedos que os irmãos ganhavam na infância aos que ele ganhava dos pais. Nesse sentido, percebe-se que a confusão de conteúdos narrados não se estabelece aleatoriamente, mas eles mantêm vínculos associativos estreitos com os sentimentos do narrador, de forma que o mote do brinquedo roubado funciona como um pretexto para expor a problemática maior da personagem, justamente o fato de sentir-se injustiçado pela família no tocante às responsabilidades financeiras que somente ele precisou assumir e em relação às quais não recebeu, até o momento, o reconhecimento que considera justo. A identificação da relação entre os conteúdos narrados pode ser realizada por meio de uma leitura atenta e cuidadosa, tendo em vista que a personagem, em inúmeras ocasiões, revela seus sentimentos diante das atitudes dos familiares, inclusive, utilizando-se de construções frasais semanticamente semelhantes à composição utilizada para descrever esse episódio, como, por exemplo, em: “não pensem nem um minuto em tirar o que é meu” (ANTUNES, 2009, p. 25).

Tais excertos funcionam como exemplos para demonstrar esse fenômeno constante de proliferação de histórias no tecido textual. Cabe destacar que, mesmo quando se analisa as duas narrativas da perspectiva de um pretense tangenciamento de uma história principal, qualquer afirmação mais categórica pode ser contraditória, justamente porque ambos os romances constituem-se de uma pluralidade (quase) incontável de histórias que se ramificam e espalham-se de modo incompleto e, paradoxalmente, repetitivo, de modo que não se pode afirmar efetivamente qual a história principal que compõe o tecido textual de cada uma das narrativas. Pode-se depreender, contudo, que são histórias de família, as quais evidenciam as suas problemáticas mais íntimas, ainda que o leitor não consiga compreender, factualmente, em qual momento do passado tais problemáticas têm

início, tampouco os motivos “concretos”, precisos, dos quais elas decorrem. Essa valorização do conteúdo psicológico e emocional das personagens incide na estrutura da narrativa, comprometendo seu desenvolvimento enquanto representação de ações e de eventos totalizantes, ou seja, com início, meio e fim, e provocando efeitos de suspensão e de ramificação da narrativa.

Como uma forma de expressão frasal do tangenciamento dos conteúdos narrados, o discurso das personagens, muitas vezes, torna-se elíptico e entrecortado como pode ser constatado, por exemplo, neste excerto da narração de Francisco, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009):

daqui a pouco seis horas e o estoque, oxalá encontre um intervalo de
 vértebras
 (só se preocupam comigo pelo dinheiro, comam-no)
 e uns passos ao acaso antes dos joelhos a dobrarem-se [...] e emborra não
 acreditasse na minha irmã Beatriz
 (continuo sem acreditar na minha irmã Beatriz, não queres comer também?)
 não pude negar que mau grado o mar distante e a chuva nos caixilhos se
 escutavam as ondas e os cavalos galopando sobre elas
 (pega-me ao colo Mercília até que eu adormeça)
 não pude negar que se distinguiam as marcas na areia
 (até que eu adormeça)
 tão próximas que se estendessem a mão
 (adormeci?)
 conseguia tocar-lhes. (ANTUNES, 2009, p. 38).

A organização caótica da narrativa decorre, nesse caso, da interrupção da progressão do conteúdo narrado em decorrência de comentários interiorizados realizados pela personagem, ora sugerindo seu ressentimento e acusações amargas, ora sua carência e fragilidade. Tal efeito gráfico acentua ainda mais o intimismo da narração, porque as confissões entre parênteses parecem não ter por objetivo a comunicação efetiva, tendo em vista a complexidade das emoções nela envolvidas – como, por exemplo, o desejo de Francisco em ser protegido por Mercília, personagem sobre quem, geralmente, afirma não gostar – configurando-se, então, como uma verbalização introspectiva e secreta de um sentimento que não é possível de ser admitido facilmente. Ainda que o narrador pareça dirigir-se às demais personagens, mais especificamente à Beatriz e à Mercília, não há indício algum da efetivação dessa interlocução, o que assinala a atmosfera de incomunicabilidade que atravessa as relações entre as personagens. Ao mesmo tempo, nota-se a ausência da cena dramática na organização das falas da personagem – um dos recursos narrativos mais profícuos para a narração da história

nos moldes tradicionais. A substituição da cena convencional por essa forma fragmentária e entrecortada de construir a própria história, bem como a impossibilidade de concretização do diálogo entre os familiares acabam por indiciar também, na materialidade do texto, a desestruturação familiar, tendo em vista que, justamente por não conseguirem comunicar-se umas com as outras, as personagens voltam-se, progressivamente, para dentro de si mesmas.

Em decorrência do papel desempenhado pela memória, no sentido da presentificação de afetos e de acontecimentos pretéritos no presente da enunciação, também cenas e vozes advindas do passado irrompem no presente da narrativa, interrompendo o atual fluxo discursivo, como pode ser observado neste longo fragmento de *Não é meia-noite quem quer* (2012):

e ele sozinho no quarto, apavorado, consoante no hospital, com um coiso no nariz e um coiso nos intestinos, sozinho no quarto, apavorado, no escuro porque ainda que as lâmpadas acesas escuro, ainda que a minha mãe a pegar-lhe na mão escuro, ainda que eu
 – Pai
 escuro apesar de saber que o meu
 – Pai
 não
 – Pai
 por baixo do pai
 – Paizinho
 o meu irmão surdo
 – A tia atou
 o braço do meu pai incapaz de deslocar-se e desejando encontrá-lo, o braço do meu pai quase
 – Filho
 o braço do meu pai
 – Filho
 a minha mãe no corredor
 – Não aguento mais
 só uma boca desmesurada em vez de uma mulher, incapaz de uma exclamação, insistindo apenas
 – Não aguento mais
 perguntando-me a lutar com um lenço
 – Não consegues nada por nós?
 e em lugar de a ouvir eu interessada no canalizador
 – Temos de mudar o sifão
 a porta da cozinha fechada, os meus irmãos comigo e no retângulo mais claro da ausência do quadro na parede da sala o meu pai a voltar da despensa
 – Menina
 e a sorrir para mim. (ANTUNES, 2015, p. 135).

A narradora começa por contar do episódio em que o pai encontra-se no hospital após descobrir que estava doente, de modo que parece aderir, no presente da narrativa, à perspectiva infantil do momento da descoberta no passado. Isso é

sugerido pela utilização da palavra “coiso” para designar os tubos dos quais dependia para realizar necessidades básicas de seu corpo e pela ausência de uma articulação mais clara e objetiva da progressão do relato da narradora-personagem, de modo que, no seu discurso, são associados, de maneira repetitiva, os sentimentos do pai à percepção da narradora-personagem a respeito do espaço. Ademais, sua narração focaliza, principalmente, os sentimentos do pai diante da situação em que se encontrava. No decorrer de seu relato, a narração do acontecimento passa a ser interrompida pelas vozes, tanto a sua quanto a da figura paterna. Essas vozes irrompem no presente da narrativa, entrecortando frases, sobrepondo-se ao presente da enunciação, fragmentando e suspendendo o conteúdo que estava a ser narrado. Esse processo de rememoração, que parece referir-se a um passado mais antigo, também acaba por trazer à memória uma outra situação recorrente relativo ao alcoolismo do pai, vício que provavelmente ocasionou o seu adoecimento. Esse deslocamento para um passado mais recente também não apresenta indicação alguma da mudança temporal em causa.

Em relação a essas vozes que se somam, ou sobrepõem-se, à voz do narrador ou narradora principal, ainda em *Não é meia-noite quem quer* (2012), a voz do ex-marido da protagonista surge, em determinado momento, interrompendo o seu discurso para acrescentar informações sobre a família da narradora, mais especificamente sobre a sua relação com os familiares da ex-companheira, de modo que, enquanto a personagem narra uma cena de um jantar para a sua família, a voz do ex-companheiro interpõe-se ao seu relato:

o meu marido a varrer os talheres e o copo²³
 –Importas-te de explicar quem convidaste?
 comigo sabendo perfeitamente que era o irmão mais velho a quem não vim a tempo de tomar conta, ao surdo propus-lhe trabalho, ao maluco pago-lhe o quarto, à mãe transfiro-lhe dinheiro todos os meses, o irmão mais velho que se meteu no mar por causa da guerra em África, e se já pertencesse à família não tinha outro remédio senão tirá-lo das ondas. (ANTUNES, 2015, p. 28).

Tal fenômeno de interrupção abrupta da voz que narra é muito constante nos dois romances. Muitas vezes, aparece demarcado pelo travessão, como nos exemplos anteriores, porém, em algumas passagens, não há indicação alguma da

²³ No fragmento destacado como exemplo, apenas a primeira frase corresponde à narradora principal.

mudança de narrador, o que compromete de modo mais intenso a compreensão do leitor acerca da identificação da voz narrativa. No entanto, a aparição de outras vozes, no discurso da narrativa, não acontece “por acaso”; geralmente, surgem para complementar o relato dos narradores, adicionando informações anteriormente ou ainda não fornecidas ao leitor, ou novas perspectivas ao que estava sendo narrado. Ainda em *Não é meia-noite quem quer* (2012), o irmão da narradora, aquele que vai para guerra, constantemente mencionado por ela, também assume a perspectiva narrativa para testemunhar, com sua própria voz, acerca de sua família e dos horrores vivenciados na guerra. Nesse sentido, seu relato mistura tempos e espaços distintos no mesmo fluxo narrativo:

não me levou ao circo como à minha irmã, há alturas em que me chega a certeza, e o que digo serve a minha mãe igualmente, que me aceitava por esmola, se tentasse conversar com ele o meu pai, aí sim, chupando a língua na esperança que o sabor da garrafa continuasse, vi no jornal, por um bambúrrio, o anúncio do seu falecimento e se entrei no cemitério foi por curiosidade, daí não entender a gravata e muito menos os olhos, o que nos comove o enterro de um estranho [...] os das metralhadoras de tripé afastaram-se para cruzarem o fogo [...] lembro-me do meu pai a esfregar as gengivas à minha irmã quando os dentes rompiam, do meu irmão surdo a latir com as otites, o alferes levantou o braço e eu a correr, tanto quanto o sofrimento da bota, a tralha às costas e a lama consentiam [...] as metralhadoras cantavam em coro, a primeira mortadeira, a segunda, um dos turras a pegar na canhota e a ajoelhar-se, arregalado de surpresa, deixando-a cair por seu turno sem proteger a cara com o braço, a bazuca furou as diferentes paredes da moradia em ruína de tal maneira que se notava a mata através delas, nenhum milhafre lá em cima, as cabras de uma banda para a outra, a galope ou a trote, é o mesmo, pisando as esteiras, o helicóptero surgiu rente às copas, o alferes, que perdera o quico, a disparar ao acaso, o enfermeiro numa espécie de abrigo aguardando clientes. (ANTUNES, 2015, p. 326-327).

Nesse romance, a narradora principal, constante e repetidamente, aborda sobre a experiência de guerra vivenciada por um dos irmãos, porém, sempre de modo alusivo. A voz dele, então, apresenta-se na narrativa repentinamente e estende-se por páginas e páginas, no que parece ser uma tentativa de explicar e descrever a experiência traumática que vivenciou. Os assuntos associam-se através da memória do narrador, confundindo-se, então, a lembrança da sua convivência com os familiares e dos seus afetos por eles e da perda do pai, com a descrição do espaço e das cenas presenciadas na guerra. Essa forma desorganizada e fragmentada de narrar as suas histórias, que alterna tempos e espaços distintos no mesmo plano da enunciação, que rompe com a ordem causal dos eventos e que

rememora afetos, faz com que o discurso narrativo expanda-se, abarcando sentimentos, sensações, eventos, em uma ampla colagem de situações, por vezes, imprecisas e indefinidas. Desse modo, o aparecimento dessas outras vozes, com o intuito de, a seu modo particular, acrescentar ou modificar informações e pontos de vista, expande a intriga, transformando-a em uma espécie de caleidoscópio de novas cenas. Cabe salientar que, com o aparecimento de outras vozes narrativas, cada relato passa a ser narrado de acordo com uma nova lógica subjetiva de articulação dos eventos, ao mesmo tempo em que diferentes afetos contaminam as impressões acerca dos fatos ocorridos.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), Maria José, a matriarca da família, na iminência de sua morte, também assume a responsabilidade de narrar a sua história e a de sua família. Sua narração apresenta-se de modo impreciso e bastante confuso:

a dona Maria José casada com um número e filhos de que não se recorda, julgo que um deles Fernando, não, semelhante a Fernando, Frederico, que outra Beatriz e penso que acertei, pelo menos acorda em mim luzes de barcos, ela ou eu num automóvel frente à água, não sei quem ao meu lado a compor-se nas calças e nódoas na minha roupa de que não me apercebo, não Fernando nem Frederico, apareceu-me um Francisco no escritório a somar, o meu marido um copo primeiro, um copo e uma garrafa depois e por fim a garrafa somente, atravessava a casa de olhos baloiçando nas pálpebras, a enfermeira descobri porções minhas com o lençol e o pelo café com leite e branco a encrespar-se, a ponta do focinho bigodes que tacteiam enquanto o meu nome letras quase invisíveis que não cabem em mim, Zezinha, qual Zezinha, quem Zezinha, onde Zezinha e chove dado que os fungos dos intestinos despertam. (ANTUNES, 2009, p. 258).

Como uma outra voz que se apresenta para contar a história de vida da família Marques, a narração de Maria José também articula os acontecimentos consoante a sua percepção. Desta forma, como a personagem-narradora encontra-se já debilitada pela doença e na proximidade da morte, seu discurso torna-se ainda mais caótico, confundindo e esquecendo-se dos nomes dos filhos e de situações em relação às quais já não sabe se se trata de uma recordação sua ou da filha e relembrando, parcialmente, dos vícios do marido e da sua doença. Todas essas informações surgem no discurso textual de modo desordenado, elencadas pela pulsão de sua memória, mas contaminadas pela atmosfera débil decorrente da iminência de sua morte.

Quanto a esse processo de sobreposição de tempos²⁴, os quais constituem os dois romances, depreende-se que passado e presente são acionados por uma lógica de livre associação, em que uma imagem conduz à outra por meio de uma perspectiva puramente subjetiva; ou seja, através da expansão da consciência das personagens, prioriza-se a duração das experiências vividas sobre a cronologia temporal. Consequentemente, o discurso textual apresenta-se de modo fragmentário, com o rompimento da ordem temporal e causal dos acontecimentos, com a configuração imprecisa dos espaços, determinados decisivamente pela memória e com a multiplicidade de vozes e de perspectivas narrativas que compõem o discurso narrativo, conforme aponta a narradora principal de *Não é meia-noite quem quer* (ANTUNES, 2015, p. 140): “não consigo contar as coisas por ordem dado que as misturo em mim, ao atravessarem certas zonas da minha cabeça perco-as e ao recuperá-las alteram-se”.

Ao mesmo tempo, tais vozes que se interpõem umas às outras também acabam por adicionar, contrapor ou modificar pontos de vista em relação a determinados conteúdos. As perspectivas diferem-se umas das outras, porque cada personagem orienta-se segundo sua percepção do mundo, dos eventos passados, de suas crenças ideológicas e morais, de sua psicologia e de seus sentimentos em relação às outras personagens na construção de sua narrativa. Resulta disso uma obra ainda mais aberta de possibilidades de sentido para a interpretação do leitor, ao passo que se torna mais difícil a decodificação do texto. Como o leitor não consegue traçar uma verdade absoluta sobre aquilo que lhe é narrado, o entrecruzamento de pontos de vista narrativos acabam por conferir maior grau de discordância à intriga, em relação a qual, qualquer afirmação mais peremptória pode ser “desmentida” ou questionada pelo discurso de outra personagem a qualquer momento, o que acentua a incerteza do leitor acerca da confiabilidade da narrativa.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), uma das lembranças mencionadas por Beatriz, por exemplo, são de seus passeios à beira do mar junto ao pai: “cavalos e cavalos entre as roseiras, quando me levavam à praia imaginava-os na linha das ondas fazendo sombra no mar [...] o cavalo do meu pai

²⁴ Tal processo de configuração da temporalidade interior e da experiência fictícia do tempo, todavia, será abordado de modo mais específico no capítulo seguinte desta tese, tendo em vista a sua importância para a noção de discordância nos romances de António Lobo Antunes. Cabe destacá-los, ainda que brevemente neste capítulo, justamente em decorrência de sua importância e de sua interdependência com a fragmentação e a desordem narrativa.

com aba do chapéu a escondê-lo e a seguir eu na garupa a agarrar-lhe” (ANTUNES, 2009, p. 12); “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). Contudo, tal lembrança idílica da afetividade paterna – inclusive, um dos poucos momentos em que a personagem narra situações de proximidade com o pai – vem a ser contraposta pelos próprios familiares, conforme depreende-se nos relatos de Ana, de seu pai, de Francisco e de Rita, respectivamente: “à minha irmã Beatriz passeava-a no cavalo [...] a Beatriz tão contente na garupa do cavalo cuidando fazer sombra no mar e não havia mar, azinheiras e moitas” (ANTUNES, 2009, p. 51); “o que se sucedeu ao meu chapéu que não faz sombra na cara e quanto às sombras no mar não acredito nelas, ninguém galopa na areia a espantar as gaivotas, enganaste-te Beatriz, nem uma sombra no mar” (ANTUNES, 2009, p. 76); “galopas com o pai embora não haja pai fazendo sombra no mar, se quiseres o chapéu fica com o chapéu” (ANTUNES, 2009, p. 156) e “nunca me apercebi se as casas eram tristes ou alegres ou os cavalos faziam sombra no mar” (ANTUNES, 2009, p. 200). Por vezes, a própria personagem modifica o seu ponto de vista, retrocedendo em relação à determinada afirmação anteriormente mencionada, como, por exemplo, quando João refere-se às marcas em sua pele em decorrência de uma doença não mencionada: “um dia destes abandono os remédios do médico, apago as manchas da pele e estou bom” (ANTUNES, 2009, p. 240) e “(exagerei as manchas da pele também, não estou assim tão doente) [...] (nas manchas não exagerei, são verdade)” (ANTUNES, 2009, p. 247).

Em determinados momentos da narração, as fronteiras de vozes e de pontos de vista narrativos agenciam-se de maneira tão fluida que se torna muito difícil ao leitor identificar a quem pertence a voz que assume o discurso textual, como, por exemplo, na seguinte passagem:

e então compreendi o Casino e o dezassete pai depois de ouvir a senhora e a mãe a rirem-se [...] o meu pai sem sonhar nem compreender, nunca foste capaz, de perfume e gravata
 – Uma reunião com um empresário em Lisboa
 se dissesse ao meu marido uma surpresa distraída
 – Perdão?
 certificando-se que as chaves nas calças já esquecido de mim, ainda que lhe gritasse ele a verificar vincos, a alinhar as têmporas, a orgulhar-se do polimento dos sapatos [...] se chamarem por mim é a de dantes que chamavam, a de hoje de joelhos dobrados, o corpo que se dobra sobre os

joelhos, a cabeça a dobrar-se com o salgueiro lá dentro que esse sim, não mudou e a respiração não minha, dele, não pares de respirar (como esta casa é triste às três horas da tarde). (ANTUNES, 2009, p. 101).

O capítulo do qual esse fragmento foi recortado encontra-se, predominantemente sob o foco narrativo de Francisco, no entanto, no decorrer desse excerto, depreende-se três ou quatro vozes narrativas distintas. Inicialmente, pode-se reconhecer a voz de Francisco, tendo em vista os direcionamentos aos pais e também as referências relacionadas aos vícios paternos. Marcada pelo travessão, irrompe uma outra voz que parece ser a do pai, advinda do passado para o presente da narrativa, trazendo o que seria uma “justificativa” para explicar sua necessidade em sair de casa. No entanto, sem indicação gráfica alguma surge a voz de Maria José a comentar acerca da frase anterior supostamente dita por seu marido. Na sequência, novamente marcada pelo travessão, uma fala que pode ser tanto do marido, ou ainda uma suposição da própria Maria José acerca do que ele responderia. No decorrer do parágrafo, há, então, a voz de Maria José expressando o descontentamento com a ausência afetiva do marido que, todavia, assume uma pulsão de morte²⁵, manifestada em termos de carência afetiva e de melancolia, tendo em vista que, no presente da narrativa, a personagem em questão vivencia as últimas horas antes de seu falecimento. Destaca-se que a última frase do excerto, grafada entre parênteses, pode ser tanto de Beatriz, visto que, em seu discurso, a personagem constantemente repete tal frase, em decorrência de uma lembrança de uma história que, durante a doença, a mãe contava-lhe sobre a avó, como pode ser também de Maria José retomando a história ou adotando a perspectiva da filha. Para reconhecer a quem pertence a voz ou a perspectiva narrativa em voga, cabe ao leitor reconhecer, ainda que como no caso desse fragmento tal reconhecimento nem sempre seja possível, as marcas discursivas que caracterizam o relato de cada personagem. Essa impossibilidade em desvelar o narrador ou o ponto de vista em questão torna a intriga mais confusa e mais discordante, justamente porque compromete a inteligibilidade da narrativa, ramificando-a, suspendendo-a, ampliando as suas possibilidades de sentidos e rompendo com as expectativas de leitura

²⁵ De acordo com Sigmund Freud (1996b, p. 250), a pulsão de morte evidencia-se em quadros de melancolia, em termos de “um desânimo profundamente penoso, [d]a cessação de interesse pelo mundo externo, [d]a perda da capacidade de amar, [d]a inibição de toda e qualquer atividade, e [de] uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição”. Tal pulsão de morte também será manifestada pela narradora-protagonista de *Não é meia-noite quem quer* (2012).

criadas, até então, pelo leitor. Além disso, ainda torna-se importante destacar que, nesse processo de sobreposição das vozes, muitas vezes, pode-se perceber que os narradores tentam “manipular” o leitor para que ele acredite na sua “versão” da história, como pode ser observado neste excerto de Francisco, no qual a personagem parece tentar justificar-se acerca de seu desejo de expulsar os familiares da casa da família após a morte da mãe: “e o desgosto, o desprezo, se não acreditam perguntem ao carro de bombeiros que amolguei sem querer e ele confirma” (ANTUNES, 2009, p. 29).

Nesse sentido, observa-se que, em ambos os romances, evidencia-se uma desordem interna à narração individual, compreendida a partir do entrecruzamento de diferentes histórias, cenas, espaços e tempos. Não obstante, conforme vão surgindo mais vozes para a narração, inclusive, dos mesmos eventos, eles acabam sendo contados por uma outra subjetividade, adicionando à intriga novos pontos de vista e novas versões dessas histórias. Tal desordem resultante da confusão das vozes narrantes torna a intriga ainda mais ramificada e mais aberta de sentidos. No caso de *Não é meia-noite quem quer* (2012), como existe apenas uma narradora principal a “organizar” o agenciamento dos acontecimentos, poderia haver uma maior coesão e concentração na narração, todavia, além dessa já mencionada desordem interna à sua narração, outras personagens também interrompem seu relato, dispersando o seu discurso e assumindo, sob a sua ótica particular, a narração dos eventos, como, por exemplo, quando a mãe da protagonista apresenta-se para narrar o suicídio da filha: “a minha filha atravessando a cúpula do circo num arame e eu calada” (ANTUNES, 2015, p. 444); ou ainda quando um dos irmãos assume a narração durante um capítulo inteiro para contar sobre suas experiências na guerra e também sobre suas percepções acerca da própria família:

Sáimos antes da manhã para o acampamento dos turras, que andavam a atravessar a fronteira da Zâmbia no plano de cercarem o Huambo, e poisavam o mataco ali, antes de continuarem, a fim de coçarem os sovacos, que é o que eles mais gostam, coçarem-se, darem guinchos, e comerem grilos, espetam-nos num pauzinho e põem-nos a assar, preferia comer estrume a meter o dente naquilo, antes da madrugada, empenado de sono, lá ia eu mata a fora, a rosnar ao palhaço essa canhota na segurança, cabrão, compreendendo o meu irmão mais velho, o esperto da família, que se atirou às ondas para não gramar este frete, por sinal herdei-lhe a bicicleta, um caco velho que nem para atacadores servia, quando voltar a Portugal, se voltar a Portugal, dou-a a um pobrezinho com fome e ele almoça alumínio. [...] Uma tarde em que eu demonstrava amizade a um informador que nos mentiu apareceu logo o sargento deixa-lhe a tromba em sossego, meu urso, e acabou-se o amor, de mês a mês entregavam-me

cartas de casa, da minha mãe e da minha irmã que o meu pai perdera a gramática à força das garrafas, as mesmas notícias, as mesmas perguntas e que espanto ter vivido com eles, também há um irmão surdo mas esse não fala quanto mais escrever, esforça-se, diz ata e some-me no quintal. (ANTUNES, 2015, p. 315-316).

Nesse excerto, depreende-se que, tal como a narração da protagonista, o discurso do seu irmão também se configura de maneira a sobrepor acontecimentos, tempos e espaços distintos no mesmo fluxo verbal. Do mesmo modo, a narração desses eventos distintos é entrecortada por comentários carregados de afetos do narrador em relação às experiências vividas e à sua família. Observa-se que, durante a narração dos eventos de uma ação dos soldados, o discurso do narrador desloca-se, de forma apenas alusiva, à lembrança do irmão mais velho, que “preferiu” dar fim à própria vida a ir guerra, ao passo em que o narrador acaba por revelar que não pretende retornar a Portugal. Tal passagem é uma das poucas em que se expõe mais diretamente o motivo pelo qual o irmão mais velho decide suicidar-se, embora esse tema seja constantemente aludido no discurso da narradora principal. Nesse sentido, depreende-se que a passagem de voz da narradora ao irmão introduz, de maneira um tanto mais explícita, um assunto sobre o qual a protagonista não consegue abordar abertamente.

No decorrer do seu relato, o irmão, ao recordar de um encontro sexual com um de seus companheiros de exército, também lembra das cartas enviadas pela família, as quais ele aparentemente nunca respondeu, e, na sequência, manifesta, em tom de avaliação, seu descontentamento em pertencer àquele núcleo familiar, rememorando também os vícios do pai e a condição de surdez do outro irmão. Todos os assuntos narrados associam-se pela memória, embora não haja uma completude no discurso e uma transição mais coerente e explicativa entre cada conteúdo narrado, de modo que o tecido textual, novamente, abarca essa pluralidade de conteúdos, perpassados pelos afetos do narrador e pelos seus comentários, que compreendem tempos e espaços distintos e fragmentos de recordações. Disso resulta uma intriga que se ramifica e que, ao mesmo tempo em que acrescenta novas informações, sobre o horror vivenciado na guerra e sobre o motivo do suicídio do irmão mais velho, e que repete informações às quais o leitor já teve acesso durante o discurso da narradora principal, como o vício paterno, também não se configura de modo totalizante em relação aos conteúdos narrados.

Por vezes, os próprios narradores-personagens sugerem determinada premissa de inconfiabilidade acerca dos conteúdos que narram, por meio de negações, contradições e comentários que acabam por comprometer a inteligibilidade da intriga. Em outras ocasiões, ainda, confessam abertamente a natureza ficcional da narrativa. Em *Não é meia-noite quem quer* (2012), a narradora, ao recordar de seu primeiro dia na escola, inicia o seu relato indiciando essa imprecisão quanto à natureza da sua narração, de modo que essa imprecisão acompanha o desenvolvimento do episódio rememorado:

As palavras começam a perder o nexo, por exemplo quando digo noite quero dizer noite mas também outro sentido que ignoro qual seja, quando digo mãe quero dizer o primeiro dia na escola e eu com medo de entrar, estendendo os braços para uma mulher que se despede enquanto uma segunda mulher me proíbe, ocupando os degraus, de correr ao seu encontro, ordenando-lhe que se vá embora. (ANTUNES, 2015, p. 137).

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), em inúmeras passagens textuais, as personagens, incapazes de encarar a complexidade de seus afetos diante das outras evidenciam processos de denegação dos próprios sentimentos. A personagem que melhor exemplifica a densidade desses afetos e de suas implicações para o desenvolvimento e para a compreensão da intriga é Francisco, como pode ser constatado nos seguintes excertos do romance, nos quais se refere à sua relação com Mercília, responsável pela sua criação: “talvez a única criatura que não detestei por completo, não disse que gostava, disse que não detestei por completo” (ANTUNES, 2009, p. 26); “e ao pensar nisso há momentos que quase aceito que, ou seja momentos em que quase admito/não admito” (ANTUNES, 2009, p. 29); “e uma espécie de ternura, que estupidez ternura” (ANTUNES, 2009, p. 32);

odeio-a por não pegar em mim, larga a compota, abraça-me, vou destruir a página onde escrevi o que não confesso a ninguém, tens razão Beatriz odeio-a, de que serve uma criatura que não engoma nem cozinha, ciranda pelos quartos a espiar-nos julgando tomar conta da gente sem perceber que crescemos. (ANTUNES, 2009, p. 96).

No que diz respeito à sua mãe e à sua irmã Beatriz, a personagem manifesta a mesma contraditoriedade dos sentimentos: “a ideia da morte da minha mãe, apesar de tudo [...] apesar de tudo uma ova, não nasci dela e portanto não minha

mãe vai daí a ideia de sua morte incomoda-me, pega-me ao colo Mercília” (ANTUNES, 2009, p. 31);

gostei de ti Beatriz, não gostei de ti Beatriz [...] detestei-a e hoje ignoro de novo e não sou capaz de dizer que a detesto, os sentimentos vão-se diluindo um a um, fica uma tarde em que às seis horas, a Mercília disse seis horas e as seis horas continuam em mim, setenta anos que surpresa. (ANTUNES, 2009, p. 89-90).

Nesse sentido, o leitor pode compreender que, apesar de Francisco afirmar um tipo de sentimento em relação aos outros, a natureza verdadeira de seu sentimento é outra, tendo em vista que determinados indícios deixados no seu discurso apontam para essa incapacidade do narrador-personagem de entender alguns sentimentos em relação aos familiares, bem como de aceitar a morte da figura materna. Tais indícios podem ser encontrados, entretanto, acompanhando o discurso das personagens no desenvolvimento de todo romance, de modo que o leitor necessita ser sensível ao que as personagens afirmam e ao que elas procuram esconder, à maneira como elas referem-se às outras personagens e também a si mesmas, no sentido de compreender com quais nuances e em quais circunstâncias suas carências materializam-se textualmente. No caso de Francisco, nos fragmentos utilizados como exemplos, percebe-se que, embora em alguns momentos procure esconder a necessidade pelo afeto da mãe, da irmã e de Mercília, em outros momentos confessa a sua carência: “pega-me ao colo Mercília”, após admitir o incômodo que a ideia da morte da mãe causa-lhe; “abraça-me”, posteriormente a afirmar que odeia Mercília justamente por ela não lhe pegar ao colo; ou seja, tratam-se de manifestações contraditórias de sentimentos, os quais apontam para a incompreensão da própria personagem no que diz respeito à natureza desses afetos.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar* (2009), as personagens também verbalizam sobre o caráter ficcional da narrativa, por meio de discursos que evidenciam a sua consciência sobre a ficcionalização da sua própria história e, inclusive, sobre a existência de um escritor a “organizar” essas memórias: “e tomar atenção oiço o vento de novembro, não de março como pretende o que faz o livro” (ANTUNES, 2009, p. 71); “ia escrever por mim e que sorte não ter escrito por mim” (ANTUNES, 2009, p. 100); “(isto é um livro ou não é um livro, se não é um livro falo)” (ANTUNES, 2009, p. 126); “e se o António Lobo Antunes batesse isso no

computador carregava em teclas ao acaso, não importa quais, até o fim da página, letras, números, vírgulas, traços, cruces [...] não continuar o livro” (ANTUNES, 2009, p. 148); “parece que é a minha vez de falar eu que mal existo no livro, vivi sempre à parte da minha família” (ANTUNES, 2009, p. 197); “Tomara que fossem seis horas e eu liberto do que escreve o livro” (ANTUNES, 2009, p. 211); “e construiu-me capítulo a capítulo aborrecendo-se comigo, talvez esperasse outra pessoa, palavras que o contentassem mais [...] perguntas e perguntas e se tentasse parar numa esperança de resposta o que faz o livro esporeia-me” (ANTUNES, 2009, p. 224). Esse recurso rompe com o pacto ficcional e de verossimilhança implicado entre o leitor e a obra literária, comprometendo também a concordância esperada da intriga em relação à contenção de sua natureza ficcional.

Outro elemento que rompe com a inteligibilidade e com a concordância da narrativa é o paradigma de inconclusão dos dois romances. Para compreender o desfecho negativo e inconclusivo das duas obras é necessário entender, primeiramente, que, em relação aos elementos de intriga, as duas narrativas desenvolvem-se em torno de histórias de família, em sua maioria infelizes e trágicas, as quais afetam expressivamente a convivência cotidiana e também incidem sobre as projeções acerca do futuro dos familiares. Em poucas passagens textuais, os narradores comentam algumas lembranças felizes, a maioria delas ligada à infância. A narradora de *Não é meia-noite quem quer* (2012), por exemplo, relembra as viagens à antiga casa e os passeios de bicicleta que realizava na praia com um dos irmãos e, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), Beatriz relembra os seus passeios também à praia, mas com seu pai, o que a faz repetir, em muitos momentos, em tom sempre de sugestão, as imagens de cavalos fazendo sombra no mar. No entanto, essas breves memórias felizes não se sobrepõem aos acontecimentos trágicos que as personagens experienciaram. Esses múltiplos acontecimentos que vão sendo agregados no discurso das personagens não são configurados, todavia, de modo objetivo e distanciado, ao contrário, são atravessados por seus sentimentos, muitas vezes contraditórios, presentificados e atualizados pela mente dos seus narradores.

Conseqüentemente, enquanto encaminham-se para seu desfecho, ambas as narrativas vão, gradativamente, assumindo uma pulsão de morte e uma carga emocional muito intensa, decorrente das imagens negativas, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), geralmente associadas à morte da

matriarca. Destaca-se que a projeção imaginativa da morte da figura materna é diretamente associada às imagens das mortes dos touros na quinta da família: “os joelhos dobrados, o corpo dobrado sobre os joelhos, a cabeça dobrada sobre o corpo e aplausos e música” (ANTUNES, 2009, p. 47); “(às seis horas os joelhos a dobrarem-se, o corpo a dobrar-se sobre os joelhos, a cabeça a dobrar-se sobre o corpo)” (ANTUNES, 2009, p. 94); “e neste domingo de Páscoa vinte e três de março as azinheiras de repente em Lisboa e os toiros de queixo erguido farejando sussurros, dão pela morte da minha mãe e pela minha morte no interior das veias eu que não quero morrer” (ANTUNES, 2009, p. 100). Já, em *Não é meia-noite quem quer* (2012), a narradora, desde o início do romance, parece projetar-se para o mesmo destino do irmão: “e não estás livre até domingo, estás livre a partir de domingo, há anos que conservo a despedida do meu irmão mais velho na carteira e não a abri, para quê” (ANTUNES, 2015, p. 61); “Vim despedir-me da casa ou do meu irmão mais velho e, através dele, de mim mesma, não sei” (ANTUNES, 2015, p. 89); “a quantidade de memórias que me acompanharão até o fim, o modo de carregar as bilhas e a serapilheira que protegia o pescoço, de a domingo às vinte para sete quantas horas me restam, vou contá-las como se o tempo se medisse em horas” (ANTUNES, 2015, p. 197);

gostava que se mostrasse amanhã ao despedir-se de mim, hei-de encontrar uma forma de me despedir de mim, se a bicicleta funcionasse levava-a comigo mas o guiador [...] precisamente o que não tenho desde há anos, paz, precisamente o que terei amanhã depois das sete da tarde, paz e um teto de mar no qual as ondas se deslocam sem me fazerem dano. (ANTUNES, 2015, p. 211-212).

Em decorrência da intensidade da carga emocional e psicológica manifestada pelas personagens, a intriga fragmenta-se, silencia-se, valorizando a interioridade dos narradores. Por conseguinte, os romances assumem essa pulsão negativada, resultante da impossibilidade das personagens em comunicar a própria experiência de modo coerente, organizado, bem como da sua incapacidade em encarar as perdas e o medo da morte. Como toda a intriga constrói-se de modo incompleto e fragmentado, como os conteúdos, em sua maioria, são somente aludidos e quase nunca narrados em sua totalidade, como as personagens perdem-se dentro das próprias memórias e não conseguem estabelecer certo distanciamento do conteúdo que rememoram para avaliá-lo ou para agirem e mudarem seus cotidianos, o

desfecho de suas narrativas também assume essa mesma característica de incompletude, imprecisão e inconclusão.

Nesse sentido, os textos mostram-se finalizados muito mais pela necessidade de encerramento da obra literária²⁶ do que pela resolução das problemáticas narradas pelas personagens. Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), um dos desfechos da narrativa aponta para a expectativa do que acontecerá com os familiares após a morte da mãe, justamente porque Francisco, em seu discurso, promete e projeta expulsá-los da casa da família e sozinho assumir a posse de todos os bens que restaram: “e agora que são seis horas e a chuva aumentou posso voltar ao escritório não ainda para tirar os papéis da gaveta e enxotar os meus irmãos e a Mercília mas a fim de escutar o telhado da casa” (ANTUNES, 2009, p. 169). Em relação à morte de Maria José, não há uma menção que explicitamente esse acontecimento, contudo, no último capítulo do romance, situado às sete horas da tarde, ou seja, posteriormente ao horário que fora anunciado como o esperado para o falecimento da mãe, Beatriz narra acerca do que pode ser compreendido como o desfecho de sua história e da de seus irmãos, sugerindo a confirmação do que fora prometido e anunciado por Francisco ao longo de toda a narrativa. Sua narração, não obstante, configura-se de modo impreciso e, conseqüentemente, inconclusivo acerca do destino das personagens:

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 o 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-me e regresso a casa. Quer dizer não sei se tenho casa mas é a casa que regresso. (ANTUNES, 2009, p. 334).

O desfecho indicia, sobretudo, que mesmo a morte da mãe não consegue estabelecer uma mudança concreta na vida dos filhos e que não há uma transformação das personagens no decurso do tempo, ao contrário, o que fora apontado como núcleo central de cada uma das personagens desde o início da

²⁶ No que diz respeito a essa questão, o encerramento de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) torna-se muito ilustrativo. Enquanto Beatriz divaga sobre o destino dos irmãos, o que parece ser o próprio autor surge para concluir o “livro” com o seguinte excerto: “FINIS LAUS DEO/ (escrito por António Lobo Antunes em 2008 e 2009)”.

narrativa – expectativas de Francisco em relação à família, as vulnerabilidades de Ana e de João e a solidão de Beatriz – permanece, ao final, como questões ainda latentes para elas. Desse modo, Francisco expulsa os irmãos e Mercília da casa, Ana permanece no baldio, João continua no parque em busca de encontros casuais e Beatriz encontra-se sozinha a ouvir as vozes que sempre acompanharam-na, ainda evitando contar abertamente sobre seu filho. Isso acaba por reafirmar o caráter insolúvel dos problemas individuais e afetivos que, por meio da memória, são constantemente revividos pelas personagens-narradoras no decorrer do romance. O caráter inconclusivo do romance também se manifesta justamente por elementos revelados no discurso de Beatriz que comprometem a precisão do seu relato, como, por exemplo, as vozes que acredita ouvir e a sua incerteza quanto à existência de um lugar seu para que possa retornar.

Em *Não é meia-noite quem quer* (2012), a narradora, ao longo do romance, parece projetar-se para o mesmo destino trágico do seu irmão. Em inúmeras passagens textuais, afirma que seu objetivo em despedir-se da casa da família é também despedir-se de si mesma. A rememoração constante do suicídio do irmão, sempre narrada por meio de metáforas e de alusões, imprime à personagem a mesma carga emocional negativa e autodestrutiva em relação ao seu próprio destino: “atente na cabra sem forças que escorrega e o mar aumentando a mandíbula para devorá-la [...] a sua filha tão indefesa, tão frágil” (ANTUNES, 2015, p. 59). Ao mesmo tempo, a despedida da casa também provoca na narradora o sentimento de solidão, de angústia e de desamparo: “como esta casa diminuiu de tamanho, sem espaço para eco algum [...] transformaram a minha infância em ruínas moribundas” (ANTUNES, 2015, p. 61). Nessa perspectiva, o Alto da Vigia e, sobretudo, o mar, local onde o irmão coloca um fim à própria existência, surgem para a narradora como uma espécie de remissão e de reencontro com quem já partiu, como algo impossível de machucá-la: “como a partir de domingo, ou seja da maré alta das vinte para as sete, um abismo, chego à ponta do Alto da Vigia e nem me sinto cair” (ANTUNES, 2015, p. 204). O ato final da personagem é, então, narrado de duas perspectivas, primeiramente a da sua mãe, já falecida, e posteriormente a sua própria:

um uivo sem destino, semelhante ao das gaivotas quando a maré subia, o mesmo uivo de quando a minha filha, porque me parece que uma filha,

porque quase a convicção que uma filha, tive uma filha, a trepar ao Alto da Vigia agarrando-se a ervas e pedras

– Cuidado Ândrea

Equilibrada a custo numa saliência de rocha

– Lembra-te que tua mãe morreu assim

ou então não uma filha, uma rapariga que atravessa, num arame ou numa corda, acho que num arame, que atravessa num arame a cúpula do circo num arame e eu calada

– Pede-se máximo silêncio

tão tensa que não conseguia aplaudir, sufocada de alegria quando, finalmente, ela alcançou o outro lado, a salvo, e sorriu para mim. (ANTUNES, 2015, p. 443-444);

a minha mãe a levantar-me no chão para me pegar ao colo e dançar comigo, ganas de inclinar a cabeça para encostá-la à sua e não encosto, de lhe abraçar a nuca e não abraço, de poisar a testa no seu ombro e não poiso, fico direita, rígida

– Cuidado Ândrea

à medida que a valsa nos aproxima do ângulo da rocha a girar-nos as duas, a minha mãe marcando o ritmo

– Um dois três um dois três

e o meu irmão mais velho a seguir-nos do destroço de mesa, ainda tive tempo de dizer

– Pai mãe manos eu

o meu irmão mais velho falecido há tanto tempo a sorrir um sorriso que lavava a cara dele e a minha, já não se dá pelas ondas, não se ouve a espuma, não se escuta o vento, a minha mãe a separar-me de si e a estender-me na direção do mar, consoante me estendia, a fim de deitar-me, na direção da cama, os lençóis e a almofada a aproximarem-se e eu tão satisfeita, tão cansada, tão cheia de sono que, no momento em que me largou, não sei qual de nós duas caiu. (ANTUNES, 2015, p. 475).

O discurso das duas personagens não se configura de modo direto e objetivo, mas é construído através de analogias, de metáforas e de negações, por meio de vozes do passado e da projeção de fantasmas dos familiares que se juntam à narradora no derradeiro momento. A narração, portanto, torna-se imprecisa, alusiva, densa, consoante à complexidade do ato narrado. Desse modo, ainda que, em relação a essa personagem, a narrativa apresente um desfecho, fato, inclusive, que é colocado como possibilidade durante todo o desenvolvimento do romance, a forma como tal conteúdo é narrado sugere essa atmosfera fantasmagorizada, alusiva e incompleta. Consequentemente, o leitor não consegue estabelecer assertivamente se tal desfecho não se trata justamente de uma imaginação fantasiosa da narradora. Além disso, o capítulo final do romance é construído por apenas três palavras, narradas, aparentemente, pelo irmão surdo, “A tia atou.” (ANTUNES, 2015, p. 477), rompendo, novamente, com as expectativas acerca de uma conclusão mais racional e coerente da obra literária.

A respeito do desfecho insólito da narradora-personagem – tão insólito inclusive como as suas alusões ao suicídio do irmão mais velho no decorrer do

romance – cabe destacar que essa abordagem de Lobo Antunes em relação ao maravilhoso²⁷ caracteriza-se justamente pela presença do sobrenatural e da fantasmagoria sem mistificação. O maravilhoso configura-se, assim, como algo interiorizado, o qual reside nas percepções das suas personagens. Em outras palavras, as manifestações do maravilhoso não surgem como acontecimentos que rompem com a possibilidade de verossimilhança, como consequência de algo sobrenatural ou de uma interferência mítica, mas podem ser explicadas, ainda que de modo trivial, pelo alcoolismo ou pela loucura, como elementos de figuração das personagens narrativas. Em suma, de modo geral, o maravilhoso antuniano não pressupõe a existência de entidades ou de poderes divinos e mágicos, mas do próprio homem, o qual é também constituído dos seus fantasmas.

Desse modo, percebe-se que ambos os romances possuem elementos de construção e de temas de intriga semelhantes, tais como a fragmentação da narrativa, o papel da memória como ferramenta de configuração da temporalidade evocada, a exploração da interioridade das personagens-narradoras, a associação de diversas histórias no mesmo tecido discursivo, a subjetivação dos relatos, os desfechos inconclusivos, o tangenciamento dos discursos, a incompletude das histórias, as problemáticas dos afetos familiares, ainda que a forma como se estruturam as vozes narrativas seja um tanto diferente – em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar* (2009) são vários os narradores principais e em *Não é meia-noite quem quer* (2012) apenas uma narradora principal, embora nos dois romances haja esse entrecruzamento de vozes que se interpõem umas ao discurso das outras. Em decorrência da ausência da objetividade e do poder ordenador mais facilmente encontrados em um narrador onisciente, os discursos das personagens-narradoras, em António Lobo Antunes, tornam-se imprecisos, incompletos, oscilando entre lembranças distintas que se entrecruzam como consequência de uma mente perturbada, no presente da enunciação, pela efervescência de emoções ligadas a um passado não esquecido. A intriga expande-se em virtude da multiplicidade de histórias imbricadas umas às outras, ao mesmo tempo em que se tangencia e se dispersa, justamente pela falta de coesão e de organicidade entre os conteúdos efabulativos narrados. A trama narrativa não se

²⁷ Segundo Cazalas (2011, p. 67), na sua abordagem do maravilhoso, Lobo Antunes não assume a postura de um contador virtuoso, tal como fizeram García Márquez ou Carlos Fuentes, de maneira que, ainda que influenciado pelo realismo mágico sul-americano, o maravilhoso antuniano “não parece afirmar mais a onipotência da ficção”.

desenvolve de maneira linear, com princípio, meio e fim, ao contrário, cenas do passado são trazidas à atualidade da narração conforme a mente recorda e ressignifica as emoções a elas vinculadas.

A intriga, em António Lobo Antunes, é destituída da função integradora de concentrar os múltiplos acontecimentos de forma totalizante, completa, inteligível e ordenada, características que asseguravam, na tradição narrativa consolidada ao menos até o século XIX, o triunfo da concordância. Nesse sentido, o tratamento formal e temático desse escritor ao romanesco evidencia a pertinência da noção de discordância em ambas as narrativas. Isso porque a forma desordenada, fragmentada e incompleta da intriga evidencia a impossibilidade das personagens em atribuir significados coerentes às experiências que vivenciaram, tendo em vista que é justamente no ato verbal de tecer a intriga, ou seja, a narrativa, que essa atribuição de sentido acerca da própria existência concretiza-se. Por conseguinte, as experiências tornam-se incomunicáveis em sua totalidade. A discordância reside, então, na impossibilidade de completude, na narração apenas alusiva e, ainda assim, repetitiva dos episódios, na suspensão da narração em decorrência das deambulações interiorizadas das personagens, na dispersão de uma multiplicidade de histórias e de vozes no tecido textual, na inconclusão do desfecho das personagens, na denegação dos afetos, na sobreposição de lembranças e de cenas, na incapacidade das personagens em compreender e superar traumas, medos e carências, e na tensão entre o que se quer comunicar e o que se torna incapaz de ser narrado.

Assim, a intriga já não assume aquela dinamicidade integradora que Ricoeur, na esteira de Aristóteles, lhe reconhece como capaz de agenciar, de um universo múltiplo de acontecimentos, uma história una, completa e totalizante. As narrativas de Lobo Antunes aqui analisadas tornam-se, isto sim, um mosaico de histórias caóticas, destituída de fios condutores precisos e, assim, abertas a possibilidades diversas de sentidos e de sentimentos. Em ambos os romances, torna-se muito difícil traçar quais seriam os eventos principais que compõem a trama narrativa, tendo em vista a pluralidade de histórias das quais os narradores partem em seus discursos. Do mesmo modo, a hierarquização da importância desses acontecimentos não se configura como uma tarefa fácil, tendo em vista que, de acordo com o foco narrativo de determinado narrador-personagem, um acontecimento pode adquirir maior ou menor importância. Isso porque a importância

de cada evento ganha ou perde consistência conforme o modo como afetou e, ainda no presente da enunciação, continua a afetar a mente de cada narrador-personagem.

4 “A QUEM NÃO POSSUI PRESENTE ROUBARAM-LHE O PASSADO”²⁸: MEMÓRIA²⁹ E EXPERIÊNCIA TEMPORAL

*que espantosa a memória, o que julgávamos perdido
recuperado de súbito numa nitidez que assusta,
pormenores que se alinham num salto, precisos
completos
(António Lobo Antunes, em Não é meia-noite quem quer)*

*ao meu passado onde novas memórias sem relação com
as anteriores se demoram um momento e vão-se
(António Lobo Antunes, em Que cavalos são aqueles
que fazem sombra no mar?)*

Ricoeur (1994) compreende que tanto a identidade estrutural da função narrativa quanto a exigência de verdade de uma narrativa baseiam-se no caráter temporal da experiência humana manifestado nos textos, de modo que o mundo apresentado por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. De acordo com 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). Enquanto na *Poética* de Aristóteles, Ricoeur compreende “a preponderância da concordância sobre a discordância na configuração da intriga” (RICOEUR, 1994, p. 16, grifos do autor), nas *Confissões*, de Santo Agostinho, sublinha “uma representação do tempo na qual a *discordância* não cessa de desmentir o anseio da *concordância* constitutiva do *animus*” (1994, p. 16).

²⁸ (ANTUNES, 2009, p. 90).

²⁹ Em *A memória, a história e o esquecimento*, Paul Ricoeur (2007) atenta para a representação do passado pela atividade da memória para traçar uma fenomenologia da memória. Nas palavras do filósofo, “nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança” (RICOEUR, 2007, p. 26). Ainda de acordo com Ricoeur (2007), toda a fenomenologia da memória vincula-se à concepção de “memória feliz”, por meio da qual é possível acessar uma lembrança com eficácia, através de uma cena/imagem que surge à mente, seja ao acaso, seja ao esforço de sua recuperação. Essa compreensão difere-se de uma visão cognitiva da memória, a partir da qual ela estaria vinculada à questão da fidelidade. Segundo Ricoeur (2007), a problemática da fidelidade ao passado não pode ser compreendida como algo factual, mas como uma espécie de voto, suscetível de ser frustrado ou traído. Esse voto, ainda, apresenta-se como uma série de atos linguísticos que engendram as postulações da memória. O reconhecimento inscreve, então, como uma forma de “milagre da memória”, de maneira que “quando ele se produz, sob os dedos que folheiam um álbum de fotos, ou quando do encontro inesperado de uma pessoa conhecida, ou quando da evocação silenciosa de um ser ausente ou desaparecido para sempre, escapa o grito: ‘É ela! É ele!’” (RICOEUR, 2007, p. 502). Assim, o reconhecimento de si mostra-se a partir de uma reflexão acerca da potencialidade da memória. Tais considerações do filósofo francês contribuem para o entendimento do conceito de memória que perpassa este estudo.

Em Santo Agostinho, depreende-se uma reflexão acerca da temporalidade que procura romper – ainda que não alcance tal ruptura de modo completo³⁰ – com a filosofia antiga, mais especificamente de Platão e de Aristóteles, na sua noção cosmológica do tempo, ou seja, na sua associação ao movimento físico dos astros. Nas *Confissões*, Santo Agostinho reivindica, ainda que de maneira especulativa, um conceito de tempo que se relaciona, de certo modo, a uma interioridade psicológica/psíquica, a uma distensão da alma humana. Nesse sentido, em sua leitura do Livro XI das *Confissões*, Ricoeur (1994) evidencia o conflito instituído entre dois traços da alma, os quais são denominados por Santo Agostinho como *intentio* e *distentio animi*. A concepção de *distentio animi*, quando enredada à noção de *intentio*, demonstra o caráter interrogativo e aporético que perpassa a discussão sobre a temporalidade, ou seja, a problemática da medida do tempo.

Nessa investigação acerca da medida do tempo, inscreve-se a própria linguagem e a aporia do ser e do não-ser do tempo. Em relação à linguagem, depreende-se que somente pela reflexão sobre a própria temporalidade, ou, ainda, pela ponderação acerca da temporalidade inscrita na linguagem que o sujeito conseguiria atingir uma discussão não aporética sobre o tempo. Segundo Ricoeur (1994, p. 21), “a especulação sobre o tempo é uma ruminação inconclusiva, a qual só replica a atividade narrativa”, em outras palavras, a investigação sobre o tempo também aponta para a discussão sobre a questão da identidade narrativa, visto que refletir sobre o próprio tempo, interrogá-lo e tentar articulá-lo de modo narrativo também acaba por revelar a natureza do próprio “eu” narrador.

Na dialética entre tempo e linguagem, Ricoeur destaca o estilo inquisitivo de Santo Agostinho, o qual, ao passo que apresenta uma argumentação cética quanto ao estatuto de não-ser do tempo, demonstra sua confiança, ainda que moderada, no uso cotidiano da linguagem, capaz de fazê-lo acreditar, de um modo que ainda não sabe como explicar, que o tempo é. Se o tempo, analisado por si só, não apresenta caráter de “ser”, porque o futuro ainda não é, o passado já não é mais, enquanto o presente não permanece; 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

³⁰ De acordo com Ricoeur (1997, p. 22), a aporia da questão do tempo reside justamente na dificuldade em ponderar as noções de tempo da alma e de tempo do mundo, de modo que “uma teoria psicológica e uma teoria cosmológica do tempo *se occultam* reciprocamente, na medida mesma em que elas *implicam* uma a outra” (grifos do autor).

“ser” do tempo está implicada. Pode-se constatar que a resistência à concepção de não-ser do tempo reside, então, na própria linguagem. Contudo, tal oposição da linguagem ao argumento cético do não-ser do tempo também implica o questionamento da linguagem em si mesma, ou melhor, da impossibilidade da linguagem em dizer sobre o tempo, ainda que o sujeito intuitivamente saiba a respeito dele, 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, a qual possibilita certa determinação da medida do tempo, ainda não consegue, efetivamente, responder à pergunta “*Como se pode medir o que não é?*” (RICOEUR, 1994, p. 23, grifos do autor), porque diretamente implicado no paradoxo da medida encontra-se a aporia do ser e não-ser do tempo.

Em relação à problemática da medida do tempo, torna-se necessário, desse modo, abolir o conceito de medida temporal subordinado ao movimento físico dos astros e conduzir a natureza da temporalidade a uma investigação que busca “só na alma, logo, na estrutura do tríplice presente, o fundamento da extensão e da medida” (RICOEUR, 1994, p. 31). Por tríplice presente, compreende-se o conceito tanto de passado quanto de futuro como modos do presente, por meio da concepção de memória e de espera/expectativa, e do entendimento do presente como aquilo que não permanece e que não pode ser fixado, e, dessa maneira, também não possui extensão. Conforme 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). De acordo com Ricoeur (1994, p. 28), ao associar “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”, o qual não se constitui nem como passado, nem como futuro, nem como presente pontual, nem sequer como passagem do presente. Prescreve-se, assim, uma tríplice equivalência: a memória revela-se como o presente do passado, a atenção mostra-se como o presente do presente e a expectativa apresenta-se como o presente do futuro.

A noção de *distentio animi* agostiniana revela-se, portanto, como o substituto do entendimento cosmológico do tempo, por conseguinte, a extensão do tempo passa a ser percebida como uma extensão da alma. Nesse sentido, conforme Ricoeur (1994, p. 39), 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”. Ao propor um entendimento da extensão do tempo como uma distensão do espírito, Santo Agostinho compreende tal distensão como uma lacuna que se apresenta no cerne da noção de tríplice presente, visto que “ele vê a discordância nascer e renascer da própria concordância entre os desígnios da expectativa, da atenção e da memória” (RICOEUR, 1994, p. 41). No ato poético de compor a intriga, está implicada essa especulação sobre a temporalidade, principalmente, na sua propensão para intensificar a experiência temporal. Além disso, a investigação sobre a temporalidade nas *Confissões*, de Santo Agostinho, sugere que a análise sobre o tempo inscreve-se em uma meditação acerca da relação entre a eternidade e o tempo, de modo a “colocar toda a especulação sobre o tempo no horizonte de uma *ideia-limite* que força a pensar simultaneamente o tempo e o diverso do tempo” e “intensificar a própria experiência do *distentio* no plano existencial” (RICOEUR, 1994, p. 43). Resulta disso, uma contraposição muito particular a qualquer modo de representação retilínea da temporalidade.

Na concepção de Ricoeur (1994, p. 54), o tema agostiniano da distensão e da intenção recebe, de sua inserção na meditação sobre a eternidade do tempo, uma intensidade, que “visa extrair da própria experiência do tempo recursos da hierarquização interna cujo benefício não é abolir a temporalidade, mas aprofundá-la”. Nesse sentido, pode-se depreender, na moderna teoria narrativa, certa propensão a uma descronologização da narrativa, de modo que, no seu embate contra a representação linear do tempo, para que consiga, então, aproximar-se da temporalidade humana, a narrativa, ao invés de tentar apagar os traços temporais, procura hierarquizá-los, desvelá-los em suas nuances, desenvolvê-los “a níveis de temporalização sempre menos ‘distendidos’ e sempre mais ‘tendidos’” (RICOEUR, 1994, p. 54). Ao aproximar-se da temporalidade humana, a narrativa propõe essa valorização do tempo interior das personagens, abrindo espaço para a exploração da experiência fictícia do tempo.

Para compreender a noção de experiência fictícia do tempo no romance, aquela experiência manifestada pelas personagens em um texto literário, é preciso, sobretudo entender que em toda e qualquer narrativa de ficção está implicado o seu desdobramento em enunciação e enunciado. Tal diferenciação possibilita a compreensão da relação existente entre o tempo levado para contar uma história e o tempo da história que é narrada. Através desses jogos temporais são articuladas as experiências do tempo vividas pelas personagens. Cabe observar que essa experiência temporal engendrada pelas personagens está relacionada à possibilidade da obra literária de projetar um mundo, ou seja, a experiência fictícia do tempo está vinculada ao universo encenado pelo texto literário, tendo em vista que é justamente nesse mundo ficcional habitado pelas personagens que elas vivenciam essa experiência temporal. Essa noção de mundo (ficcional) do texto é fundamental, então, para que a experiência temporal vivida pela personagem-narradora, ou pelas personagens, seja manifestada em todas as suas dimensões metafísicas e psicológicas.

Nessa perspectiva, a análise da temporalidade na narrativa requer a compreensão das noções de tempo do contar, de tempo contado e de experiência fictícia do tempo. Essa última refere-se justamente à experiência decorrente da relação entre tempo levado para contar e tempo contado. O tempo do contar está vinculado diretamente, segundo Ricoeur (1995, p. 134), a “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”³¹. Por conseguinte, o número de linhas e também de páginas de um romance corresponde a um tempo de leitura convencional, ou seja, a uma interpretação realizada pelo leitor do tempo levado para contar uma história, de modo que o ato de contar implica determinado tempo físico, que pode ser determinado por um relógio. Dessa maneira, são estipuladas certas medidas de tempo, vinculadas ao tempo do contar e também ao tempo contado, tendo em vista que esse tempo contado pode ser estabelecido em anos, meses, dias, por exemplo, e, eventualmente, também pode ser demarcado na própria obra. Entretanto, essa comparação das temporalidades não pode estar limitada a um entendimento puramente cronológico, tendo em vista que a narrativa ficcional costuma explorar

³¹ Destaca-se que o tempo do contar não está, de forma alguma, vinculado ao tempo levado para compor a obra literária.

movimentos temporais analépticos e prolépticos, bem como jogos com o tempo, de modo a saltar os tempos mortos, apressar o desenvolvimento da história, condensar, em somente um acontecimento exemplar, inúmeros traços durativos. Ademais, o tempo narrativo é, particularmente, contaminado pela maneira como a narração transcorre: por meio de suas antecipações e retrospectões, de suas justaposições, de seu retorno ao tempo onírico, do diálogo reproduzido, etc.

Na configuração da temporalidade, também está pressuposta a relação estabelecida entre tempo da narração e o tempo da vida através do tempo contado. O tempo da vida mostra-se determinado pela conformidade e pela tensão entre esses dois tempos da narrativa, tempo do contar e tempo contado, e pelas convenções formais dele resultantes. Assim, tratam-se de vivências temporais, que só podem ser compreendidas “por meio do arcabouço temporal como aquilo a que esse arcabouço se ajusta e convém” (RICOEUR, 1995, p. 137). Isso significa que uma estrutura mais descontínua pode representar um tempo relacionado a perigos e a aventuras, enquanto que uma estrutura mais linear pode servir para contar a história de desenvolvimento e de transformações do herói, como, por exemplo, o romance de formação. Do mesmo modo, uma cronologia mais fragmentada, a qual apresenta rupturas ou interrupções, decorrentes de saltos, antecipações ou digressões, ajusta-se melhor a uma percepção da temporalidade desprovida de qualquer natureza de coerência e coesão interna, impossibilitando ao leitor estabelecer a totalidade do tempo manifestado. Na contemporaneidade, o agenciamento da temporalidade na narrativa, ao abolir a linearidade interna de organização do tempo, evidencia a dispersão, ou melhor, a discordância que desorienta a experiência temporal.

Destaca-se, assim, que a experiência fictícia do tempo está relacionada à vivência ficcional das personagens proposta pela obra literária, mas mantém uma estreita ligação com o mundo material e concreto. Desse modo, essa experiência temporal fictícia significa não somente uma projeção da obra literária, mas também a sua possibilidade de “entrar em intersecção com a experiência comum da ação” (RICOEUR, 1995, p. 182), embora ainda se trate de uma experiência fictícia, visto que é apenas a narrativa literária que a projeta. Por conseguinte, o mundo ficcional do texto presume que a narrativa mantém ligações com “um fora” que, todavia, é projetado por essa narrativa e oferecido a uma apropriação do leitor com sua bagagem de leitura e seu conhecimento do mundo. Neste embate entre o mundo do

texto e o mundo material do leitor, todas essas questões da configuração narrativa convertem-se na possibilidade de refiguração do tempo através da narrativa.

Nesse sentido, a premissa de Paul Ricoeur (1994), segundo a qual a temporalidade somente assume o caráter de tempo humano quando agenciada de um modo narrativo, ao passo que a narrativa apenas atinge as potencialidades de seu significado quando se transforma em um pressuposto da experiência do tempo, aponta para a noção de que as narrativas, em suas conformações (e transformações) estruturais, engendram essa experiência temporal. Tais formações estruturais, conseqüentemente, manifestam-se como traços singulares de concordância discordante que contaminam não apenas o agenciamento da intriga, mas também a experiência vivida pelas personagens da narrativa. Isso porque essas representações de concordância discordante estabelecem-se como variações da experiência do tempo, as quais podem ser exploradas por meio da ficção e que são colocadas à leitura com objetivo de refigurar o tempo comum. Libertas do compromisso com as exigências de linearidade da temporalidade comum, as narrativas podem, então, investigar as nuances que estão implicadas na experiência temporal. A experiência temporal, quando vinculada à memória das personagens e, portanto, também em todas as formas de suas manifestações estruturais no agenciamento da intriga, relaciona-se diretamente à constituição de sua identidade narrativa.

Abandonar a noção meramente cronológica da temporalidade é fundamental para a compreensão da natureza discordante do tempo em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e *Não é meia-noite quem quer* (2012). Em ambos os romances, a temporalidade que “importa” é aquela que é sentida/experenciada pelas personagens no momento em que narram. O tempo do contar expande-se em decorrência de uma pluralidade de lembranças que são recuperadas pela memória, mas que, durante o discurso das personagens, não podem ser organizadas de modo coerente e linear, devido à valorização da sua duração na mente dessas mesmas personagens. Do mesmo modo, as personagens, a partir dos seus sentimentos acerca do conteúdo que rememoram, passam a projetar uma espécie de futuro, o qual, todavia, da mesma maneira como o passado, é narrado como presente, desfocando, novamente, o presente da enunciação, em decorrência desse jogo entre passado rememorado e futuro projetado.

Desse modo, na ficção de António Lobo Antunes, a complexidade do tratamento do tempo evidencia acentuadamente o compromisso do escritor com a construção de uma nova arte romanesca. A interpenetração de diferentes planos temporais, nos romances antunianos, explicita não apenas a complexa forma de sua escrita, a qual seus leitores mais antigos já estão acostumados, mas, sobretudo, uma vivência do tempo e uma experiência de sua duração com severas implicações na configuração da intriga romanesca. A configuração diegética baseada na reprodução mais linear da temporalidade, comum em romances tradicionais, a partir do romance moderno, principalmente com Marcel Proust, Virgínia Woolf e James Joyce, perde o seu papel organizador e, conseqüentemente, inúmeros romancistas passam a questionar a importância, ou a pertinência, da intriga (convencional). O tempo objetivo, organizado de acordo com relógios e calendários, passa a ser rechaçado a um segundo plano, em decorrência da valorização de um tempo qualitativo, em consonância com as contribuições filosóficas de Henri Bergson acerca da noção de duração, ou seja, de uma temporalidade que é percebida como uma continuidade íntima que existe e define-se unicamente em relação à consciência.

Tal exploração da mente das personagens por meio da configuração subjetiva (e não objetiva) do tempo é também incorporada a manifestações literárias pós-modernistas. A ruptura com a linearidade cronológica impõe uma exploração do tempo interior: ao recusar a submissão da organização narrativa à sucessão cronológica, o romance desloca para o cerne de suas atenções a busca por novas formas de representação para a temporalidade narrativa. Ao analisar o romance antuniano *A ordem natural das coisas* (1992), Maria Alzira Seixo explica, resumidamente, a configuração da temporalidade nas narrativas de Lobo Antunes, enfatizando a sua relação com a memória e com a experiência subjetiva das personagens, e sua implicação na configuração da intriga. Segundo a autora,

a dialéctica temporal se não processa aqui em termos hegelianos, como uma síntese que dê sentido ocluso às contradições do seu desenvolvimento; diferentemente, é a contradição que é trabalhada numa perspectiva que implica manifestações fenomenológicas (o emergir das coisas e da sua inteligibilidade), nas quais a percepção subjetiva determina o corpo do fenómeno, na recordação que o faz existir como um objeto simultaneamente dependente da memória e da experiência (e, por conseguinte, de um antes e de um agora), mas que implica também 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 falta dele: de absurdo...) em halo de interdito, em disseminação de vivências, numa senda que conduz a um pós-moderno impeditivo de uma recolocação direcional das suas dimensões experienciais e humanas. (SEIXO, 2002, p. 225-226).

Nos romances de Lobo Antunes, passado, presente e futuro interligam-se, sobrepõem-se e confundem-se de modo progressivamente mais complexo à medida que os textos literários do autor vão sendo escritos e publicados. Nesse sentido, cada vez mais a obra de António Lobo Antunes vem confirmando a vontade do escritor de extrapolar a temporalidade narrativa de seus determinantes puramente cronológicos, de maneira a “por toda a vida entre as páginas do um livro” (WARROT, 2013, p. 20). Por conseguinte, os romances do escritor configuram-se como uma reescrita de um passado, ou melhor, de várias camadas de passado, superando a narrativa convencional no que diz respeito ao seu agenciamento dos acontecimentos pretéritos que envolvem as personagens. Isso porque, na ficção do romancista português, a continuidade incessante da mente, ou da memória, provoca uma interpenetração de planos espaciais e temporais, em um discurso elíptico e incompleto, por vezes repetitivo, agenciando não uma história una, mas associando vários esboços de histórias, tal como um mosaico do qual irradia uma pluralidade de ou micro-histórias.

O passado, cuja aparição abrupta é geralmente motivada por um presente infeliz, desafortunado, é aquele tempo que desfoca o espaço em que se encontra a personagem no momento da enunciação, provocando um estilhaçamento da identidade narrativa. Nesse sentido, os romances de Lobo Antunes podem ser compreendidos como uma imensa colagem de circunstâncias, de pequenas cenas, de ditos, muitas vezes soltos, recuperados de várias camadas de um tempo pretérito. O ponto de partida dessa temporalidade são as memórias das personagens, a partir das quais são traçados também comentários, deambulações e reflexões acerca do vivido. Contudo, tais recordações não projetam somente um tempo cronológico, mas uma multiplicidade considerável de tempos, geralmente não datados ou especificados e sem indicação precisa da mudança da temporalidade durante a narração. De dentro de cada um desses tempos evocados pela memória, pode emergir um outro tempo, de modo que uma lembrança remete à outra, ou

ainda pode não haver relação direta entre as memórias que se entrecruzam. De acordo com José Gil (2011, p. 160-161), tratam-se de

ilhas de tempo que se conectam pelo poder hipnótico da bruma que a escrita segrega. Porque a escrita cria uma bruma de tempo (é esse o tempo único do passado), todos os tempos podem ser evocados e surgir na bruma [...] Saídos da bruma, mas totalmente envolvidos ainda nela, são como imagens de insónia, mal situadas no espaço e no tempo, vacilantes, fantasmáticas [...] neste plano indefinido – ou mal definido, sempre mal definido – de tempo cabem todas as imagens de todos os passados, por mais heterogêneas e sem ligação que pareçam: têm o tempo-bruma indeterminável para as ligar.

Como consequência da multiplicação de estratos temporais pretéritos no tecido textual, o presente do discurso apresenta-se como um tempo de alheamento às personagens, quase como inabitável, contaminado por fantasmas do passado e também, paradoxalmente, múltiplo e composto por uma pluralidade de passados. Ainda segundo José Gil (2011, p. 162), o presente antuniano configura-se como um tempo outro, o qual “irrompe na camada do passado e traz, de repente, a cena inteira que estava a ser descrita num tempo da memória para uma acção visível a fazer-se – mesmo se esse presente continua no passado, mas agora vivendo por si”. Desse modo, para o leitor, é como se as personagens, os objetos, os seres ficcionais envolvidos nessa bruma temporal repentinamente adquirissem “vida” e passassem a compor, independentemente, a ação narrativa. Essa complexificação da temporalidade, devido ao entrecruzamento e à alternância contínuos de estratos temporais distintos, acaba por criar certo efeito de suspensão, em decorrência do “atraso” que provocam na progressão da história.

Portanto, a memória desempenha papel fundamental na configuração desordenada dos diferentes planos temporais, visto que a alternância, ou a sobreposição, desses tempos diversos, manifesta uma vivência muito singular, na qual está implicada a experiência subjetiva de sua duração. De acordo com Maria Alzira Seixo (2002, p. 492), a memória apresenta-se como um elemento central nas narrativas antunianas, de forma que

poderia dizer-se que os romances de Lobo Antunes são textos literários sobre o tempo se não fosse o facto de que esse tempo, qualquer tempo experienciado pelo narrador ou por algumas de suas personagens, é sempre, afinal, a duração actualizada dos vários planos da memória, que confluem numa mente singular e a remetem ao espaço que a enunciação indicia; por outro lado, a enunciação, que é forçosamente o agora da

proferição da palavra do presente, mesmo que em evanescente fluir, não aponta como deveria fazê-lo numa relação de comunicação normalizada, para o lugar da continuidade existencial do sujeito no momento em que fala, visto que ela presentifica outros tempos e ao fazê-lo, convoca irremediavelmente outros lugares.

O tempo e também o espaço são representados, no discurso romanesco, como dissipados, contudo, paradoxalmente, presentes, devido aos processos de atualização da memória das personagens. Resulta desse paradoxo uma secundarização do tempo e do espaço em que as personagens encontram-se no momento em que recordam o passado. Dessa forma, em relação às personagens, para o entendimento da sua identidade narrativa e da sua identidade pessoal, é necessário compreender que “o tempo e o espaço que contam são os de um passado que porventura não foram felizes mas foram importantes para a identidade daquele narrador ou daquela narradora que rememora” (CABRAL, 2009, p. 277). Ao irromper no presente da enunciação através da atividade da memória, o tempo pretérito presentifica e atualiza espaços, afetos e acontecimentos. Em suma, o significado do “vivido” dá-se pela memória, porque os espaços e os tempos importantes para as personagens relacionam-se às emoções vinculadas às experiências vividas, de modo que é necessária a rememoração para a atribuição de sentido(s).

Consequentemente, o tratamento dado à configuração do tempo e do espaço aponta para um processo de “desidentificação” da personagem, “cuja ‘vida está noutra lugar” (CABRAL, 2009, p. 277). Nessa perspectiva, destaca-se também a relação estabelecida entre as configurações do tempo e do espaço, tendo em vista que, à medida que os diversos extratos do passado entrecruzam-se, “mesmo se temporalmente desnivelados, eles acabam por configurar um espaço (vários espaços esboçando uma contiguidade entrecortada) que fazem dos romances um exercício reiterado e quase absoluto de uma poética do lugar” (SEIXO, 2002, p.534). Submetido à experiência subjetiva das personagens, o tratamento dado ao espaço apresenta-se como um traço característico das narrativas 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), desprendendo-se justamente do figurativo para sugerir a aura de sentimentos, obsessões, repúdios, desejos” (SEIXO, 2002, p. 219). Consequentemente, o espaço emerge subjetivado pela lógica rememorativa da personagem, contaminado por afetos e por lembranças,

distorcido pela defasagem temporal, sugerindo a “descoincidência da personagem em relação ao mundo circundante e em relação a si própria” (SEIXO, 2002, p. 110).

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e *Não é meia-noite quem quer* (2012), a forma como passado, presente e futuro interligam-se no mesmo plano da enunciação, sem diferenciação precisa, aponta para a discordância que perpassa a experiência do tempo vivenciada pelas personagens. No caso de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), o tempo em que a narrativa transcorre, aparentemente, compreende o período de apenas um dia, o domingo da morte da mãe, porém o tempo abarcado na narrativa dos familiares é muito mais amplo, envolvendo desde a infância das personagens e até mesmo projeções especulativas sobre o futuro. Nessa narração obsessiva e inevitável das personagens desses vários momentos de seu passado e na tentativa de significar a perda da mãe, as personagens perdem-se em deambulações acerca da própria existência, fazendo com que a temporalidade interior avulte-se e, conseqüentemente, tome o plano principal da narração. Em *Não é meia-noite quem quer* (2012), o mesmo fenômeno temporal pode ser observado. O tempo em que a narrativa desenvolve-se compreende o período de três dias, contudo, no espaço da casa da família, a narradora encontra-se com as suas lembranças, com os fantasmas de seu passado, com aquilo que não pode, de forma alguma, ser esquecido e superado. Esse tempo na casa, o tempo do presente, é também o seu tempo final, seu tempo de despedida das memórias, da família e de si mesma. Em ambos os romances, se o tempo da enunciação, o tempo do contar, apresenta-se explicitamente datado e é, de certo modo, cronologicamente breve, o tempo contado torna-se muito mais amplo e apresenta maiores dificuldades de compreensão ao leitor, no sentido de perceber como a ordem de disposição dos eventos temporais no discurso narrativo inscreve-se em relação à sua ordem de sucessão na história. Como as histórias são narradas de acordo com os princípios associativos da memória dos narradores-personagens, diferentes camadas de passado, sem qualquer referência cronológica precisa, entrecruzam-se, no presente da narrativa, sem estabelecer uma progressão clara no tempo e sem esclarecer as relações temporais, de antecipação ou de retrospectão, existentes entre elas. Conseqüentemente, a temporalidade interior avulta-se de acordo com a incidência, na mente das personagens, de vários extratos de rememorações e de suas projeções acerca do futuro. Nessa dinâmica, o leitor, com a sua experiência do

tempo da vida (seus ciclos, por exemplo, o tempo da infância, o tempo da juventude, o tempo da velhice), é convocado repetidamente a preencher lacunas para, assim, compreender, relativamente, a trajetória das personagens no tempo.

Nas duas narrativas, portanto, existe um tempo cronológico preanunciado em relação ao qual as duas intrigas projetam-se: em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), esse tempo configura-se no domingo de Páscoa, 25 de março, às seis horas da tarde, horário da provável morte de Maria José e, em *Não é meia-noite quem quer* (2012), trata-se do domingo, 28 de agosto de 2011, último dia em que a narradora permanecerá na casa que era de sua família, mais especificamente, às vinte para as sete, momento em que pretende colocar um fim à própria vida. Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), muitas são as passagens em que é sugerida essa incidência das “seis horas” na mente das personagens, como pode ser observado no discurso de Ana, por exemplo: “Vieram dizer-me que a minha mãe estava a morrer” (ANTUNES, 2009, p. 39); “a Mercília disse que a minha mãe morria às seis horas” (ANTUNES, 2009, p. 40); “e manhã agora, as seis horas não vão chegar, não chegam, param-se os relógios, regressamos a ontem, não acredite mãe” (ANTUNES, 2009, p. 46). Do mesmo modo, tal fenômeno também se evidencia na narração de João e de Francisco, respectivamente: “enterra-nos a todos descansa, vai durar para sempre, este domingo não existe nem a chuva a acrescentar vidro ao vidro deformando as roseiras oras finas ora grossas [...] não existe a Mercília a erguer a bengala / – Às seis horas” (ANTUNES, 2009, p. 66) e “Oxalá isso das seis horas acabe depressa para deixar os assuntos em ordem e ir-me embora” (ANTUNES, 2009, p. 153).

Em *Não é meia-noite quem quer* (2012), a projeção da expectativa desse tempo, o tempo do desfecho da trajetória da protagonista, é indiciada de modo mais sutil, confundindo-se, a priori, com a despedida da casa: “cheguei de manhã para me despedir da casa” (ANTUNES, 2015, p. 10); “vim despedir-me, não compreendo a razão” (ANTUNES, 2015, p. 16). Cabe destacar, entretanto que, conforme as lembranças trágicas avançam pela memória da personagem, sobretudo acerca da rememoração do suicídio do irmão mais velho, a intenção da despedida do local transforma-se, gradativamente, em uma projeção da própria morte, de modo que o último dia da narradora na casa da família coincide com o dia vinte e oito de agosto em que, embora não esteja explicitado o ano, no passado, o seu irmão pôs fim à própria vida: “vim despedir-me desta casa, ou despedir-me do meu irmão mais

velho, ou despedir-me de mim, foi no dia vinte e oito de agosto que ele ou o burro no mar” (ANTUNES, 2015, p. 34); “a quantidade de memórias que me acompanharão até o fim [...] de hoje a domingo às vinte para as sete quantas horas me restam, vou contá-las como se o tempo se medisse em horas” (ANTUNES, 2015, p. 197).

Desse modo, em ambas as narrativas, apesar de o tempo do contar, ou o tempo zero da narrativa, transcorrer em períodos relativamente breves, *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) concentra-se em um dia, na maior parte dos capítulos, ainda que, no último, o ato de contar seja estabelecido a partir de um mês após o falecimento de Maria José, conforme revela a narração de Beatriz, no capítulo final do romance, “a minha mãe morreu no mês passado” (ANTUNES, 2009, p. 334), tendo em vista que o seu início é o dia do anúncio do falecimento de Maria José, e *Não é meia-noite quem quer* (2012) no período de três dias, conforme datado nos capítulos do romance – esse tempo também é afetado pelo modo como se estabelece a narração, a qual progride textualmente, preenchendo as páginas com a multiplicidade de tempos, espaços e sentimentos que são rememorados pelos narradores-personagens. Inversamente à progressão textual do tempo do contar, o tempo contado retrocede em amplos recuos ao passado, na medida em que se amplifica em decorrência da pluralidade de histórias e de reflexões interiores que compreende. Como são diferentes camadas de tempos pretéritos que vão sendo adicionadas no tecido textual, cada uma delas comporta espaços e eventos distintos que se imbricam e que, por não seguirem uma cronologia e uma lógica de causalidade e consequência na sua organização, não se configuram de modo completo, coerente e totalizante. Essas histórias apresentam-se como fragmentos dos fatos vivenciados que, devido à reincidência e às repetições no decorrer da narrativa, podem ser recuperados e compreendidos pelo leitor, embora, nem sempre, de maneira orgânica.

Nessa perspectiva, as duas narrativas, cada uma com suas singularidades, desenvolvem-se na expectativa desses dois tempos – às seis horas da tarde, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), e vinte para as sete, em *Não é meia-noite quem quer* (2012), e, conseqüentemente, desses dois acontecimentos e dessa expectativa resultam as implicações, mais especificamente os processos de rememoração e de projeção, da experiência temporal manifestada pelas personagens. Isso porque, em detrimento da ordenação cronológica dos acontecimentos, os dois romances abrem-se à exploração do tempo interior da

mente das personagens e das suas implicações para cada uma delas. Às memórias entrecruzam-se, ainda, deambulações e reflexões dos narradores, contaminadas por contraditórios sentimentos, acerca dos eventos vivenciados e das pessoas com as quais conviveram ou ainda convivem.

Em *Não é meia-noite quem quer* (2012), a narradora relembra vários episódios de seu passado que englobam situações aparentemente desconexas entre si, tal como acontece neste exemplo, em que a narradora projeta a possível lembrança do irmão, em Lisboa, do seu tempo em África, lembrança que se enreda à sensação do seu primeiro beijo, à lembrança de seu marido e ao seu sentimento por uma colega:

o meu irmão não surdo longe de nós, a atizar fogo a uma palhota em Lisboa enquanto os pretos tentavam salvar-se, imaginando a pastelaria Tebas em chamas, o toldo, o balcão, as senhoras de carrinhos das compras, o meu irmão não surdo que não tornamos a ver e eu com o anel da, eu com o anel da minha colega, a primeira vez que me beijaram não compreendi o êxtase dos atores no cinema, era molhado e mole, sabia a carne e uma espécie de lesma lutava com os meus dentes, apeteceu-me lavar a boca a fim de me lavar daquilo, não compreendi na altura e não compreendo hoje, o meu marido às vezes, à noite, a minha colega quase sempre e o que vejo, com os olhos fechados, é um velho de cachimbo diante de mim estendido, oiço os estalos da madeira que arde, o que parecem tiros, vozes que chamam – Depressa. (ANTUNES, 2015, p. 98).

O tecido textual amplia-se, assim, ao acolher a diversidade das lembranças que são associadas pela memória. Esse processo de sobreposição de diferentes temporalidades, no presente da narrativa, resulta em um emaranhado de fragmentos de histórias vividas que se imbricam umas às outras. Todavia, essa pluralidade de situações e de sensações rememoradas não é narrada como distanciada, ou mesmo como encerrada, ao contrário, é reatualizada por meio da mente da narradora no presente da enunciação, de modo que a personagem, ao mesmo tempo em que lembra e narra, também acaba por revivê-las no momento em que as enuncia, conforme afirma “não compreendi na altura e não compreendo hoje” e descreve a sensação anteriormente experienciada, mais especificamente a expressão da umidade e da moleza da carne, tal como uma lesma lutando contra seus dentes. Da mesma maneira, a transposição, ao presente da narrativa, de outra voz advinda do passado, consoante indicado pelo recurso ao travessão e ao uso do verbo no presente “oiço”, demonstra essa atualização da lembrança. Além disso, a recuperação memorialística da imagem do fogo nas palhotas pelo irmão, mais

especificamente das chamuscas que tomam a pastelaria em Lisboa que retorna ao final do excerto, parece tomar conta da mente da personagem no presente.

Em razão de suas conotações temporais, torna-se importante analisar a utilização, nesse excerto, dos verbos, sobretudo no que diz respeito ao seu uso tanto no presente do indicativo – “vejo”, “oiço” e “chamam” – quanto no infinitivo precedido de preposição – a atizar –, porque sugerem a atualização das lembranças no presente da enunciação, como se a cena rememorada se fizesse presente novamente diante dos olhos da personagem, transpondo a imagem recortada do passado ao tempo presente da narrativa. Nas palavras de Ana Cristina Martins (2003, p. 80), o recurso ao presente do indicativo exprime a maneira como “o quadro é retido na memória em curso de ocorrência e, quando evocado, o sistema de língua enforma genuinamente esse desejo de evocação”, desempenhando, assim, o papel de “presentificação fiel do ausente dotado de **intemporalidade**” (grifo da autora). Ao mesmo tempo, o recurso ao infinitivo precedido de preposição evidencia uma retenção, na mente da personagem que rememora, de um quadro do passado, recortado e transposto ao presente em toda a sua essência, porém de forma estática e inerte e, novamente, trazido ao presente da narrativa. No decorrer desse fragmento, inclusive, a narradora questiona-se justamente a respeito dessa impossibilidade da sua mente de desligar-se emocionalmente dessas memórias: “qual o motivo daquilo que ocorreu há tanto tempo continuar a acontecer” (ANTUNES, 2015, p. 98). Pode-se depreender também que a narradora projeta imaginativamente situações que poderiam ter ocorrido ao irmão enquanto atuava no exército, talvez tentando preencher as lacunas decorrentes da ausência de notícias suas durante esse período. Além disso, apesar das interrupções das demais lembranças ao primeiro assunto narrado, ao final do excerto, o fluxo rememorativo retorna ao evento inicial, em uma espécie de movimento temporal circular, evidenciando, novamente, a incapacidade da personagem de evadir-se de tal lembrança em decorrência da incidência insistente na sua memória.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), o mesmo fenômeno de entrecruzamento de memórias distintas e sem associação lógico-temporal pode ser depreendido. No primeiro capítulo, por exemplo, Beatriz rememora a morte do pai, a doença da mãe e o câncer de Rita, irmã já falecida:

não vinha a Lisboa, esquecido que Lisboa existia e portanto surdo para os defuntos nos sonhos e agora que defunto calado, de o chapéu no bengaleiro sem enegrecer coisa alguma e contudo não cessando de aumentar a minha mãe recebia o maioral incapaz de decidir fosse o que fosse acerca de pastagens e gado, resumida a sílabas que um brilho de saliva ou um dente pontuavam, se a interrogasse

– O meu pai?

um resmungo difícil guiado por uma contracção do 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 e nisto a minha mãe a erguer-se para o reposteiro

– Tu

numa zanga inesperada, que mal lhe fez o reposteiro mãe, eu a empurrá-la contra os lençóis

– Senhora

enquanto os dedos me aleijavam o braço num último

- Tu

que deixara de ser

– Tu

para se tornar no galope dos cavalos vindos das estrabarias lá atrás com os empregados a gritarem ordens sobre o muro onde as roseiras floriam em março, a minha irmã Rita com o cancro

– O que se passa com as roseiras mana? (ANTUNES, 2009, p. 10).

Observa-se, nesse excerto, que a narradora-personagem começa por contar, ainda que de modo indireto, sobre a ausência da figura paterna na participação da vida familiar para, na sequência do discurso, mencionar brevemente a morte do pai e a incapacidade da mãe para gerenciar os negócios da família após esse acontecimento. Posteriormente, a narradora-personagem sugere a impossibilidade da mãe de enfrentar a morte do marido, conteúdo que logo imbrica-se à narração da doença da figura materna e a impossibilidade da mãe em aceitar tal condição, bem como relata sua própria vivência ao cuidar da mãe durante esse período. Ao final do fragmento, Beatriz, novamente de maneira apenas alusiva, recorda o pai e a doença que acometeu a irmã. Os conteúdos rememorados remontam a diferentes momentos do passado da narradora-personagem e associam-se e sobrepõem-se uns aos outros, todavia, são narrados de modo contínuo, como se a narradora tratasse do mesmo conteúdo no desenvolvimento de todo o seu discurso. Embora a narração refira-se a acontecimentos do passado da narradora e de sua família, no seu discurso emergem vozes – a sua própria, a da mãe e a da irmã já falecida – advindas desses passados rememorados que se presentificam no tecido textual, interrompendo o seu fluxo narrativo e também apontando para uma atualização das lembranças. Percebe-se ainda que as memórias não são recuperadas em sua totalidade, mas como fragmentos de cenas carregadas de sentimentos da narradora-personagem em relação aos eventos vividos e aos familiares. Além disso,

observa-se que a narradora-personagem ressentida, ainda no presente da narrativa, afetos ligados ao seu passado, conforme se evidencia nos excertos em que sugere a imagem da sombra do chapéu do pai a aumentar no bengaleiro – “e agora que defunto calado, de o chapéu no bengaleiro sem enegrecer coisa alguma e contudo não cessando de aumentar” – e em que parece questionar a mãe sobre o motivo de ela projetar-se contra o reposteiro – “que mal lhe fez o reposteiro mãe”.

Nessa perspectiva, constata-se que, em ambos os romances, o passado não cessa de repercutir sobre a mente das personagens, sendo constantemente lembrado por elas. Tal recuperação desses vários extratos do passado, todavia, nunca se configura de modo completo, porque são interrompidos por outras lembranças, as quais, mesmo sem um processo de ligação lógica temporal-causal, vêm somar-se ou sobrepor-se às anteriores. Os distintos eventos lembrados, contudo, são narrados de maneira a estabelecer uma aparente relação de contiguidade, de modo que o discurso narrativo suprime as lacunas temporais entre os diferentes acontecimentos, apresentando-os como se, de fato, acontecesse uma sucessão imediata, como se o tecido textual seguisse um percurso cronológico natural e ordenado linearmente – já que não há separações, fronteiras evidentes. Ademais, embora não recuperadas em sua integridade, as memórias aparecem atravessadas por sentimentos, afetos e desafetos das personagens em relação umas às outras e aos acontecimentos que vivenciaram, o que revela que, nessa incidência das memórias sobre a consciência historiadora das personagens, não há uma reflexão distanciada do passado, ao contrário, ao repercutir sobre o presente da enunciação, o passado é reencenado e atualizado novamente, presentificando os acontecimentos, as vozes e, sobretudo, os sentimentos dos narradores. Assim, o tempo contado torna-se particularmente afetado pelas emoções das personagens em relação aos eventos vivenciados, enquanto o tempo do contar expande-se, abrangendo a complexidade afetiva implicada nos eventos narrados. Nesse sentido, ambas as narrativas configuram-se como uma colagem de vários passados vividos que não conseguem ser recuperados de modo totalizante, mas também não podem ser esquecidos. Como não podem ser esquecidos tampouco recuperados integralmente, os narradores-personagens não conseguem estabelecer a superação das problemáticas que os afetam, ao mesmo tempo em que não conseguem compor uma narrativa coerente e inteligível acerca das próprias vivências.

Ainda assim, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e *Não é meia-noite quem quer* (2012), os narradores-personagens procuram ensaiar, no presente da enunciação, algumas reflexões a respeito dos acontecimentos que vivenciaram ou mesmo acerca do próprio presente, a partir, geralmente, do espaço que observam, ainda que tais reflexões não produzam ou evidenciem algum efeito concreto de transformação na sua consciência de si, tampouco na sua realidade. Conseqüentemente, tratam-se muito mais de deambulações que as personagens realizam, as quais acabam por interromper e suspender o tempo contado, mais especificamente, as memórias em relação ao passado, ao passo em que o tempo do contar amplia-se em decorrência dessas digressões. Tal fenômeno temporal evidencia também uma descontinuidade, uma secundarização em relação ao tempo presente da narrativa, tendo em vista que elas não conseguem vivenciar o presente com atenção, porque, nesses processos de deambulações, acabam por voltar-se cada vez mais para dentro de si mesmas, mais especificamente para as suas memórias. Em *Não é meia-noite quem quer* (2012), ainda no início do romance, ao percorrer e observar a casa, já desgastada pela passagem do tempo, a narradora-personagem relembra momentos vividos durante a infância junto à sua família, ao mesmo tempo em que traça considerações a respeito de modificações que percebe no espaço:

o meu pai, também inchado de pijama

– Viste por aí uma garrafa menina?

os pés custosos de andarem, a voz a empurrar-se por uma encosta difícil, a minha mãe

– Queres matar-te como o teu filho mais velho?

vim a esta casa para me despedir dela, os banheiros cobriram o burro com um oleado e levaram-no para o armazém, ecos de pinheiros nos ecos dos meus passos, qual de nós é as árvores e qual de nós sou eu, um melro mudou de galho num frenesim de páginas, os compartimentos aumentaram-me de tamanho, afigurou-se-me que um pedaço de vestido da Esmeralda, uma boneca que tive, e afinal o sol num caco de prato, se me desse para comunicar em quantas vozes a minha voz se dividia, a minha mãe

– Não sabes estar quieta?

a abotoar a blusa que me picava nas costas, a única coisa que me aborrece na ideia de crescer é que o meu irmão não me leve no quadro até a praia, a partir da próxima semana, depois de entregar as chaves, não serei capaz de espreitar a casa de longe, as páginas do jornal escorregavam para o chão enquanto o meu pai dormia, de tempos a tempos ia à despensa tomar um gole às escondidas

– Remédio para a tosse menina remédio para a tosse

com uma cor diferente nas orelhas e na testa, dizer aos pinheiros que não olhem para mim, não tenho culpa, chegávamos em agosto, íamos embora durante as marés vivas, com as gaivotas não na praia, poisadas nas chaminés, as ondas alcançavam a muralha e levavam a areia com elas, não

mencionando o verão e a voz da minha mãe, os meus irmãos e eu no banco de trás do automóvel cheio de malas, eles voltados para a frente e eu ao contrário, de joelhos, a assistir às férias a diminuírem no vidro, o quiosque, o café de matraquilhos, as últimas árvores e depois a estrada, a bomba de gasolina onde nos mandavam fazer chichi mesmo que não estivéssemos com vontade, os meus irmãos na porta com a silhueta do homem e eu na porta com a silhueta da mulher, onde a minha mãe já não me acompanhava

– Lava bem as mãos

[...] vasculhando o sítio das garrafas antes de esvaziarmos as malas, cheiros a fechado e a ausência, que se prolongavam durante semanas, até que o cheiro de comida e o cheiro das pessoas se tornava mais forte, deslizava o dedo em qualquer mesa e pó [...] ao escrever que não mencionava o meu irmão mais velho referia-me a, um dia, se arranjar coragem, conto, o meu irmão surdo começou a protestar, exigindo dormir com o elefante que o protegia das armadilhas do mundo, oculto no meio da roupa suja numa mochila por abrir, a minha mãe gritou-lhe no ouvido

– Não tens vergonha aos sete anos de te abraçares a um bicho?
(ANTUNES, 2015, p. 12-13-14).

Esse longo excerto torna-se também exemplar da configuração da temporalidade nesse romance e dos impactos, no presente da enunciação, de alguns acontecimentos do passado na mente da narradora-personagem. No início do fragmento, a personagem recupera um momento da sua infância, ao recordar o vício do pai em álcool e as consequências desse vício para a degradação física dele. Nesse processo rememorativo, também se lembra da atitude de sua mãe diante do comportamento autodestrutivo do marido, a qual relaciona o vício ao suicídio do filho mais velho. Assim, sua memória traz ao presente da enunciação um diálogo entre os três – o pai a interpelar a filha e a mãe a questionar o marido. A partir dessa lembrança, a narração volta-se ao presente da narrativa com a narradora-personagem a explicar o motivo de ter retornado à casa. Essa explicação, contudo, é interrompida pelas suas impressões em relação ao espaço que, então, observa. Essas impressões, no presente da narrativa, contrastam, de certo modo, com as percepções que tinha no passado sobre a casa. No desenvolvimento do relato, associam-se lembranças de objetos pertencentes à narradora, como se a memória, ao encontrar-se novamente no ambiente que recorda, pudesse recompor o espaço passado. Conforme surgem memórias em relação aos familiares, ações, no sentido mais restrito do termo, são narradas, como, por exemplo, a mãe a vestir-lhe, os passeios à praia com o irmão, novamente o alcoolismo do pai, que procura artifícios para esconder o vício, as viagens de retorno da casa de férias, a insistência do irmão em dormir com um brinquedo e a sua própria recusa ao brinquedo para evitar conflitos com a mãe. Esses acontecimentos, aparentemente, comuns e triviais na vida da personagem, quando criança, adquirem certa singularidade em

decorrência da carga afetiva e emocional que lhes são atribuídos pela narradora no presente da enunciação.

Nesse sentido, a narração compreende diferentes camadas de tempo, as quais, além de não serem passíveis de localização cronológica precisa (o leitor pode, de certo modo, inferir que alguns eventos narrados transcorrem na infância da narradora, mas não consegue depreender, com exatidão, em que momento dessa fase) imbricam-se de modo que o leitor não consegue determinar a ordem em que os fatos aconteceram. Trata-se, sobretudo, de um amplo recuo no tempo, de um fragmento essencialmente analéptico, que, no ato da enunciação, ainda conserva fortemente presentes os sentimentos da narradora sobre os momentos vividos e sobre os irmãos, entrecortado por comentários que acabam por esboçar as relações entre os familiares; por perspectivas contrastantes sobre essa casa em diferentes momentos do tempo, no período em que a família ali convivia durante as férias e no presente da narrativa; por projeções sobre o tempo futuro, em que a casa será entregue aos novos moradores; e por outras memórias referentes ao cotidiano da família. As inscrições de outras vozes narrativas, que interrompem o discurso da narradora, fragmentam a narração e parecem recuperar momentos da lembrança tal como haviam acontecido, devido à configuração simulada do discurso direto das personagens. Cabe destacar que se trata de uma configuração simulada, justamente porque, apesar de recuperar diretamente fragmentos das falas do pai e da mãe, não estabelece a suposta coincidência entre o tempo da história e o tempo da narrativa, mas inscreve a presentificação dessa lembrança e a sua atualidade sobre a mente da narradora a lembrar. Além disso, as considerações da narradora em relação ao espaço em que circula fazem com que o tempo do contar progressivamente expanda-se, em decorrência da exploração da interioridade dos seus pensamentos, enquanto que o tempo contado sofre um efeito de suspensão e de tangenciamento, justamente porque entrecortado constantemente ora por outras lembranças, ora por tais deambulações.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), verifica-se o mesmo fenômeno de suspensão do tempo narrado. João, por exemplo, ao terminar as suas orações e observar as gotas de chuva que tocam o vidro de sua janela, relembra a infância e a morte de seu pai. Todavia, as lembranças são entrecortadas por amplas digressões do narrador-personagem:

acabei as orações à 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 deformando as roseiras à medida que desciam, os galhos primeiro finos, depois grossos, depois finos de novo e o cheiro da terra nos intervalos dos caixilhos, a Mercília da porta da cozinha

– Saia da chuva menino

e eu encantado com a ideia de viver numa folha de caderno que um lápis vai riscando e ao riscar a página risca-me também, a camisa e os sapatos molhados a minha pele verdadeira, sou um escaravelho, uma cobra, uma lagartixa de muro, não saio da chuva porque não é comigo que falam dado que não sou menino, sou um bicho, no funeral do meu pai, em outubro, este cheiro, lembro-me do cheiro e dos pingos suspensos dos cedros, quase não me lembro do resto, demasiadas figuras de mármore e lápides e nomes, os pingos alongavam-se e encolhiam-se numa respiração misteriosa, ao alongarem-se o cheiro mais forte e eu

– Deve ser o meu pai a falar-me

nós que nunca falámos, para quê se me desprezava, no caso de eu

– Bom dia pai

nenhum

– Bom dia

de volta, escondido no chapéu a evitar-me, a minha mãe calada, os meus irmãos calados

(desprezavam-me igualmente)

e portanto qual o motivo de me falar no cemitério, o que pretende de mim.

(ANTUNES, 2009, p. 55).

Nesse fragmento, da mesma maneira que em *Não é meia-noite quem quer* (2012), é a observação do espaço circundante que provoca as deambulações do narrador-personagem. Ao deter-se à chuva e ao cheiro dela decorrente, João parece voltar-se a uma lembrança afetiva e sinestésica semelhante a do seu passado, quando, ainda menino, tomava banho de chuva, a partir da qual projeta-se, no presente da enunciação, a voz de Mercília a ordená-lo a entrar em casa. Essa associação entre presente e passado, no entanto, não é narrada abertamente e o leitor pode depreendê-la pelo ponto de vista do qual João descreve as imagens, de modo que se compreende que observa a chuva de dentro da casa, mais especificamente no quarto, através do vidro – é essa perspectiva que justamente contribui para o efeito de deformação das roseiras, mencionado em seu discurso. Dessa lembrança, sua narração imediatamente volta-se a uma reflexão fantasiosa, denotando, talvez, um ponto de vista mais infantilizado, a respeito de sua própria identidade, a qual, inclusive, aponta para um processo de despersonalização, em que a personagem, (apesar de remeter a algo lúdico, inicialmente, como um desenho – subentendido em “encantado com a ideia de viver de numa folha de caderno que um lápis vai riscando”) compara-se a bichos que comumente provocam repulsão, tais como escaravelho, cobra e lagartixa. Tal reflexão associa-se

novamente à lembrança da infância e, na sequência, sem indicação alguma de transição a outro conteúdo, o narrador-personagem narra o funeral do pai, trazendo, ao presente da narrativa, cheiros e sensações do passado que, não obstante, foram guardados pela sua memória, bem como fragmentos de cenas e do espaço que a personagem não conseguia compreender naquele tempo.

Mais ao final do excerto, a partir da lembrança da morte do pai, João relembra – ao mesmo tempo, em que reflete sobre isso – a ausência do pai na sua criação, bem como a respeito do distanciamento afetivo e do pressuposto desprezo paterno em relação a si, estendendo tal reflexão a sua relação com a figura materna e com os irmãos. Novamente, observa-se que os sentimentos em relação ao passado são atualizados no presente da narrativa, elemento que fica evidenciado, sobretudo, ao final do excerto quando o narrador-personagem interroga, ainda que indiretamente, ou melhor, de modo simulado, ao pai “o que pretende de mim”, utilizando um verbo no presente do indicativo.

Nesse sentido, o tempo do contar expande-se, apesar de não haver progressão do tempo da história, em decorrência de longas sequências de discursos que, nas palavras de Ricoeur (1995, p. 186), em sua análise de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, “escavam por dentro o instante do acontecimento de pensamento, amplificam interiormente os momentos do tempo contado”. No romance de Lobo Antunes, ao lembrar o suicídio do irmão mais velho, a narradora ensaia sobre o significado da morte na perspectiva “daqueles que permaneceram vivos”, mas precisam enfrentar essa ausência, por exemplo, em momentos triviais da rotina da família. Gradativamente, a temática da morte adquire maior dimensão e passa a ser assimilada como um desfecho possível para a própria narradora.

Morrer é quando há um espaço a mais na mesa afastando as cadeiras para disfarçar, percebe-se o desconforto da ausência porque o quadro mais à esquerda e o aparador mais longe, sobretudo o quadro mais à esquerda e o buraco do primeiro prego, em que a moldura não se fixou, à vista fala-se de maneira diferente esperando uma voz que não chega, come-se de maneira diferente, deixando uma posição na travessa de que ninguém se serve, os cotovelos vizinhos deixam de impedir os nossos e faz-nos falta que impeçam os nossos. (ANTUNES, 2015, p. 25);

morte, não tenho medo de morrer, só tenho medo do sofrimento, da dor, que mentira, tenho medo do Alto da Vigia e do meu corpo a, do meu corpo a cair e não pelo ou a dor, é a morte que me aterra, nenhum irmão mais velho a minha espera na água, eu sem amparo e no entanto tenho medo de fazê-lo não pelo meu irmão mais velho, por mim, não espero que me encontrem um dia, não espero ver-vos comigo. (ANTUNES, 2015, p. 179).

Nesses fragmentos, a lembrança sobre o suicídio do irmão não se concentra na ação cometida por ele, de modo que o acontecimento não é efetivamente narrado. A informação sobre a morte do primogênito é sugerida, ainda no primeiro capítulo, por repetidas alusões ao ocorrido que permitem ao leitor inferir sobre a tragédia familiar: “não vou falar do meu irmão mais velho, não se fala do meu irmão mais velho” (ANTUNES, 2015, p. 9), “outro que se mata” (ANTUNES, 2015, p. 11), “quando o meu irmão mais velho, quando as ondas, quando muita gente a cochichar na areia e não foi um burro que caiu dos penedos, quando um polícia trouxe a bicicleta que ficou na muralha” (ANTUNES, 2015, p. 16), “eu era muito nova para saber que o meu irmão mais velho se afogou [...] sem compreender que o meu irmão mais velho se afogou” (ANTUNES, 2015, p. 18), e “a cadeira do meu irmão mais velho desocupada para sempre”. O discurso da narradora volta-se muito mais aos sentimentos despertados pela tragédia ainda presentes no momento da enunciação. O tecido textual, assim, estende-se abarcando uma carga afetiva e emocional que se configura como uma ação do pensamento e que abrange desde a reflexão sobre o passado até mesmo projeções trágicas sobre o futuro.

No primeiro fragmento citado em bloco, a narração parece condensar, em um parágrafo, sentimentos que se repetem em um longo decurso temporal estendendo-se até o presente da narrativa e extrapolando-o, tendo em vista que a projeção mental da narradora – sobre a própria morte – em relação ao futuro relaciona-se diretamente ao ato cometido pelo irmão mais velho. Essa ênfase na sua interioridade – na saudade do irmão, na descrição do espaço da casa, que materializa o vazio que a ausência da personagem significa na mesa durante as refeições, na sua percepção do comportamento dos familiares diante dessa ausência, no seu medo da morte, primeiramente negado e depois assumido, na solidão diante da perda e na vontade em repetir o ato do irmão – cria um efeito de suspensão na história narrada e de imobilidade sobre o tempo contado, o qual, sem efetivamente avançar ou retroceder, paradoxalmente, amplifica-se na psicologia da personagem-narradora e na narrativa. Ao fim e ao cabo, o leitor identifica o impacto emocional de um passado trágico sobre a psicologia da narradora-personagem.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), o mesmo processo de avultamento do tempo do contar em detrimento da progressão da história e do tempo narrado, constante na narrativa, pode ser observado quando as

personagens-narradoras pensam sobre a morte de Maria José. No caso dessa passagem, todavia, não se trata de uma reflexão acerca de um acontecimento do passado, mas a respeito de um evento ainda por acontecer, em um futuro muito próximo. Mesmo assim, a incidência desse acontecimento na mente das personagens adquire características do presente da enunciação, como, por exemplo, a utilização de verbos e de locuções verbais no presente do indicativo, justamente porque, em detrimento do tempo cronológico, valoriza-se o tempo psicológico, ou seja, a maneira como as personagens-narradoras sentem o tempo. Nessa perspectiva, por exemplo, Francisco constantemente volta-se a especulações de suas ações após a morte da mãe: “Depois da minha morrer e me livrar dos meus irmãos 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 eu sou” (ANTUNES, 2009, p. 89). Ana, por sua vez, ao tomar conhecimento do falecimento próximo da mãe inicia por refletir acerca do “significado” da morte:

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. (ANTUNES, 2009, p. 39).

De modo geral, tal possibilidade de exploração do tempo psicológico interrompe o fluxo do tempo contado e permite ao leitor acessar a interioridade das personagens-narradoras, bem como acessar informações e sentimentos que elas procuram recalcar ou esconder ou mesmo evadir-se. No caso de Ana, o leitor já tem conhecimento que a personagem vivenciou a morte do pai e da irmã e mesmo assim ela afirma nunca ter visto alguém morrer ou sequer saber o que é a morte. Nesse sentido, embora não haja uma progressão do tempo narrado, ou da história de vida da personagem, essa valorização da sua mente permite ao leitor o entendimento da complexidade do seu perfil psicológico e da sua identidade, ainda que ele não consiga estabelecer uma explicação fiável aos seus sentimentos ou ainda compor para a sua vida um relato definitivo.

Nos dois romances, como as lembranças não podem ser recuperadas em toda sua integridade, porque são entrecortadas por outras lembranças ou ainda

porque são perpassadas pelos afetos das personagens-narradoras, mas também não podem ser totalmente esquecidas, observa-se uma tendência muito forte à narrativa repetitiva, de modo que eventos que aconteceram apenas uma vez, no passado das personagens, acabam por ser constantemente reiterados, ainda que sempre de modo alusivo ou sugestivo. Tal fenômeno de repetição dos acontecimentos do passado evidencia justamente a incapacidade das personagens-narradoras de desvencilhar-se do passado. Esse processo de narração repetitiva e obsessiva, ao longo de toda a narrativa, de acontecimentos que ocorreram apenas uma vez aponta para a valorização da duração dos eventos na mente das personagens-narradoras. Em decorrência da fragmentação e ramificação da intriga como resultados dos processos de entrecruzamento desordenado de lembranças distintas no presente da enunciação, a narrativa iterativa acaba por auxiliar o leitor no processo de preenchimento das lacunas que vão sendo deixadas pela narração. Em outras palavras, a repetição chama a atenção do leitor para os eventos mais significativos da vida da personagem, os que ainda lhe incomodam e despertam suas emoções.

Em *Não é meia-noite quem quer* (2012), várias lembranças – tais como o suicídio do irmão mais velho, a sua doença, a perda precoce do filho, a sua relação com o irmão surdo, entre tantas outras – são narradas de forma repetitiva. Contudo, as repetições nem sempre se concentram na narração de episódios de ação, no sentido restrito do termo, de modo que, por vezes, ecoam muito mais os sentimentos da narradora-personagem em relação aos eventos experienciados. Ao lembrar reiteradamente a perda de seu filho, por exemplo, o enfoque da narradora recai mais intensamente nas implicações desse acontecimento na sua subjetividade: “não tive filhos, eu, quer dizer, tive um e perdeu-se, em que cova o meteram” (ANTUNES, 2015, p. 10), “perdi um filho, aguentei essa maçada no peito, ou seja descobri um caroço sem acreditar no caroço” (ANTUNES, 2015, p. 70), “se tivesse um filho não o trazia comigo, esquecia-o” (ANTUNES, 2015, p. 22), “com respeito ao meu filho, se é que era um filho, se é que fui capaz de quase ter um filho” (ANTUNES, 2015, p. 100), “– Já me chegou os filhos” (ANTUNES, 2015, p. 122), “se continuasse vivo gostaria de mim no caso de ter gostado de mim apesar do meu corpo mutilado, não me apetece ver a cicatriz nem sentir a ausência nos dedos” (ANTUNES, 2015, p. 123), “com Deus me deito com Deus me acho que vai o meu filho pela cama abaixo” (ANTUNES, 2015, p. 133), “o filho foi-se embora, mas as estrias da gravidez

ficaram” (ANTUNES, 2015, p. 144), “se crescesse, outra pessoa, e como iria me entender com a outra pessoa, será que me compreendia” (ANTUNES, 2015, p. 174), “ao sair da enfermaria, depois de perder o meu filho, caminhei ao acaso a tarde inteira [...] lembro-me da enfermeira/ – Safou-se de boa/ não me lembro do meu filho” (ANTUNES, 2015, p. 233), “como seria o aspecto de mim grávida [...] quando foi do meu filho não cheguei a ter barriga, [...] e antes dos três meses levaram-no, digo meu filho e não sei porque digo meu filho e não minha filha embora não uma criança ainda, compressas, ferros” (ANTUNES, 2015, p. 236), “ao longo de cinquenta e dois anos o que não perdi eu, o meu irmão mais velho, o meu pai o meu filho” (ANTUNES, 2015, p. 278), “não é de ti que tenho dó, é do que serás um dia, quando perderes um filho e te tirarem um peito” (ANTUNES, 2015, p. 287), “a propósito de menino qual o motivo de me terem roubado o meu no hospital, não fiz mal fosse a quem fosse” (ANTUNES, 2015, p. 289), “a minha colega a embalar-me/ – Pronto pronto/ exatamente como eu embalaria meu filho” (ANTUNES, 2015, p. 309), e “eu que não tive filhos ou seja tive aquele mas roubaram-mo [...] o filho que não passou de um rolo de compressas num balde e de uma cicatriz na barriga apagada pelo tempo” (ANTUNES, 2015, p. 409). Nesses vários fragmentos espalhados pelo texto, observa-se que, embora todos evidenciem sentimentos da personagem-narradora em relação ao trágico acontecimento do passado, a natureza desses sentimentos não é a mesma, de modo que, por vezes, tratam-se de afetos vinculados à dor da perda, outras vezes, de questionamentos acerca da possível relação entre mãe e filho se ele tivesse sobrevivido, e, em outras, ainda, da negação desse evento, como uma forma de evasão da dor da perda. Apesar de não se manifestarem da mesma forma, esses afetos evidenciam, sobretudo, a permanência e a reincidência, no presente da narrativa, dessa lembrança na mente da personagem-narradora; ao mesmo tempo em que a rearticulação e a reformulação do mesmo conteúdo contribuem para uma certa expansão temática.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), o discurso das personagens-narradoras, do mesmo modo, acaba por não recuperar as memórias de modo totalizante, compondo, então, repetições de fragmentos de acontecimentos do passado. Nessa perspectiva, a doença e a morte de Rita, por exemplo, mostram-se como eventos que continuam a incidir sobre a mente das demais personagens, sendo mencionadas constantemente por elas: “a minha irmã Rita com o cancro” (ANTUNES, 2009, p. 10); “a minha irmã Rita, que se encostava

ao peitoral a afirmar de mão no queixo que a lua lhe sorria” (ANTUNES, 2009, p. 29); “fingia não sentir a falta da minha irmã Rita” (ANTUNES, 2009, p. 51); “a minha irmã Rita ossos a esfarelarem-se e um pedaço de blusa” (ANTUNES, 2009, p. 52); “pronuncio o teu nome Rita, Rita, não te transformes em ossos” (ANTUNES, 2009, p. 52); “a minha filha Rita não defunta, a sorrir para a lua” (ANTUNES, 2009, p. 53); “a minha mãe vai morrer não como a minha irmã Rita, em silêncio” (ANTUNES, 2009, p. 59); “não apenas a minha irmã Rita morta, eu morto a vestir o pijama pensando em Deus” (ANTUNES, 2009, p. 60); “quando a minha filha faleceu [...] não a pensar na minha filha, o que é pensar numa filha, como se pensa numa filha” (ANTUNES, 2009, p. 74); “lembro-me da minha irmã Rita a afastar-se de nós com um último / – Não consentam que eu” (ANTUNES, 2009, p. 98); “o que permanecerá de ti é a manga que a minha irmã Beatriz chama / – Rita” (ANTUNES, 2009, p. 99); “a minha irmã Rita a afastar-se de nós [...] as pálpebras apesar de secas uma coroa de lágrimas, quando foi da minha irmã Rita assim o meu pai assim e eu hoje assim sem acreditar assim” (ANTUNES, 2009, p. 100); “porque não o levaram em lugar da minha irmã Rita” (ANTUNES, 2009, p. 102)³²; “a minha irmã Rita saltava à corda e eu enganava-me sempre e a invejava, não podes mais saltar à corda Rita enquanto eu posso” (ANTUNES, 2009, p. 109); “inclina-te da janela e sorri à lua Rita que te sorri por seu turno [...] ainda bem que a minha irmã Rita não precisa de luas” (ANTUNES, 2009, p. 126); “falta a minha irmã Rita e daí sei lá se falta, quem pode jurar que não conosco assistindo” (ANTUNES, 2009, p. 256);

a minha filha Rita não
 – Não consentam que eu morra
 a minha filha Rita
 – Pai
 e eu no corredor sem a ver, não sou capaz, desculpa, não vou dizer que chorei [...]e nenhuma lua hoje a minha filha Rita não aguardando nada, já não aguardavas nada pois não, não aguardavas nada, a minha filha Rita que não aguardava nada. (ANTUNES, 2009, p. 82).

Observa-se, então, que as personagens-narradoras não conseguem assimilar totalmente a morte de Rita, de modo que constantemente rememoram tanto momentos de sua doença como o seu falecimento. A reincidência dessas lembranças na mente das personagens sugere a impossibilidade de superação do evento traumático, não só por determinada personagem em particular, mas pela

³² Francisco confessa que preferia a morte do pai à da irmã.

família como um todo. Nesse sentido, observa-se a intensa carga trágica que afeta as personagens de ambos os romances. Tanto a morte de Rita e a expectativa da morte iminente de Maria José, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), quanto a morte do irmão mais velho e a perda do filho, em *Não é meia-noite quem quer* (2012), mostram-se como eventos traumáticos para as personagens de ambos os romances, justamente porque essa reincidência dos assuntos e a não superação desses acontecimentos evidenciam a potencialidade do trauma e uma carga trágica que não cessam de repercutir sobre a mente dessas personagens.

Em ambos os romances, não somente o tempo do passado é apresentado como “ainda” presente, porque constantemente revivido pela mente das personagens-narradoras, mas também as expectativas de futuro configuram-se, no discurso delas, como fenômeno do presente. Isso porque os acontecimentos do passado, tendo em vista que não são apresentados como já dissipados, não somente incidem sobre o presente, mas também determinam as expectativas que as personagens projetam acerca do futuro. Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), a narração de Francisco mostra-se como mais exemplar desse fenômeno agostiniano do tríplice presente. Conforme já explicado anteriormente neste estudo, a personagem torna-se responsável por gerenciar os negócios da família, principalmente, após a morte do pai. Ao assumir tal responsabilidade e deparar-se com os problemas financeiros da família, passa a culpabilizar os pais e os irmãos por tal situação. Diante dessas responsabilidades que lhe são atribuídas, Francisco sente-se injustiçado perante a família, sentimento que faz com que acabe por desenvolver um egoísmo muito forte em relação, principalmente, aos seus irmãos. Em decorrência desses conflitos no núcleo familiar, constantemente revividos pela memória do narrador-personagem durante todo o romance, ou seja, pela maneira como esses afetos em relação aos acontecimentos do passado são atualizados pela sua mente e pelo seu discurso no presente da enunciação, Francisco planeja, após o falecimento da mãe, tomar a posse dos bens que restaram para, posteriormente, desfazer-se deles, bem como permanecer o restante de seus dias isolado e distante dos seus irmãos e de Mercília: “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 e viver decentemente”

(ANTUNES, 2009, p. 25); “e a partir de logo à tarde não pensem um minuto em tirar o que é meu, se roí os ossos da família [...] a resolver trapalhadas é mais do que justo pertencer-me o bocado de carne que sobra” (ANTUNES, 2009, p. 35);

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. (ANTUNES, 2009, p. 89).

Torna-se importante observar que o discurso do narrador-personagem mostra-se muito mais concentrado no rancor que ele sente em relação aos familiares do que na explicitação dos acontecimentos que levaram à ruína financeira da família, de modo que não há uma determinação explícita da progressão dos acontecimentos no decurso temporal. Disso decorre uma sobreposição dos eventos do passado e das expectativas para o futuro no presente da enunciação. Como o passado da personagem não cessa de incidir sobre o seu presente, carregado de afetos, as suas expectativas para o futuro também são projetadas a partir desses eventos e desses sentimentos. Esse futuro projetado, todavia, não é narrado como evento ainda por acontecer, mas o discurso de Francisco adquire marcas textuais e lexicais que apontam para o tempo presente da enunciação:

Oxalá isto das seis horas acabe depressa para deixar os assuntos em ordem e ir-me embora, talvez arranje uma mulher que trate da comida, passe uma vassoura no chão e eu o dia inteiro à janela a contar andorinhas e nuvens, a mulher lá de dentro

– Menino

não

– Menino

no que se refere a

– Menino

bastou-me a Mercília, a mulher lá de dentro

– Senhor Francisco

e o almoço na mesa com um único prato e um único garfo, não preciso de aturar ninguém, conversar, ser simpático, posso assentar os cotovelos na toalha e sujar-me que não suspiram de desgosto nem se zangam comigo, se me cansar de nuvens e andorinhas levanto-me nádega a nádega apercebendo-me que não duas, seis ou sete no mínimo e tanta nádega consola

(se calhar engordei)

chamo-a 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 fixando uma fractura no tecto que faço tensões de consertar amanhã, não concerto e aumentará até que o estuque das telhas me caiam em cima e enquanto a mulher se estende ao meu lado vejo a minha família tal como era dantes. (ANTUNES, 2009, p. 153).

O fragmento inicia-se com o narrador-personagem apresentando indícios do tempo cronológico da narrativa, mais especificamente no sentido de demarcar que as seis horas anunciadas por Mercília e “esperadas” pelas demais personagens ainda não aconteceram. O seu discurso revela, então, o desejo de que o fatídico evento ocorra para que, a partir disso, ele possa concretizar seus planos de expulsar seus irmãos e a empregada da casa e integrá-los ao seu próprio patrimônio e, desse modo, também afastar-se dos familiares. Embora o conteúdo inicial do discurso aponte, assim, para a expectativa de futuro do narrador-personagem, a forma como tal conteúdo é narrado, com o recurso a verbos no presente do indicativo para a construção da cena imaginada – “preciso”, “posso”, “levanto-me”, “deito-me”, “se estende” e “vejo” – e com a simulação de diálogos entre Francisco e uma mulher, aponta, então, para uma materialização no presente da narrativa de uma cena imaginada pelo narrador-personagem. Nessa perspectiva, compreende-se, simultaneamente, passado e expectativa do futuro confundidos e agregados ao presente da narração, ao passo que o próprio presente da narrativa perde consistência, justamente porque subjugado, concomitantemente, à memória e à espera das coisas futuras.

Em *Não é meia-noite quem quer* (2012), os acontecimentos do passado, também constantemente revividos e atualizados pela memória da narradora-personagem, igualmente determinam as suas projeções a respeito do futuro, as quais também são narradas como possibilidades do presente da narrativa:

eu no Alto da Vigia a lutar com o vento, como se sobe até lá, há-de existir
um caminho entre as pedras, ervas para eu escorregar, poças de água,
calhaus, se calhar um bisonte, pode ser que um cigano, pode ser que um
burro, a ideia que o meu pai, antes de se voltar para a parede no hospital,
um aceno
– Menina
mas um desejo apenas, não acenou, não disse uma palavra e não disse
uma palavra falso, disse
– Vão-se embora daqui
eu a levar a minha mãe para o corredor cheio de gente, aparelhos a
guincharem nas rodas, um casal que segredava
– O pai disse vão-se embora daqui
e não me zango, senhora, tenho pena de si como tenho pena de mim, nós
tão fracas
– Acha que Deus existe mãe?
ela com um cesto de roupas por engomar
– Julgas que tenho tempo de empreender nessas coisas?
sempre cestos de roupas por engomar, sempre a sede do meu pai na
despensa, quantas vezes não cai e se demora no chão, incapaz de
levantar-se, a conversar sozinho, se a gente se aproxima escuta uma voz

que sendo sua não lhe pertence, cortada por risinhos, um sufoco, mais risinhos
 – Este vai meter-nos um chinelo a todos
 e os meu irmãos e eu a olhá-lo incapazes de outra coisa, éramos tão pequenos, o meu irmão mais velho para o meu irmão surdo
 – Não chores
 o meu irmão não surdo a morder o punho entre palhotas que ardiam para não chorar. (ANTUNES, 2015, p. 101).

No início do excerto, a personagem-narradora projeta-se no mesmo local onde o seu irmão mais velho pôs fim à própria vida na iminência de repetir-lhe o ato trágico. Essa projeção temporal e espacial, narrada como tempo presente pela utilização de um verbo no infinitivo precedido de preposição – “a lutar” –, dissipa o espaço da casa de férias da família, onde ela encontra-se no momento da enunciação. Os questionamentos que se seguem sobre o trajeto até esse local confirmam que se trata de uma projeção mental sua e não de uma ação realizada. Na sequência do relato, outras lembranças interrompem essa projeção mental deslocando a atenção da personagem-narradora para outros tempos e espaços distintos entre si: a família no hospital, a família na mesma casa em que se encontra, porém em um tempo em que o irmão ainda está vivo. Essas memórias adicionadas no tecido textual também se configuram como tempo presente devido à utilização de verbos no infinitivo, precedidos de preposição, e no presente do indicativo. Esse sistema de verbos, infinitivo precedido de preposição e presente do indicativo, na composição das cenas, acarreta um efeito de suspensão temporal, como bem analisou Ana Cristina Martins (2003, p. 89), de modo que “as ações são captadas enquanto fenômenos infinitamente repetíveis ou repetidamente presentificados”, ou seja, na ausência de um verbo conjugado, no caso do infinitivo, revela-se a cena no “instante, [n]o ponto irredutível em que o espírito o percepcionou” (MARTINS, 2003, p. 82).

Conseqüentemente, o sistema de verbos no infinitivo precedido de preposição e no presente do indicativo reafirma a incapacidade da personagem-narradora em desligar-se do passado e em refletir de modo distanciado sobre ele, revivendo-o constantemente pela memória, ao mesmo tempo em que vive, no presente da narrativa, o futuro pela expectativa – futuro que também é resultado das experiências vivenciadas no passado. Essa presentificação dos acontecimentos pretéritos, no presente da narrativa, também se evidencia pela transposição do discurso direto das demais personagens no momento da enunciação. Assim, da

carga trágica decorrente do suicídio do irmão mais velho, da impossibilidade de superação do trauma e da reincidência do acontecimento na mente da personagem-narradora resulta uma projeção para si de um destino semelhante ao do irmão. Ao perspectivar tal desfecho trágico, a personagem, ainda que de modo entrecortado, acaba por realizar uma espécie de “revisão” (ou revisitação) de vários momentos na casa junto à família, como se, ao despedir-se da casa, dos momentos ali vividos, bem como de seus familiares também pudesse despedir-se de si mesma, conforme afirma ao longo de todo o romance.

Portanto, tanto *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) quanto *Não é meia-noite quem quer* (2012), mostram-se como narrativas de vida que se configuram através de uma dialética do tempo distendido, entre a rememoração e a antecipação. As personagens-narradoras, ao relembrar constantemente as experiências do passado e ao projetar expectativas para o futuro, desfocam o presente da enunciação em um processo narrativo que, de modo geral, não consegue estabelecer uma história coesa e inteligível. Nesse sentido, em ambas as narrativas, não pode ser apreendido um desenvolvimento das histórias, no sentido de sua progressão, tampouco das personagens, a respeito de uma constituição estável e unificada de sua identidade no decurso temporal. As passagens temporais são eclipsadas, os acontecimentos configuram-se por meio de fragmentos e de alusões e, por conseguinte, as personagens, narradoras de suas próprias histórias, não conseguem ordenar de modo coeso e linear suas experiências no tempo, passando, então, a rememorar-las obsessivamente no presente do discurso. Como consequência dessa focalização na duração subjetiva das vivências, o tempo do contar avulta-se sem que, todavia, haja uma progressão no tempo narrado. Contudo, as lembranças nunca são recuperadas em sua totalidade, mas entrecortadas por outras lembranças que, em um repente, surgem também impulsionadas pela memória. Além da confusão e da sobreposição de lembranças trazidas pela memória, os narradores também se perdem em reflexões e em deambulações interiorizadas e perpassadas pelos afetos do passado que continuam a incidir sobre o seu presente, o que acentua o fenômeno de ensimesmamento ao qual às personagens estão submetidas, conforme confessa 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 recordo me faz zangar ou me dói” (ANTUNES, 2009, p. 277).

As lembranças narradas não são encadeadas de modo linear no desenvolvimento da narrativa, nem localizadas precisamente no decurso temporal, ao contrário, através de uma lógica associativa, os acontecimentos do passado, o presente e as expectativas para o futuro imbricam-se de modo indiferenciado no discurso da narradora-personagem. Como resultado disso, uma configuração temporal desordenada, por vezes, caótica, que confunde, no mesmo tempo presente da enunciação e sem explicitação precisa dos movimentos temporais, uma pluralidade de lembranças, advindas de vários extratos de passado, e expressivas projeções e especulações sobre o futuro, e que atua como sustentáculo para a experiência que as personagens fazem e sentem do tempo e que as suas vozes desejam – porém, nem sempre conseguem – exteriorizar ao leitor. Nessa valorização do tempo interior, embora tais projeções atuem como “motivos” que fundamentam tanto o processo rememorativo quanto o narrativo das personagens, o tempo narrado é muito mais amplo, abrangendo acontecimentos e situações que o leitor não consegue determinar precisamente em quais momentos transcorreram e projeções para o futuro, as quais, todavia, são narradas, em sua maioria, como eventos do presente da enunciação.

Ademais, as lembranças nunca são recuperadas em sua totalidade, justamente porque são entrecortadas por outras lembranças e também por projeções e digressões dos narradores. Consequentemente, as histórias do passado apresentam-se em fragmentos, em indícios de um tempo que, paradoxalmente, não pode ser recuperado uniformemente e tampouco pode ser esquecido. Nessas amplas excursões ao passado e à interioridade das personagens, o tempo narrado avulta-se cada vez mais, ao passo que, contrariamente, a narrativa retrocede e atrasa-se, evidenciando o seu enclausuramento à própria interioridade, ou seja, o seu ensimesmamento. Devido a essa valorização do tempo interior das personagens e justamente porque esse tempo “importante” a elas refere-se principalmente ao passado – ou aos passados, tendo em vista que são múltiplas as camadas desse tempo vivido que se torna recuperado pela memória –, o fenômeno temporal mais recorrente, nos dois romances, é o processo de associação de lembranças, o qual sobrepõe distintos acontecimentos do passado no mesmo tecido discursivo sem um encadeamento determinado por uma lógica temporal-causal e sem uma indicação precisa dos movimentos temporais e da transposição dos conteúdos narrados.

Em decorrência da multiplicidade de tempos narrados e da proliferação de comentários e de reflexões das personagens, o agenciamento coerente e organizado das narrativas é comprometido, fazendo com que o tecido textual expanda-se abarcando, assim, discursos incompletos e, por vezes, incoerentes, os quais apontam para a percepção que as personagens têm de si no tempo e que contribuem para a indiciação de uma identidade narrativa também incompleta, imprecisa e discordante. Isso porque impossibilidade de uma composição totalizante, coerente e concordante da própria história de vida no decurso temporal está intimamente ligada à incapacidade das personagens de compreensão e de sublimação dos eventos do passado. Em ambas as narrativas, falta às personagens-narradoras a coerência e o exercício da ordem de um narrador distanciados dos acontecimentos, o qual tornaria possível, então, o agenciamento dos eventos heterogêneos em uma síntese global significativa, em outras palavras, em uma organização concordante – totalizante e inteligível – dos diferentes acontecimentos. Nessa ausência, o desenvolvimento cronológico e ordenado das histórias é comprometido, dando lugar a uma valorização psicológica dos eventos, da qual decorrem fragmentações, elipses, sobreposições de planos temporais distintos e repetições, evidenciando, então, a maneira como as personagens sentem o tempo vivido e o tempo esperado.

O tempo cronológico dissolve-se em razão da valorização da experiência temporal das personagens. O tempo presente não pode ser vivido com atenção, tendo em vista que se encontra subsumido à memória e à expectativa. Essa experiência do tempo, por sua vez, não se mostra de maneira uniforme e coerente, ao contrário, é imprecisa e discordante, justamente porque faz coincidir, no presente da narração, movimentos incessantes ao passado, projeções especulativas sobre o futuro e digressões interiorizadas das personagens acerca desses dois outros tempos. Resulta disso que tais movimentos temporais, de retrospectão e de antecipação, apontam para momentos distintos da experiência temporal dessas personagens que acabam por transformar o tempo presente como distendido e em transição. Além disso, embora o tempo do passado seja o tempo que “importa” às personagens, visto que, ainda no presente, exerce influência na psicologia delas, como não pode ser recuperado em sua integridade, também se configura de maneira transitória. Imbricam-se, assim, passado ressentido, irrecuperável em sua totalidade e inesquecível e espera pelo futuro em um presente da narração em

distensão, o que, ao mesmo tempo em que confere densidade psicológica às personagens, também impede a constituição de uma identidade narrativa fixa e estável, conforme será estudado no próximo capítulo.

Desse modo, cada vez que as personagens rememoram acontecimentos de seu passado, acabam por revivê-los no presente da narrativa, reexperienciando tais eventos e as emoções a eles vinculadas. Como nunca conseguem estabelecer um distanciamento emocional dos fatos, também não conseguem articulá-los de modo coerente e totalizante, ou seja, não conseguem agenciar um esquema global e significativo – com início, meio e fim –, tampouco ordená-los por laços de linearidade cronológica, de pertinência e de causalidade, artifícios necessários para o entendimento e para a construção do sentido das múltiplas histórias que compõem a própria vida. As personagens não conseguem examinar o passado rememorado ao ponto de extrair dele sínteses orgânicas e coesas, tampouco aprendizados acerca das situações e problemáticas vivenciadas. De acordo com a dialética pressuposta por Paul Ricoeur entre tempo e narrativa, as personagens de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e *Não é meia-noite quem quer* (2012) parecem assumir, em essência, a *distentio animi* agostianiana, vivenciando o tempo em todas as suas aporias e distensões. Para António Lobo Antunes, então, parece fundamental implodir qualquer possibilidade de concordância narrativa para alcançar a manifestação da experiência subjetiva da temporalidade em seu pleno pulsar, fazendo com que as personagens sejam elas também o tempo vivido, no sentido de que, a partir da sua mente e de como sentem esse tempo rememorado, possam exprimir-se em todas as lacunas e fissuras que compõem a sua identidade.

5 “E QUEM SOMOS NÓS SEM BOCA NEM OLHOS NEM SUBSTÂNCIA DE CARNE”³³: IDENTIDADE NARRATIVA

*e todavia suspeito que mesmo sem alma me preferia aos outros dado que a condição humana é um abismo
(António Lobo Antunes, em Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?)*

*que estranho viver, como se faz, começa-se por onde, em que capítulo
(António Lobo Antunes, em Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?)*

A problemática da identidade narrativa, nos romances de António Lobo Antunes, está intimamente relacionada à forma como elas rememoraram, examinam, ou não conseguem examinar, e narram, ou não conseguem narrar, as próprias vivências, tendo em vista que se tratam de personagens-narradoras que contam sobre suas próprias experiências no decurso do tempo. Se, na questão da identidade narrativa, está implicada a unidade narrativa, ou história, de uma vida, a identidade narrativa mostra-se, assim, como o produto da relação dialética entre a discordância (a multiplicidade de eventos vividos e a ausência de unidade interior) e a concordância (o agenciamento desses eventos em uma totalidade). Uma teoria para a compreensão dos processos de constituição do si, ou seja, de uma identidade específica, começa a ser esboçada por Paul Ricoeur (1996) ainda em *Tempo e narrativa*, com a proposição de que a noção de identidade narrativa resulta da união entre história e ficção. Nesse entrecruzamento entre história e ficção na constituição de uma identidade narrativa, torna-se fundamentalmente necessária a existência de um enredo a organizar as ligações entre os diversos eventos que integram determinada história. Nas narrativas de ficção, a intriga inscreve-se como mediadora dos acontecimentos e da história, sintetizando, em uma totalidade coerente e inteligível, elementos da ação que, na experiência comum, mostram-se como heterogêneos e discordantes.

Nessa perspectiva, compreende-se a questão da identidade como uma categoria prática, de modo que, de acordo com o filósofo, referir a identidade de um sujeito ou de uma comunidade exige responder as perguntas “*Quem fez tal ação?*”

³³ (ANTUNES, 2009, p. 9).

Quem é o seu agente, o seu autor?” (RICOEUR, 1997, p. 424). Como a resposta a essas perguntas só pode ser narrativa, conseqüentemente, responder a questão “Quem?” significa “contar a história de uma vida” (ARENDT apud RICOEUR, 1997, p. 424). Assim, se a história narrada determina o “quem” de uma ação, a identidade deste “quem” não pode ser outra senão uma identidade narrativa. Destituída da narração, a identidade pessoal implica “um sujeito idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados” (RICOEUR, 1997, p. 424), ou ainda, conforme apontavam Hume ou Nietzsche, um 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, 1997, p. 424). Tal aporia da identidade narrativa é solucionada, então, na substituição de sua concepção “no sentido de um mesmo (*idem*) pela identidade no sentido de um si mesmo (*ipse*)” (RICOEUR, 1997, p. 424-425, grifos do autor), de modo que a distinção entre “idem” e “ipse” mostra-se como a diferença entre uma identidade formal e uma identidade narrativa³⁴. É justamente no paradigma da teoria narrativa que a noção de dialética da ipseidade e da mesmidade assume seu pleno significado.

A compreensão da identidade enquanto ipseidade baseia-se em uma estrutura temporal consoante ao modelo de uma identidade dinâmica decorrente da composição de um texto narrativo. Desse modo, existe uma conexão entre ipseidade e identidade narrativa, tendo em vista que o conhecimento de si é resultado de uma vida examinada. Isso porque o si mesmo torna-se refigurado através de uma aplicação meditativa das configurações narrativas, ou seja, as histórias narradas pelos sujeitos a respeito de si mesmos demonstram-se mais inteligíveis à medida que encontram, na ficção, parâmetros narrativos que podem ser aplicados ao ato de contar a sua própria história. Conforme aponta Ricoeur, em *O si-mesmo como um outro* (1991, p. 138), “a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada”. Diferentemente do caráter abstrato da identidade do Mesmo, a identidade narrativa implicada pela ipseidade pressupõe a transformação, a

³⁴ A identidade como “idem” relaciona-se à noção de Mesmidade, de uma identidade que permanece constante no decurso do tempo (em outras palavras, corresponderia àquilo que se compreende como o caráter do sujeito). A identidade como “ipse”, por sua vez, está sujeita à mudança, “a mutabilidade na coesão de uma vida” (RICOEUR, 1991, p. 425). Como essa compreensão de identidade “ipse” baseia-se “numa estrutura temporal conforme ao modelo de identidade dinâmica oriunda da composição poética de um texto narrativo” (RICOEUR, 1991, p. 425), ela distancia-se da noção de identidade formal e assume o status de identidade narrativa.

mutabilidade na coerência de uma existência. Trata-se, sobretudo, de compreender ainda que tal identidade narrativa não se constitui de modo estável, mas apresenta lacunas, falhas e rasuras, de modo que, se é possível, acerca dos mesmos eventos, estabelecer inúmeras intrigas, a partir das quais já não se pode reconhecer tais acontecimentos como os mesmos, também, se torna possível compor intrigas diferentes, mesmo opostas, sobre a própria vida.

Em um texto literário, os processos de identificação entre intriga e personagem decorrem da estrutura narrativa. Se, na *Poética*, Aristóteles conferia à história relatada, devido ao poder de agenciamento da intriga, da sua articulação interna e da sua completude, a possibilidade da personagem conservar, no desenvolvimento dessa mesma história, uma identidade correlativa àquela própria história, a narratologia, por sua vez, buscou conferir a essa correlação um caráter de sujeição semiótica, a qual oferecia, cada vez mais, importância à personagem em sua relação com o desenvolvimento da ação narrativa (RICOEUR, 1991). Ricoeur (1991) recorre aos clássicos modelos narratológicos de Propp, de Bremond e de Greimas, para explicar o estatuto da personagem ao longo da história da literatura. No modelo elaborado por Vladimir Propp, o conto foi definido unicamente pelo encadeamento de suas funções, ou seja, pelos segmentos recorrentes da ação e das personagens. Todavia, a problemática desse modelo refere-se ao fato de que toda intriga decorre, de modo geral, dessa gênese mútua entre o desenvolvimento de uma personagem e o de uma história narrada. Em contrapartida a esse modelo, Claude Bremond dedica-se mais atentamente ao estatuto das personagens do que ao da ação. Nesse sentido, pontua que a ação não pode ser dissociada de quem a sofre ou a pratica, de modo que as narrações passam ser sobre agentes e pacientes. Isso implica que as personagens pacientes são afetadas por uma série de eventos, relatados em uma narrativa, os quais, ao incidir sobre elas, provocam influências, deteriorações, qualificações positivas, ou mesmo frustrações. Nessas atribuições, o paciente surge como beneficiário de méritos ou ainda como vítima de deméritos, enquanto o agente mostra-se como provedor de recompensas ou de punições. No modelo actancial de Algirdas Julius Greimas, a correlação entre intriga e personagem é desenvolvida de modo ainda mais radical, ao valorizar a personagem/actante como operadora de ações no caminho narrativo em detrimento de sua representação antropomórfica. Ao combinar as categorias de desejo, de comunicação e de ação, o modelo greimasiano fundamenta-se nas relações

possíveis entre os agentes no percurso de uma rede combinatória de ações. Combinam-se e reforçam-se, então, a semiótica do actante e a sua trajetória narrativa, de modo que tal trajetória constitui-se como a trajetória da personagem (apud RICOEUR, 1991).

Dessa articulação entre ação e personagem implica uma dialética interna à própria personagem, tal como a dialética de concordância e discordância engendrada pela intriga da ação. Nessa perspectiva, segundo parâmetros de concordância, a personagem encontra sua singularidade (identidade) na unidade de sua vida, entendida como a própria totalidade temporal que a singulariza diante de qualquer outro ser ficcional. No que diz respeito à noção de discordância, essa totalidade temporal que caracteriza a personagem é colocada em risco também em decorrência do efeito de ruptura causado pelos acontecimentos imprevisíveis que pontuam esse tempo. A síntese concordância-discordância realiza-se quando a circunstância do evento contribui para uma necessidade retrospectiva da história de uma vida, igualando-se, assim, à identidade narrativa. Esses acontecimentos imprevisíveis transformam-se, então, no destino da personagem, de modo que a sua identidade, ou seja, a intriga só pode ser compreendida consoante essa dialética. O caráter da identidade narrativa revela-se justamente na relação dialética entre ipseidade e mesmidade. Nessa dialética está implicada a dialética da personagem, decorrente da transposição da noção de intriga enquanto ação para as personagens da narração, tendo em vista que é a personagem a responsável pela ação da narrativa.

Contar uma história é narrar quem fez e de que maneira fez determinada ação, evidenciando, no decurso temporal, a ligação entre esses dois elementos. No caso da narrativa autodiegética, em que tempo e espaço dependem da organização discursiva de uma (ou mais) personagem(ens)-narradoras, como acontece em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e *Não é meia-noite quem quer* (2012), ou seja, em que as próprias personagens contam suas histórias de vida, as personagens não se mostram como entidades distintas das suas experiências ou do que contam (ou, ainda, não conseguem contar) sobre si. Nesse entendimento, a noção de identidade narrativa passa a ser a de identidade da personagem, de maneira que a personagem torna-se ela mesma intriga. Isso porque a identidade da personagem coexiste com a história narrada, no sentido de que a narrativa configura a identidade da personagem, ou seja, sua identidade narrativa, à

medida que constrói a da história: “é a identidade da história que faz a identidade do personagem” (RICOEUR, 1991, p. 176).

A literatura torna-se um vasto espaço de exploração para experiências do pensamento, a partir do qual são configurados recursos formais e temáticos de variação da identidade narrativa. Ainda no romance moderno, com a valorização de modos de narrar como o fluxo de consciência, a intriga, ao contrário do pressuposto aristotélico, é subjugada pela exploração da interioridade da personagem. Decorre desse efeito que, ao escapar do controle ordenador da intriga, a identidade narrativa é colocada em “risco”. No romance contemporâneo, à medida que a narrativa encaminha-se para uma espécie de anulação da coerência da história e que o romance vai sendo destituído de suas propriedades ordenadoras da intriga, observa-se um fenômeno de eclipse da identidade narrativa. Esse comprometimento da identidade narrativa corresponde, então, a essa perda da configuração da narrativa e à sua abertura aos paradigmas de inconclusão.

Construir uma identidade narrativa implica nomear, distinguir os eventos de uma vida – o passado do presente, o mais importante do acessório, o insignificante do significativo –, articulá-los lógica e ordenadamente, revelando e também compreendendo motivações e consequências, ou seja, tecer sobre si uma intriga una e completa. As personagens-narradoras de António Lobo Antunes falham nesse sentido, pois não conseguem nomear muitos acontecimentos, silenciam (traumas), denegam sentimentos, misturam, no mesmo fio discursivo, diferentes acontecimentos de sua vida e contradizem-se. Algumas personagens, inclusive, refletem sobre suas dificuldades de nomear, de confessar, de entender e comunicar os próprios sentimentos. Destaca-se ainda que as personagens-narradoras possuem uma visão parcial e inacabada de si mesmas, cabendo, então, ao leitor o papel de tentar construir uma imagem e uma identidade delas, a partir das contradições que manifestam, dos afetos que denegam, dos traumas que evocam e também a partir do conteúdo discursivo que revelam umas sobre as outras por meio de narrativas que se constroem, sobretudo, pelo fragmento de diversas histórias entrecruzadas.

Nessa perspectiva, a partir da forma e do conteúdo do discurso das próprias personagens, a questão da identidade narrativa, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e *Não é meia-noite quem quer* (2012), será discutida com base em dois eixos centrais: a problemática da dissolução da estrutura familiar

tradicional, destituída de seu papel enquanto núcleo agregador do sujeito, e da chamada “crise de identidade”, ou melhor, do entendimento da fragmentação, do deslocamento e da descentração das identidades como produto da relação dialética entre as personagens-narradoras e a sua impossibilidade em construir, a partir dos múltiplos acontecimentos de sua vida, um enredo orgânico, inteligível e totalizante da sua própria história.

Cabe destacar, primeiramente, o tratamento dado pelo escritor português às narrativas de família, tendo em vista essa ser uma temática de extrema expressão dentro de sua produção ficcional. As sagas familiares inscrevem-se como eixo central nos romances de António Lobo Antunes, sobretudo, a partir da Trilogia de Benfica, composto por *Tratado das paixões da alma* (1990), *A ordem natural das coisas* (1992) e *A morte de Carlos Gardel* (1994). No entanto, mesmo nas narrativas mais voltadas às temáticas da guerra colonial e do pós-colonialismo, a problemática da desestruturação familiar torna-se evidente, ainda que não se constitua como núcleo central da trama. Em *Os cus de Judas* (1979), por exemplo, o narrador, soldado em Angola, confronta-se ideologicamente com as expectativas da família conservadora, a qual acredita que somente a guerra poderia transformá-lo efetivamente em um homem. Todavia, é justamente em decorrência de sua participação nos conflitos coloniais que se distancia não somente geograficamente, mas também emocionalmente das figuras materna e paterna, da companheira e da filha recém-nascida. Outro romance que se apresenta como exemplar dessa questão é *O esplendor de Portugal* (1997), no qual uma família de colonos portugueses, proprietária de uma fazenda situada na Baixa do Cassange, dissolve-se com a partida dos filhos para Lisboa, em virtude da guerra civil, enquanto a matriarca permanece e morre em território angolano.

Ademais, as narrativas antunianas caracterizam-se por elementos formais e temáticos que acabam por acentuar as problemáticas radicalmente configuradas nas relações familiares das personagens, mais especificamente a inadaptação e incomunicabilidade familiar, a dissolução e a impossibilidade de reconstituição dos laços afetivos mais íntimos no âmbito doméstico, o fracasso do casamento institucional, a carência afetiva, a melancolia e a solidão. Desse modo, tais romances caracterizam-se por elementos de intriga que evidenciam a decadência da instituição familiar e da moral burguesa, tais como adultérios, filhos bastardos que se escondem, relações incestuosas, pais passivos e frágeis, mães que não conseguem

assumir o amor pelos filhos, casamentos socialmente desiguais, ruína financeira, abandono de mulheres grávidas e conflitos motivados por questões de herança, por exemplo.

Consequentemente, *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e *Não é meia-noite quem quer* (2012) dialogam intensamente com a realidade da estrutura social de Portugal contemporâneo, sobretudo com as mudanças advindas da Revolução de Abril de 1974. A respeito desse contexto de crises e de transformações vividas pela sociedade portuguesa após a Revolução dos Cravos, José Gil (2017), em ensaio intitulado “Da economia dos afectos”, considera que Portugal ainda se mantém, em muitos aspectos, como uma comunidade muito fechada em seu interior. Apesar da abertura política e econômica resultante da queda da ditadura salazarista, a sociedade portuguesa acabou por voltar-se, contraditoriamente, a um apego extremo aos modelos antigos que sustentavam esse “fechamento” anterior. No entanto, esses modelos sedimentados no imaginário português como uma espécie de “tábua de salvação” (GIL, 2017, p. 53) contra as mazelas que poderiam entrar via essa porta meio aberta do país ao mundo, já não desempenham um papel predominante na vida nacional em decorrência das transformações sociais, econômicas e políticas experimentadas em Portugal na contemporaneidade. Desses modelos antigos restam somente reflexos de comportamentos e de atitudes herdados que eventualmente retornam de modo pontual. É nesse paradigma que se pode compreender o processo de desagregação da família tradicional nas grandes cidades. A família antiga, regida por convenções tradicionais ancestrais, que, de modo geral, mesmo com todos os conflitos e problemáticas que lhe são inerentes, atuava como um pilar que sustentava o equilíbrio da esfera social, começa por desaparecer em decorrência de uma série de comportamentos e de transformações na estrutura social, tais como os divórcios e todas as suas implicações psicológicas e financeiras, a solidão dos indivíduos, a evasão rural, os baixos índices de natalidade, o desemprego, a dificuldade dos pais em lidar com os filhos adolescentes.

Em seu desenvolvimento histórico na sociedade portuguesa, a instituição familiar burguesa estabeleceu uma série profunda de comportamentos e de relações materiais e emocionais profundos, condicionando o que se pode denominar de “*afectividade social*” (GIL, 2017, p. 54, grifos do autor). Desse modo, a afetividade familiar representou um eixo essencial a partir do qual toda e qualquer relação social

estabelecia-se, de maneira espontânea, imediata, de acordo com um padrão determinado, o “familiarismo”. Principalmente durante o período da ditadura fascista de Salazar, o familiarismo predominava sobre o mundo português desde a organização familiar, a convivência social até o Estado. Conseqüentemente, o tratamento público que um cidadão português destinava a qualquer outro, em quaisquer situações, assemelhava-se à relação familiar, no sentido de manifestações de proximidade, amenidade, intimidade imediata, tal como se dirigisse a um membro de sua própria família – ainda que algumas clivagens, como questões de classe ou hierarquias de poder, por exemplo, “amenizassem” essa forma de tratamento. Como resultado de uma política extremamente opressora e repressora, o familiarismo atuava como uma forma de “porto seguro”, imprimindo determinadas nuances de afetividade pessoal em uma estrutura social cuja reprodução da vida era materialmente, existencialmente e intelectualmente pobre. Como uma estrutura que reproduzia em todos os níveis o modelo afetivo idealizado da célula familiar tradicional, a afetividade social tornou-se, então, um coadjuvante ao poder político, e o familiarismo instituiu-se como uma forma de compensar a humilhação e a desigualdade social. Como instrumento político, a suposta democracia afetiva não atuava, na prática, como uma forma de libertação e de conquista de direitos aos cidadãos, mas, ao contrário, tal modelo de familiarismo acabava por mantê-los fechados, aprisionados nessa célula, na qual apenas cultivava-se a ilusão de uma pressuposta igualdade e fraternidade (GIL, 2017).

Durante o período da ditadura salazarista, a atmosfera afetiva criava, então, a ilusão de uma inscrição, de modo que, no interior da estrutura familiar, a vida ganhava o seu sentido. A família e a relação social orientada pelo familiarismo mostram-se, em aparência, como os únicos espaços de inscrição do indivíduo, mas isso não significa que sob esse modelo de relação, verdadeiramente, acontecessem eventos que transformassem a experiência individual, social ou coletiva. Contudo, para os portugueses, eram os laços pessoais e os afetos – ternura, gratidão, preocupação e solidariedade, por exemplo – que lhes garantiam a certeza da eternidade e da salvação “do desaparecimento sem deixar rastro, da existência que se sabe sem vestígios no futuro, apagando-se assim toda a sua presença no presente. Salvos da não-inscrição, quer dizer, radicalmente, da morte” (GIL, 2017, p. 58).

Com o processo de sedimentação da democracia liberal política, mas em um período ainda de transição dos modelos de governo e de sociedade, nada ocupou determinantemente o espaço dessa forma de afetividade social. Nesse momento histórico de transição, pós-25 de Abril, nem os direitos democráticos e os direitos de cidadania, tampouco os simples reflexos do civismo haviam sido incorporados pelos portugueses. Em um cenário ainda de instabilidade social e política, “os corpos e os espíritos não se abriram ao novo espaço que a liberdade política devia criar” (GIL, 2017, p. 58), por conseguinte, tal abertura desenvolveu-se, muito mais, em um nível formal e teórico, enquanto os sujeitos permaneceram fechados afetiva e socialmente. Em outras palavras, as implicações da democracia dos afetos, nos anos em que perdurou a ditadura fascista do salazarismo, mantinham os corpos vinculados a essa ilusão de um elo afetivo e criativo, todavia imaginário, tendo em vista que o espaço público não permitia essa expansão do desenvolvimento dos sujeitos, de suas potencialidades e de seus desejos e de suas vontades.

Mesmo ao fim do Estado Novo com o 25 de Abril de 1974, os extraordinários e promissores princípios de liberdade constitucionais que o período revolucionário anunciou não foram suficientes para efetivamente suprimir os hábitos e comportamentos interiorizados por décadas de submissão a uma ditadura repressora. No entanto, a partir de 1980, Portugal passa por profundas alterações no plano econômico, as quais incidem decisivamente na transformação das mentalidades, sobretudo referentes à organização familiar, desestruturando-a enquanto núcleo formador, estável e duradouro e, por conseguinte, comprometendo os modelos de comportamento baseados nos princípios da afetividade social e do familiarismo (GIL, 2017). Essas alterações econômicas dizem respeito, por exemplo, à transição de uma economia familiar restrita e de poupança a uma economia de consumo expressivo. Na economia de poupança salazarista, prescrevia-se uma estratégia quase de sobrevivência, baseada unicamente na supressão das condições mínimas das necessidades básicas dos cidadãos para uma vida minimamente “digna”. Esse modelo econômico incidia diretamente sobre as famílias das camadas mais populares, de modo que se tornava necessário economizar os dispêndios financeiros, inclusive, em comida, vestimentas e em qualquer forma de lazer, desenvolvendo, assim, um espírito prudente e cauteloso, em consonância com o estabelecimento de uma restrição também no horizonte de consciência dos sujeitos.

Com o estabelecimento de uma lógica do desperdício e do consumismo, decorrente do cavaquismo e da inclusão de Portugal na União Europeia, operou-se um processo de transformação profunda nos hábitos e nos planos de ordem econômica e tecnológica do país, enquanto o horizonte de consciência dos portugueses permaneceu, em muitos aspectos, encerrado ao de antigamente. Ao passo em que Portugal não consegue inscrever-se efetivamente na Europa – e a Europa irreversível e violentamente inscreve-se em Portugal – também não consegue inscrever a si mesmo na sua própria terra, na sua própria história e na sua própria existência a partir desses últimos acontecimentos (GIL, 2017), Revolução dos Cravos e abertura política e econômica. Nesse contexto contraditório e ambíguo, Portugal volta-se, cada vez mais, a automatismos afetivos, à corrupção, devido aos antigos hábitos de impunidade e, cada vez menos ao ideal de família como um espaço de inscrição, vinculando-se, então, à instituição familiar como “ideal imaginário”, desfeito, aquele “que se remenda todos os dias com a ajuda de psiquiatras, psicólogos, psicanalistas” (GIL, 2017, p. 63).

A partir dessa compreensão societária, na literatura de António Lobo Antunes, o paradigma da família dialoga, em termos de reformulação estética e de reabordagem sociocultural, com a tradição do chamado “romance familiar”, um subgênero do romance cuja estrutura principal desenvolve as relações familiares, focalizando, de modo geral, uma sequência de três ou mais gerações, e que tem sua origem no século XIX, na Europa. A partir da segunda metade do século XX, o romance familiar passa a esboçar literariamente as transformações socioculturais desse período, particularmente, as novas funções sociais desempenhadas pela instituição familiar do período pós-guerra ao pós-milênio. No período em que se convencionou denominar por pós-modernismo, as técnicas de composição do romance familiar passam a denunciar as modificações fundamentais na estrutura familiar na contemporaneidade, de modo que muitos escritores apreendem, em suas narrativas, a instabilidade da família e a sua falência como núcleo provedor de afeto, de valores, de abrigo e de estabilidade aos seus componentes, tal como postulado pela moral burguesa.

Embora, ainda no século XIX, o romance já se mostrasse crítico à família burguesa, sobretudo o romance realista, na maioria das vezes, sua crítica destinava-se a questões de classe, ou ao adultério. Na literatura contemporânea, e mais precisamente nas narrativas de Lobo Antunes, o “romance familiar” apresenta uma

matriz familiar destituída do seu significado original, de modo que se trata, assim, de uma nova atitude ética e estética perante o texto literário. Nos romances de António Lobo Antunes, em sua recusa às proposições convencionais sobre a configuração do tempo e do espaço, sobre o agenciamento da intriga e sobre os processos de figuração das personagens narrativas, acabam por enfatizar os falhanços familiares e afetivos, a perda da identidade e de estabilidade do sujeito e a condição humana diante do sentimento de vazio e de apatia com que os sujeitos encaram a própria vida.

Em consonância com as questões familiares, as personagens de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e de *Não é meia-noite quem quer* (2012), apresentam outras problemáticas relacionadas à natureza do homem e da mulher contemporâneos, ou melhor, que passam a ser tematizadas na contemporaneidade, dado que sempre existiram, como a recorrência às drogas, a homofobia e o consumismo, e à condição humana, tais como o ciúme, a infidelidade, a disputa entre os irmãos e a vaidade, por exemplo. Tais questões acabam por provocar uma fragmentação, uma rasura da identidade³⁵ dos sujeitos narrativos,

³⁵ Como a literatura mantém diálogo com as coordenadas sociais, culturais e políticas de cada época, como seu produto e também como instrumento de sua transformação, ela também se abre a novas formas de representações não íntegras, fragmentárias, imprecisas e contraditórias das identidades nessa perspectiva, a complexidade da identidade presente nos romances de António Lobo Antunes também pode ser associada às reflexões teóricas dos estudos culturais acerca da questão da identidade (ainda que não se trate, especificamente, de uma discussão sobre identidade narrativa). Entre outros autores, um dos mais importantes e conhecidos teóricos da identidade cultural na pós-modernidade é Stuart Hall. De acordo com Hall (2006), o sujeito “pós-moderno” é constituído não somente de uma identidade, mas de várias, por vezes, não-resolvidas e contraditórias, decorrentes de mudanças estruturais e institucionais que provocaram o colapso de referências sociais que asseguravam essa identificação entre a subjetividade do sujeito e à necessidade objetiva da cultura, prejudicando esse processo de identificação entre o indivíduo e o seu lugar na sociedade. Essas contínuas transformações societárias apontam para uma identidade não fixa, mas móvel, não estável, mas instável e que é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1987 apud HALL, 2006, p. 13). Como a própria sociedade não se estabelece como um todo unificado, totalmente delimitado, tampouco como uma totalidade, mas produz, a partir de si mesma, suas transformações e caracteriza-se por divisões e antagonismos sociais, tais condições também produzem distintas, contraditórias e descontínuas identidades para os indivíduos. Para construir sua noção de sujeito pós-moderno, Stuart Hall (2006) aponta cinco processos de “descentração”, de deslocamentos nos pilares culturais e societários modernos que forneciam aos sujeitos uma noção de estabilidade no mundo social, desestabilizando, assim, a noção de um sujeito integrado. Tais processos de “descentração” referem-se, segundo Hall (2006): 1) ao pensamento marxista; 2) à exploração do inconsciente pelo psicanalista Sigmund Freud; 3) ao trabalho de Ferdinand de Saussure com a linguística estrutural; 4) às proposições de Michel Foucault sobre o “poder disciplinar”; e 5) à emergência do feminismo, não somente como teoria política, mas também como movimento social juntamente à eclosão dos movimentos contraculturais e antibelicistas, dos movimentos anticapitalistas, das lutas pelos direitos civis, das lutas antirracistas e das revoltas estudantis. Desse modo, através desses cinco processos de descentração do sujeito do Iluminismo, aquele que pressupunha uma identidade estável e

tendo em vista que as personagens não conseguem, psicologicamente, examinar e superar tais problemáticas, o que resulta em uma narração caótica, não totalizante da própria vida, composta de várias histórias incompletas sobre si mesmas.

Em António Lobo Antunes, os processos de diluição da identidade narrativa decorrem da sua impossibilidade em vivenciar em plenitude o tempo presente, de sua incapacidade em reconstruir de modo organizado e inteligível o próprio passado, bem como de suas tentativas “inúteis” em encontrar elementos de uma identidade que, todavia, escapam-lhes constantemente. Nos três primeiros romances, o eclipse da identidade narrativa é alimentado pela impossibilidade do narrador em conseguir identificar-se, depois que regressa da guerra colonial, com o espaço de Lisboa, pós-Abril de 1974, e também com a sua família. Ainda que esse tempo “antes da guerra” tenha sido marcado por um cotidiano previsível, quando comparado à violência e à crueldade da guerra colonial, ainda se constituía como uma forma de estabilidade, embora desinteressante. Dessa maneira, a rasura na identidade da personagem portuguesa decorre especialmente dessa impossibilidade em regressar ao que se perdeu, equivalendo-se, então, à perda da estabilidade de vida.

A partir de *Explicação aos pássaros* (1981), a diluição da identidade vincula-se à impossibilidade em existir em um tempo português contemporâneo, em que o núcleo familiar é uma instituição em enfraquecimento gradativo em um contexto social em transformações e desordenado, contaminado por uma desagregação de natureza social e de uma série de problemas históricos e sociais não resolvidos e também herdados pelo tempo contemporâneo. Ao mesmo tempo, as escolhas individuais, os relacionamentos problemáticos e a sua incapacidade de lidar com os eventos da vida, como a doença e a morte, por exemplo, acabam por comprometer a estabilidade da narrativa e, por conseguinte, interferir na noção de identidade. Ainda que tal decadência familiar seja narrada por meio de uma sensibilidade subjetiva dos afetos, desse processo de subjetivação não decorre um nível de individualização positiva das personagens, antes evidencia o seu desajustamento em relação à própria realidade. Esse processo de subjetivação não se encaminha como uma alternativa para que a personagem consiga descobrir a si mesma e

unificada, emergem, então, mudanças conceituais que, cada vez mais, apontam para noções abertas, rasuradas, contraditórias e inacabadas das identidades dos sujeitos pós-modernos.

reestruturar sua vida, ao contrário, mostra-se justamente como elemento de uma identidade móvel, instável e contraditória, como uma forma de aniquilação individual.

De modo mais geral, as personagens de António Lobo Antunes mostram-se como seres em crise, descentrados e fragmentados, expostos a sofrimentos e angústias, presos às lembranças do passado e reduzidos à impossibilidade de comunicarem-se, efetivamente, uns com os outros. Como não conseguem alcançar nem a felicidade que almejam, tampouco os vínculos afetivos suficientes para seu apaziguamento interior, as personagens projetam-se como simples espectadores passivos de suas próprias vidas, alimentando a apatia e a frustração por não conseguirem agir. Apesar de estarem descontentes diante da própria existência, “ainda que continuamente humilhadas pela ausência de carinhos e atenções (por que anseiam!), as personagens optam por adoptar, face a essa limitada vivência, uma atitude de verdadeiro marasmo, desistindo de lhe alterar o curso” (DUARTE CHAGAS, 2003, p. 183). Resulta disso que, das existências representadas na ficção antuniana, avulta-se “um tom e uma cor absolutamente cinzentos, sombrios” (ARNAUT, 2009, p. 52), diferentemente dos grandes heróis protagonistas das narrativas oitocentistas. Em António Lobo Antunes, as personagens apresentam-se, então, como seres comuns, os quais tentam escapar da mediocridade de sua existência por meio de conflitos débeis.

Nas narrativas de Lobo Antunes, a personagem é sempre um ser preso no interior de sua própria existência, ensimesmado, “desvelado” por meio das emoções que manifesta e cujo processo de “singularização” não consegue ser facilmente apreendido em decorrência da ausência de inteligibilidade da narração de sua própria história, que já não pode ser reestabelecida de modo totalizante pelo leitor. Do discurso das personagens diversificam-se as histórias por meio de modulações resultantes da forma de contar, avaliar e interpretar os acontecimentos ou experiências de si ou das outras personagens. Consequentemente, a “versão” que cada personagem conta acaba por repetir ou rearticular elementos da intimidade da vida de todas as demais. Através desse processo de entrecruzamento de vozes narrativas, “esboçada traço a traço pela soma de elementos que cada um atribui ao outro” (DUARTE CHAGAS, 2003, p. 175), constitui-se a imagem e a figuração de cada entidade ficcional, construída em termos de modelos mentais pelo leitor, embasado também em motivações extratextuais, inferência de sentidos indiretos e/ou abstrações, a sua relação com aspectos contextuais, comportamentos, sua

individualização em contextos específicos e os efeitos de sua atuação sobre a realidade do mundo ficcional. Em relação a um mesmo acontecimento, as personagens fornecem múltiplos e diferentes pontos de vista, o que propicia ao leitor maiores possibilidades de interpretação desse evento. Cabe ao leitor, assim, realizar as mais variadas e inusitadas conexões entre os conteúdos narrados, ao passo que precisa também superar a sua frustração e a sua impotência frente à função de configurar um sentido estável e coeso para as personagens.

Dentre a multiplicidade de vozes que preenchem o discurso narrativo nos romances de Lobo Antunes e que, por conseguinte, intervêm na trama textual, uma impõe-se de modo determinante e comum a todos os narradores, a voz da memória. Isso porque todas as personagens intervenientes na narrativa reconstituirão, ou melhor, tentarão reconstituir a si e as outras através da reminiscência. O outro aparece, então, já não como o ser real, mas como uma entidade evocada a partir da atividade rememorativa. Submetidas à temporalidade, a qual faz a mediação entre as situações concretas que as personagens compartilharam e a lembrança das mesmas, a imagem que se irá compor, de cada uma e de todas, deve ser compreendida como resultado desse filtro seletivo e construtor que é a memória.

Em seu processo de construção e de caracterização da personagem, Lobo Antunes pontua que, para compreender todos os traços formadores de sua identidade, é necessário ao leitor proceder a uma rotação total da personagem, desde o que ela narra sobre si e sobre os outros, e mesmo o que ela não consegue narrar, até mesmo o que sobre ela é contado. Em entrevista a Marisa Blanco, em 1998, António Lobo Antunes declara seu propósito em “utilizar los personajes como espejos y poder dar diferentes ángulos de visión. Mostrar sus contradicciones y sentimientos” (apud DUARTE CHAGAS, 2003, p. 174). Embora de modo sintético, o escritor expõe ao leitor a complexidade estruturante que confere à personagem, evidenciando as múltiplas nuances que ela pode conceber conforme a diversidade de acontecimentos com os quais se confronta. Por conseguinte, o leitor vai sendo guiado ao interior de cada entidade ficcional pela voz de cada um dos sujeitos que com ela partilharam as experiências vividas, acessando um caleidoscópio de visões que lhe permite, em conjunto, traçar um esboço inteligível de cada uma das personagens – ou de sua identidade, ainda que móvel, parcial e incerta. No entanto, também faz parte do jogo do texto antuniano que a perspectiva apresentada no relato de uma personagem não coincida verdadeiramente com os sentimentos (por

vezes, denegados ou recalcados), o pensamento, a crença e a percepção da mesma personagem e torna-se papel do leitor interpretar “os desencontros que se espelham na obra como provocados por más inferências, porque baseados em falsos pressupostos, em falácias débeis e sem consistência, constituídas, muitas vezes, pela observação do comportamento” (DUARTE CHAGAS, 2003, p. 180).

O romancista concretiza seu objetivo, o de mostrar as personagens como espelhos, de revelar seus sentimentos e suas contradições, quando estabelece caracterizações ambivalentes, complexas, descontínuas de personagens, entrecruzadas pela multiplicidade de vozes e de pontos de vista narrativos. Ao mesmo tempo, as personagens esboçam tentativas de conhecer umas às outras: suas motivações, suas emoções e seus pensamentos. Contudo, como as relações entre as personagens são perpassadas pela incomunicabilidade, elas não conseguem compartilhar umas com as outras as motivações pela busca dessa compreensão de si e dos outros. Conforme Seixo (2002, p. 225), é justamente essa organização discursiva, contaminada pelo desconhecimento que, ao colocar-se como cerne da narrativa, torna o conhecimento do outro como uma impossibilidade. Isso porque, nas narrativas de Lobo Antunes, não são apresentados diálogos efetivos – no sentido convencional do termo –, mas monólogos interiorizados que exprimem apenas na intimidade de cada personagem afetos e medos que sentem, mas que não são capazes de transmitir e exteriorizar.

Nesse sentido, apesar de o discurso romanesco avançar progressivamente em termos de conteúdo efabulativo, acumulando lembranças, deambulações e comentários sempre interiorizados, a comunicação entre as personagens não se concretiza de modo eficiente. Resta à personagem, então, permanecer enclausurada no seu silêncio, na insatisfação de sua vida, sem perspectivas de ruptura com a solidão e com a angústia que a domina. Consequentemente, as personagens surgem 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), dissipando-se no desenvolvimento das histórias, “apagando-se como fotografias que o tempo vai desgastando”, perdendo “consistência, substância, vida” e tornando-se como “fantasmas ou mesmo mortos” (GIL, 2011, p. 167-168).

Para o entendimento da questão da identidade narrativa nos romances de António Lobo Antunes faz-se necessário, sobretudo, entender “o que” as

personagens narram a respeito das próprias vivências, tanto no que se refere às suas relações familiares quanto no que se relaciona às suas individualidades, e de que “modo” a narração dessas experiências é estabelecida. Conforme já analisado, nesses romances, a memória é determinante para a recomposição das histórias de vida das personagens, tendo em vista que elas permanecem, no presente da narração, presas às lembranças do passado que constantemente evocam. Em ambos os romances, a intriga ramifica-se, destituindo-se de inteligibilidade e de forma e constituindo-se como uma proliferação de micro-histórias que se vão espalhando desordenadamente no tecido textual. Desse modo, o leitor tem dificuldade de constituir uma identidade mais precisa e estável para as personagens-narradoras.

No que diz respeito às questões familiares, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e *Não é meia-noite quem quer* (2012), as personagens relembram as dinâmicas (nocivas) de relacionamento que estabeleciam umas com as outras, de modo, que, ainda no presente da enunciação, ressentem os afetos delas decorrentes. Na ausência de uma resolução definitiva para essas questões, as personagens voltam-se, cada vez mais, para dentro de si mesmas e, conseqüentemente, para esses conflitos, ao passo que não conseguem encontrar, no núcleo familiar, a estabilidade, a unidade e o acolhimento necessários para a solução de tais problemas e também para a sua constituição de uma identidade narrativa mais estável. Ao mesmo tempo em que as personagens não conseguem resolver as questões que as afetam, também não conseguem desprender-se delas, de modo que constante e repetidamente relembram e mencionam tais sentimentos e problemáticas em seu discurso. Como as personagens não estabelecem uma comunicação efetiva umas com as outras acerca dessas questões, ou seja, não conseguem exteriorizá-las com o objetivo de resolvê-las, acabam por permanecer presas a esses problemas. O que se destaca, nessas narrativas, é a letargia da vida, a incomunicabilidade das emoções e dos sentimentos, os traumas do passado, as mentiras, os segredos e as traições que acompanham essas famílias, e a impossibilidade de construção, no decurso do tempo, de uma identidade coesa, tendo em vista que as personagens não conseguem encontrar, no núcleo familiar, um espaço saudável e acolhedor para o seu desenvolvimento individual. Isso porque as narrativas de família, protagonizadas pelas personagens-narradoras, desenvolvem-se em torno de acontecimentos,

geralmente infelizes e trágicos, que afetam expressivamente a convivência cotidiana e também decidem o futuro dos familiares.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), a ausência do pai e da mãe enquanto figuras de referência para os filhos é um dos motivos geradores de uma série de conflitos entre as personagens. Isso porque os pais não se apresentam como figuras exemplares e estruturantes para os demais membros da família, tal como se pressupunha de uma família tradicional burguesa como a apresentada no romance: o pai possui seus vícios com álcool e com jogos de azar, o que compromete financeiramente a estabilidade familiar e provoca o distanciamento afetivo dos filhos, ao mesmo tempo em que também não sabe/consegue expressar o que sente por eles e o tratamento que Maria José direciona aos seus filhos rompe, radicalmente, com as expectativas acerca do mito do amor materno incondicional. As constantes mentiras e traições entre os pais também prejudicam o desenvolvimento saudável desse relacionamento, bem como da sua relação com os filhos. Além disso, o tratamento afetivo que o pai dispensa ao bastardo, o qual vive isolado do restante da família na quinta, provoca ciúmes nos outros filhos, justamente por eles sentirem-se preteridos.

Nesse romance, as lembranças dos vícios do pai, bem como dos adultérios cometidos por ele são muito presentes na consciência dos filhos, repercutindo, no presente da enunciação, de forma a evidenciar neles um sentimento de abandono material e afetivo, conforme pode ser observado, por exemplo, no discurso de Francisco: “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 e viver decentemente” (ANTUNES, 2009, p. 25); “ele que sempre a abandonou senhora, o que se ralava consigo” (ANTUNES, 2009, p. 26); “o que minha irmã Ana não gastou na droga, o que meu irmão João não gastou nos miúdos e o que meu pai não gastou no Casino quando saía penteado, a tresandar perfume, de casaco e gravata”³⁶ (ANTUNES, 2009, p. 32); “o meu pai [...] trazendo fichas nos bolsos enquanto eu roía os ossos e a apostar no dezassete” (ANTUNES, 2009, p. 37); “qualquer coisa em mim a roer conforme roí os ossos para descobrir que carne alguma com eles, empréstimos por pagar, hipotecas vencidas, olhe no que deu o dezassete senhor”

³⁶ Nesse momento, a personagem acaba por estender aos irmãos a mesma culpa que projeta no pai pela decadência financeira da família.

(ANTUNES, 2009, p. 90); “desculpe a opinião mas deveria ter-se ocupado da gente senhor / (não estou zangado, cessei de zangar-me sabia?) / mandar à fava o dezassete, não nos jogar na roleta e talvez continuássemos neste sítio” (ANTUNES, 2009, p. 167-168);

o meu pai regressava sem gravata nem perfume e vestígios de mulher no colarinho que se percebiam porque o tricot da minha mãe suspenso, dedos demorados na cara avaliando desabamentos, quedas, tijolos que faltavam, canos onde a água presa sem subir aos olhos. (ANTUNES, 2009, p. 32-33).

Do mesmo modo, Rita, ao relembrar o distanciamento afetivo do pai em relação aos filhos, recorda as noites em que ele passava no Casino: “e como dizer que o meu pai não se aproximava de ninguém / (ao voltar do Casino um perfume de mulher sobre o perfume dele) / e portanto até hoje não esclareci onde arranjava o perfume e a minha mãe a cheirar-lhe o casaco” (ANTUNES, 2009, p. 207). A narração de Ana, por sua vez, também evidencia esse aspecto do relacionamento entre o pai e os filhos: “se o meu pai fosse vivo não com a gente, no sentido do aparador a beber da garrafa, que vazio na cara dele a seguir ao jantar” (ANTUNES, 2009, p. 45) e “o meu pai saiu da cave às onze, recolheu o uísque do aparador diante de toda a gente e deixou-nos a anunciar não sei o quê acerca da lua” (ANTUNES, 2009, p. 50);

saía de tempos a tempos e perfumado e de gravata, aparecia na manhã seguinte de gravata na algibeira e, um perfume diferente e era tudo [...] e apontava o dezassete na agenda desenhando-lhe um círculo em torno, pergunto se lhe sinto a falta e não acho resposta, não sinto a falta nenhuma, talvez de estender os braços para um brinquedo que não chegaram a dar-me. (ANTUNES, 2009, p. 45).

Além disso, ao mesmo tempo em que os filhos sentem o distanciamento afetivo do pai, sentem-se muito machucados em decorrência de percebê-lo mais próximo dos empregados da quinta do que do seu núcleo familiar, como fica expresso no discurso de Ana, por exemplo: “o meu pai cercado de azinheiras e toiros que almoçavam junto dele” (ANTUNES, 2009, p. 41); “mais próximo dos empregados que da gente, almoçava com eles, jogavam às cartas, sentavam-se a falar num barraco” (ANTUNES, 2009, p. 47); “não senti um pito quando faleceu, o que devia sentir, almoçava com os empregados feito da massa deles que mal sabiam falar e obedeciam sem revolta [...] que esquisito nascer de você” (ANTUNES,

2009, p. 106); “não senti um pito quando faleceu e não sinto um pito agora” (ANTUNES, 2009, p. 107). Ao se sentirem desprezadas, as personagens, como neste caso de Ana, desprezam também, negando as emoções e a carência que sentem. Ana, inclusive, parece projetar na ausência da afetividade paterna o motivo para o seu envolvimento com drogas:

toque na fêmea pai em lugar de tocar-me que ela sim, sua filha, não tenho pai, tenho uma colher na despensa com um isqueiro por baixo, um êmbolo, um elástico, um limão espremido e você tinha os cavalos e o dezassete fora da roleta, escolheu um número que não há, uma mulher que não há, filhos que não há, há os toiros, mas o toiros são pedras moendo os campos com a boca. (ANTUNES, 2009, p. 109).

A carência da participação paterna na vivência dos filhos é sentida também por Beatriz, que, tal como Ana, percebe uma maior proximidade entre o pai e os empregados da quinta: “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” (ANTUNES, 2009, p. 10). A personagem ainda compara o falhanço de seu casamento à relação que (não) mantinha com o pai: “tudo me foge, não só o meu marido, o meu pai por exemplo a evitar-me calado” (ANTUNES, 2009, p. 19). Dessa ausência da afetividade paterna, resulta o lamento da personagem, como, por exemplo, quando projeta outra possibilidade de existência se a relação dos dois fosse construída de outra maneira, “se o meu pai gostasse de mim pode ser que eu mais ou menos no apartamento cheio de pregos nas paredes em lugar de quadros e um retrato nosso na quinta” (ANTUNES, 2009, p. 17), e também a saudade de situações em que essa afetividade do pai para com ela manifestava-se:

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).

João, por sua vez, projeta o alheamento afetivo do pai como consequência de uma possível relação de proximidade entre ele e o seu filho bastardo, a respeito do qual sequer menciona o nome, mostrando-se, assim, profundamente magoado (e enciumado) por esse relacionamento entre os dois, conforme conta: “basta o meu outro irmão para azar da família” (ANTUNES, 2009, p. 66);

e recordei-me do meu irmão mais novo pouco depois de nascer, aquele que não mostramos às visitas nem lhe dizemos o nome, mora na quinta, com os empregados, uma ocasião descobri-o ao colo do meu pai que não pegava em ninguém (ANTUNES, 2009, p. 62).

Esse ressentimento a respeito da suposta relação entre pai e filho bastardo também é manifestado por Francisco: “as portas não abriam e o meu pai não me levava atrás dos toiros” (ANTUNES, 2009, p. 27);

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

No entanto, essa pretensa conexão afetiva que os demais filhos pressupunham existir entre o pai e o bastardo é desmentida pelo próprio filho – o que, inclusive, já é evidenciado pelo fato de ele ser mantido em outra casa, separado dos irmãos –, demonstrando, então, que o relacionamento entre ambos não se desenvolvia da maneira como os seus irmãos imaginavam:

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
 [...] e mesmo depois da sua morte não sou capaz de responder se me faz falta, acho que me faz falta, acho que não, é assunto que não interessa e aliás quem me ouviria se falasse nele. (ANTUNES, 2009, p. 315).

Tolhido da convivência com a mãe pela família Marques, o filho bastardo vive isolado na quinta, conjecturando sobre a sua origem: “se calhar minha mãe engomava roupa na copa ou fazia a limpeza e o meu pai do escritório a segui-la” (ANTUNES, 2009, p. 316). Ao mesmo tempo, revela seu ressentimento com a família que o excluiu, manifestando sua carência afetiva: “eles todos em Lisboa porque a mãe doente, nunca estive em Lisboa, nasci aqui e se a minha mãe adoecesse não ligava igualmente, não permitiam que conversasse comigo, ficava ao longe a ver” (ANTUNES, 2009, p. 313). Esse sentimento de solidão e de isolamento familiar também é comum a Mercília, criada como empregada na casa da família: “a noção de pai intrigava-me conforme me intrigava a noção de mãe desde que

ultrapassei o estado de ovo porque nasci numa capoeira de certeza, sou sozinha” (ANTUNES, 2009, p. 137). Essa ausência de reconhecimento por parte da família Marques também é reafirmada pelo discurso da mãe da personagem: “a minha filha Mercília que foi ficando com ele e o filho dele e a neta dela e nós não como pessoa da família, como criada de todos [...] herdaste o nariz dos Marques e contenta-te com o nariz que não herdaste mais nada” (ANTUNES, 2009, p. 129).

Os sentimentos de abandono em relação à figura paterna, em decorrência de seu comportamento voltado muito mais à convivência na quinta e aos seus vícios autodestrutivos, e de ciúme em imaginá-lo mais próximo ao “outro filho” também revelam um desejo muito profundo pelo afeto e pela atenção do pai. Ana, por exemplo, demonstra-se emocionalmente carente pelo afeto do pai, dirigindo-se a ele de modo terno, lamentando sua morte e lembrando momentos felizes junto a ele: “e é natural que note que eu também noto paizinho” (ANTUNES, 2009, p. 41); “não dizia paizinho para fora e todavia dentro de mim, sei lá por quê, não por amor é óbvio, que amor” (ANTUNES, 2009, p. 48); “não esteja morto pai, lembra-se das férias na praia em que procurámos caranguejos num charco entre penedos e você com um bonezito ridículo, tive vergonha por imaginarem que o meu pai um palhaço e apesar disso gostei” (ANTUNES, 2009, p. 106); e “gosto de si, não gosto de si, gosto e não gosto de si” (ANTUNES, 2009, p. 170). Inclusive, em determinada passagem, a personagem insinua certa ambiguidade na sua relação com o pai e mostra-se amedrontada de receber seu “toque” após sofrer um episódio de abuso sexual:

não vire a luz para mim pai, não descubra, não
 não vire a luz da faca para mim paizinho, não dizia paizinho para fora e
 todavia dentro de mim, sei lá porquê, não permitia que me tocasse depois
 de outro me tocar porque se me tocasse adivinhava, a garganta dos
 pássaros tão frágil como o coração e a minha mais frágil que os pássaros.
 (ANTUNES, 2009, p. 48).

João, ao mesmo tempo em que ressentido o distanciamento afetivo do pai, também se mostra emocionalmente desejoso de sua atenção e de seu carinho: “no caso de eu / – Bom dia pai / nenhum / – Bom dia / de volta, escondido no chapéu a evitar-me” (ANTUNES, 2009, p. 56). Francisco, uma das personagens com maiores dificuldades em enfrentar suas carências emocionais, vez ou outra acaba por manifestar, ainda que denegue, seu desejo em garantir o afeto paterno e a sua

frustração por não conseguir alcançá-lo: “(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);

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);

Outrossim, tal percepção de abandono também se estende à figura materna, como se torna evidente, no processo discursivo dos filhos. João e Ana, por exemplo, confessam a dificuldade (talvez até impossibilidade) de aproximar-se efetivamente da própria mãe, como consequência do distanciamento estabelecido entre eles, como fica evidenciado em seus relatos, respectivamente: “não sou eu e não sendo eu não sou sua filha senhora” (ANTUNES, 2009, p. 171) e “desejando que me expulsem daqui enquanto minha mãe agoniza sem se ralar com seu filho João numa vereda do parque” (ANTUNES, 2009, p. 123). Francisco também demonstra o mesmo sentimento de rancor em relação à própria mãe: ao passo que constantemente culpabiliza o pai pela ruína financeira da família, responsabiliza a mãe por tê-lo deixado sozinho com a gerência das finanças e dos negócios dos Marques: “pensou em mim antes de me ter você, pensou nos meus irmãos e daqui a pouco seis horas [...] não tenho tempo de chorar a minha mãe (se tivesse tempo não chorava)” (ANTUNES, 2009, p. 91);

roí os ossos da família a namorar credores, a disfarçar disparates puxando o lençol daqui e dali de maneira a diminuir os rasgões do colchão que toda a gente notava, a minha mãe se lhe exhibia facturas
 – Faz o que te apetecer estou cansada
 isto é trabalha, esfalfa-te, mente-me desde que me deixes em paz, a censurar o chapéu do meu pai no bengaleiro
 – Não tinhas o direito de abandonar-me com duas casas às costas.
 (ANTUNES, 2009. p. 25-26);

a minha mãe nunca
 – Filho. (ANTUNES, 2009. p. 157).

Maria José, por sua vez, também não atende às expectativas criadas em torno do amor materno, papel fundamentalmente atribuído às mulheres e delas esperado em uma sociedade patriarcal. Quando relacionado a essa expectativa, não

raro, a mãe refere-se aos filhos de maneira até mesmo impaciente e agressiva, conforme relembra Francisco: “– Mesmo sem sair de casa consegues sujar-te custamente a acreditar que nasceste de mim” (ANTUNES, 2009, p. 31). Tal forma de tratamento direcionado aos filhos também vem a ser confirmada pelo discurso da própria mãe. Em várias passagens textuais, Maria José insinua certa desconsideração, ausência de preocupação e de afeto ou ainda arrependimento em relação aos próprios descendentes: “e a minha filha Ana tão feia, a natureza ingrata para ela coitada, quando ma puseram no colo desatei a chorar, nove meses para isto” (ANTUNES, 2009, p. 179); “a minha filha pregueou-me, detesto-te / (sabes que morri mãe?)” (ANTUNES, 2009, p. 202); “e quanto aos meus filhos miro-os de alto a baixo e hesito” (ANTUNES, 2009, p. 254);

o meu filho João que me falou na barriga e nasceu de olhos abertos, se tivesse de escolher entre os meus filhos isto é se me obrigassem a 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 a todos ao passo que o meu filho João se inquietava comigo, ao falar-me na barriga respondia-lhe e não eram conversas de adulto com criança, erma diálogos de pessoas crescidas, segredos que nem a nós mesmos confiamos [...] recebi a carta do diretor e desabou-me o mundo em cima, não supunha que a frase fosse verdade, o mundo em cima, que mal terei feito para receber esta paga, acaba de jantar e desaparece sem se despedir, nem o guardanapo dobra com pressa, fica na borda da toalha com traços cor de rosa no género dos meus, parecidos com baton e não pode ser baton, é um homem, não devia tê-lo deixado nascer, conservava-o em mim e na altura em que moresse libertava-o. (ANTUNES, 2009, p. 189-190);

o soutien cor de carne onde o peito se derrama ele que não se derramava dantes té que a Beatriz e o Francisco, não mencionando os restantes que me falham, lhe chuparam a força, dando-me em troca celulite estrias varizes, riscos azuis sob a pele e tornozelos inchados, então no fim do dia, em junho, os ossos da canela viste-os, não diga
 – Maria José
 mãe, diga
 – Dona Maria José. (ANTUNES, 2009, p. 255).

Todavia, em algumas passagens, Maria José consegue expressar seu amor por João, um de seus filhos, apesar de não conseguir aceitar completamente a sua orientação sexual:

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).

Ainda que não sejam totalmente explicitados os motivos para esse distanciamento afetivo entre mãe e filhos, no discurso de Maria José, a personagem-narradora relembra algumas experiências junto ao pai e à mãe, sugerindo, sobretudo em relação ao pai, um distanciamento afetivo semelhante ao seu para com os filhos: “não entrava no escritório, não mexia na secretária, não lhe pedia nada e todavia que distância entre nós” (ANTUNES, 2009, p. 259); “o meu pai nem sequer / – Tu / ausente” (ANTUNES, 2009, p. 261); “não se atreva a chamar-me / – Filha [...] não me venha com / – Filha / que não sou sua filha e não quero ser sua neta, sou uma estranha entende” (ANTUNES, 2009, p. 265) e

deu-lhe prazer ganhar-me não foi, deu-lhe prazer que eu falecesse, não ponha essa boquinha, não me prenda nas rótulas, não insita
 – Filha
 que bem o avisei que se calasse, sua filha uma ova, sua neta uma ova, sou a dona Maria José, não sou a Zezinha e como não sou a Zezinha nunca fui a Zezinha, sou a dona Maria José que já não fala, não ouve, não consegue mover-se, sou a parva da dona Maria José que gosta muito de si.
 (ANTUNES, 2009, p. 266).

Devido à narração incompleta e fragmentada do seu passado, o leitor não consegue compreender, de modo totalizante, as problemáticas familiares anteriores que afetaram a relação entre Maria José e seus pais, mas consegue apreender a existência de um processo de reprodução, para com os seus filhos, da relação que mantinha com os seus próprios pais, ou seja, o distanciamento afetivo e a incapacidade de afirmar abertamente os seus sentimentos. Do mesmo modo, no tocante a essa contraditoriedade dos afetos, agem os filhos com a mãe, tendo em vista que ao mesmo tempo em que rememoram desavenças familiares, situações de abandono afetivo e a revolta decorrente dessa ausência, também se mostram emocionalmente carentes de seu afeto e de seu acolhimento, bem como psicologicamente perturbados com a iminência de sua morte. João, por exemplo, ao tomar conhecimento do inevitável desfecho de Maria José passa a dedicar orações a ela: “hoje domingo de Páscoa e da Ressurreição do Senhor Jesus soube que a minha mãe ia morrer e continuei de joelhos a rezar por ela” (ANTUNES, 2009, p. 58). Ao mesmo tempo, ele insinua não conseguir enfrentar a doença da mãe, tal como Beatriz, irmã responsável pelo cuidado da mãe nesse período: “a minha irmã Beatriz [...] segurando as mãos da minha mãe amontoadas no lençol que eu seria incapaz de segurar” (ANTUNES, 2009, p. 132). Contudo, João, posteriormente em seu

relato, expõe sua tristeza diante da separação definitiva que se aproxima: “às seis horas você sozinha mãe, mesmo que encoste a orelha à terra não consigo escutá-la, separamo-nos daqui a pouco no seu quarto, tenha paciência, aguente” (ANTUNES, 2009, p. 187).

Ana sugere regressar ao dia anterior a fim de evitar a morte da matriarca: “– 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). Beatriz, por sua vez, suplica que a matriarca “não se transforme em caixa, não seja bolor na cave entre bolors mais antigos” (ANTUNES, 2009, p. 18). A personagem, inclusive, apresenta uma trajetória de vida muito semelhante à de sua mãe, de infelicidade no casamento e de solidão, embora as duas tenham tido desavenças no passado, em decorrência da gravidez não planejada de Beatriz: “pisando o que fomos senhora e continuamos sendo, duas mulheres sozinhas neste quarto” (ANTUNES, 2009, p. 18). Mesmo Francisco procura evadir-se do triste acontecimento, questionando a irreversibilidade da morte: “como se tivesse de ser assim, como se fosse assim, como se a morte uma condenação inevitável” (ANTUNES, 2009, p. 37), “porquê este domingo de Páscoa, esta chuva” (ANTUNES, 2009, p. 95). Todo o ressentimento da personagem em relação à família e toda a sua carência resultante do distanciamento afetivo da mãe presentifica-se em seu discurso:

a ideia da morte da minha mãe, apesar de tudo
 – Mesmo sem sair de casa consegues sujar-te custa-me a acreditar
 que nasceste de mim
 apesar de tudo uma ova, não nasci dela e portanto não minha mãe
 mas habituei-me a senti-la por perto e vai daí que a ideia da sua morte
 incomoda-me. (ANTUNES, 2009, p. 31);

logo que a minha mãe morrer
 (às seis horas os joelhos dobrarem-se, o corpo dobrar-se sobre os
 joelhos, a cabeça dobrar-se sobre o corpo)
 vou a ter a paz que mereço num buraco longíssimo onde
 desconhecem quem sou
 (não me inquinam os dias, não fazem sombra no mar)
 nenhuma água em mim e se houvesse negaria que água, qual
 água, passos na escada, ainda não bengalas
 (não suporto que cheires a remédio em que nenhum pinheiro oscila,
 não a terra e a lagoa) (ANTUNES, 2009, p. 94).

Dessa problemática entre e com os pais resulta uma relação contraditória por parte dos filhos para com Mercília, responsável pela sua criação, a qual, por muitas vezes, assume o papel esperado da figura materna. Consequentemente, todas as

personagens figuram como seres emocionalmente carentes, os quais, ao mesmo tempo em que negam o afeto que sentem pelo outro, também necessitam dele. João, por exemplo, mostra-se carente pelo afeto da mãe de criação, ao passo que em vão procura afirmar seu desafeto por ela: “a morte da minha mãe uma irrealdade que a Mercília inventou como inventou seu amor por nós [...] e não gosto dela tampouco” (ANTUNES, 2009, p. 60). Já Ana demonstra certos ciúmes de Mercília, sobretudo no que diz respeito ao tratamento que supostamente a personagem destinaria à Rita, sua irmã já falecida: “quem é a Mercília afinal coxeando na ânsia de tomar conta de nós, da minha irmã Rita, no máximo” (ANTUNES, 2009, P. 47).

Francisco é uma das personagens que, de modo mais contundente, evidencia a projeção de uma relação quase maternal para com Mercília, embora, em muitas passagens, procure negar esse sentimento em relação a ela: “a Mercília pegou-me ao colo” (ANTUNES, 2009, p. 26); “pega-me ao colo Mercília, emudece as rãs impedindo-as de me maçarem e obriga-me a dormir, porquê tanto barulho nos ouvidos que me não consente escutar o que a Mercília diz” (ANTUNES, 2009, p. 31); “a suspeita de que se me pegasses ao colo aceitava mesmo que aproveitassem para me tirar o que é meu, ou sejas as ruínas da quinta e da casa de Lisboa” (ANTUNES, 2009, p. 32); “Deus não me fez com alma que sorte, a trabalhadeira que a alma me daria e por conseguinte a Mercília na camioneta que pára aqui às sete horas, sem bagagem visto que me pertence o que é seu, empresto-lhe as bengalas, sou bom” (ANTUNES, 2009, p. 36); “no fim de contas talvez conserve a Mercília para me recordar o que fui” (ANTUNES, 2009, p. 36); “mesmo que sem alma me preferia aos meus irmãos” (ANTUNES, 2009, p. 37); “(pega-me ao colo Mercília até que eu adormeça)” (ANTUNES, 2009, p. 38); “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); “quase a afagar-me o cabelo sem me afagar o cabelo, porque não me ergues do chão tornando-me mais alto que todas as pessoas do mundo” (ANTUNES, 2009, p. 93); “a certeza de que nenhum mal me acontecia porque tu na enxerga” (ANTUNES, 2009, p. 94); “embora recusando pronto a dividir a compota contigo na esperança que não fosses embora, porque será que as outras mulheres não cheiram como tu” (ANTUNES, 2009, p. 95); “desejei tanto ser filho não da minha mãe e do meu pai mas da Mercília somente” (ANTUNES, 2009, p. 96);

e todavia suspeito
 (que horror estar com ela?)
 que mesmo sem alma me preferia aos meus irmãos, a ideia que a palma da
 Mercília
 (agradável, desagradável, agradável)
 na minha cabeça e se calhar engano-me
 (engano-me?)
 estou seguro que me engano, mão alguma na minha cabeça. (ANTUNES,
 2009, p. 37).

As relações estabelecidas entre os irmãos, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), também se configuram de modo extremamente ambíguo, pois as personagens ora confessam o afeto umas pelas outras, ora negam-no. Em inúmeras passagens textuais, Francisco admite seu carinho pela irmã Beatriz, como, por exemplo, quando se questiona acerca do destino da irmã após o insucesso de seus dois casamentos: “e voltando a ti, Beatriz, voltas-te a casar, não te casaste mais, onde vives mana, com quem, nenhum automóvel frente às ondas, nenhum homem a abotoar-se arrependido” (ANTUNES, 2009, p. 91). Em outros momentos, sua atitude perante a irmã adquire uma perspectiva de recalque e de denegação dos afetos: “gostei de ti Beatriz, não gostei de ti [...] detestei-a e hoje ignoro de novo e não sou capaz de dizer que a detesto, os sentimentos vão-se diluindo um a um” (ANTUNES, 2009, p. 89-90). Francisco ainda confessa a saudade de Rita: “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). Contaminado pelo ressentimento referente às questões de herança e de responsabilidade perante a família, ele desabafa: “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. 25-26). Embora, em outros momentos, esboce certo remorso pelas atitudes para com os irmãos, como, por exemplo, “é provável que esteja a envelhecer sei lá, dado ao remorso e à saudade e esquecido das traições que me fizeram” (ANTUNES, 2009: 153). Apesar do ciúme que sentia da relação afetiva que o pai nutria com o filho bastardo, Ana rememora momentos felizes da infância, em que brincava com esse irmão, na casa da 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).

Assim como em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), a narrativa de *Não é meia-noite quem quer* (2012) também aponta para uma

configuração familiar destituída do papel socialmente atribuído a ela em uma sociedade conservadora. Nesse romance, algumas linhas temáticas repetem-se, tais como a ruptura com a noção de pai e mãe como figuras exemplares e de referência para os filhos, tendo em vista que, novamente, o pai é alcóolatra e ausente e a mãe, aquela a quem é atribuída toda a responsabilidade de educação e de cuidado das crianças, mostra-se como desprovida da ternura e da amorosidade esperadas. No que diz respeito ao alcoolismo paterno, em inúmeras passagens, a narradora-protagonista associa o vício ao alheamento afetivo do pai em relação aos filhos: “há anos que faleceu, qual o motivo de regressar aqui, senhor, logo hoje, para me atormentar com a sua sede” (ANTUNES, 2015, p. 11); “uma eternidade entre o meu almoço e o meu pai se levantar do sofá para nos levar ao parque depois de uma viagem à despensa” (ANTUNES, 2015, p. 14-15); “o meu irmão surdo que adivinhava tudo, a partir de certo dia começou a observar o meu pai como observava o copo, não o impedia de ir à despensa, observava-o apenas” (ANTUNES, 2015, p. 58); “o meu pai de garrafa suspensa a caminho da boca” (ANTUNES, 2015, p. 77); “o meu pai girando na cadeira sem reparar em mim, a conversar com o seu sonho numa língua lá deles, tomava café não com a gente, com a noite, manhã em toda a parte menos em seus gestos” (ANTUNES, 2015, p. 221);

sempre a sede do meu pai na despensa, quantas vezes não cai e se demora no chão, incapaz de levantar-se, a conversar sozinho, se a gente se aproxima escuta uma voz que sendo sua não lhe pertence, cortada por risinhos, um sufoco, mais risinhos
 – Este vai meter-nos um chinelo a todos
 e os meu irmãos e eu a olhá-lo incapazes de outra coisa, éramos tão pequenos, o meu irmão mais velho para o meu irmão surdo
 – Não chores
 o meu irmão não surdo a morder o punho entre palhotas que ardiam para não chorar. (ANTUNES, 2015, p. 101);

Nesse último fragmento, observa-se que, ao mesmo tempo em que relembra o distanciamento afetivo do pai, a narradora relembra o cuidado do irmão mais velho para com seu irmão surdo que, assustado com as atitudes do pai alcóolatra, chorava, de modo que se torna sugerido que esse irmão assumia o comportamento esperado do pai no tocante ao cuidado com os irmãos. Além disso, esse excerto também indicia que um dos irmãos, em decorrência das problemáticas resultantes

do vício do pai, “preferiu” afastar-se da família e ir para a guerra, justamente para não vivenciar essas situações.

Em outra passagem, ao relembrar o relacionamento com o pai, a narradora protagonista sugere que, apesar de seu comportamento, o pai mantinha carinho pelos filhos, inclusive por aquele que não era seu filho, indiciando, assim, uma possível traição da mãe:

não nos batia, não se zangava conosco, se calhar, à maneira dele, e que maneira podia ter que não fosse a dele, gostava da gente, que maldade da minha parte, estou certa de que gostava da gente inclusive do meu irmão surdo que não era, riscar essa parte e não acrescentar seu filho. (ANTUNES, 2015, p. 409).

No que se refere à relação da mãe com os filhos, nesse romance, a figura da matriarca também rompe com as expectativas acerca do amor materno incondicional, como pode ser observado nos seguintes fragmentos, em que a mãe da protagonista desabafa a uma vizinha sobre seus filhos: “– Tomara eu que vos roubassem a todos para ter paz e sossego” (ANTUNES, 2015, p. 10) e

– não me servem de nada
a minha cruz, Dona Liberdade, um surdo, uma inútil, outro que se mata,
outro louco, não mencionando o marido com os fumos do álcool.
(ANTUNES, 2015, p. 11).

Desse modo, pode-se perceber que essa relação também é marcada por distanciamento afetivo e por uma carência muito profunda pelo carinho da mãe: “a minha mãe olhando para mim sem olhar para mim” (ANTUNES, 2015, p. 333); “pega-me ao colo, mãe, deixe-me ficar um minuto, um minuto basta, de têmpera no seu pescoço com os olhos fechados, ou antes esqueça o que eu disse, não ligue que me tornei ridícula com a idade” (ANTUNES, 2015, p. 71) e “vontade de saltar-lhe ao colo, beijá-la, chamar-lhe de nomes ternos” (ANTUNES, 2015, p. 81). Todavia, ao mesmo tempo em que relembra tal distanciamento afetivo, a narradora também rememora momentos felizes junto à mãe, o que evidencia a complexidade das relações familiares também nesse romance:

a minha mãe pegava-me ao colo e dançávamos as duas, o seu cabelo contra o meu queixo, a minha mão sumida na dela, espreitava o fim do meu braço e não tinha dedos, que engraçado, tinha ombro, cotovelo, pulso, mas faltavam-me a palma e os dedos, ao poisar-me no chão tornava a ter palma e dedos mas não me poise no chão por enquanto, continue a girar, a dúvida

de se somos nós que giramos ou a sala que gira [...] provavelmente somos nós e a sala e os pássaros, tudo ao mesmo tempo, felizes, a minha mãe a cantar com música, eu um bocadinho tonta mas feliz também, como feliz no quadro da bicicleta do meu irmão mais velho. (ANTUNES, 2015, p. 424-425).

Apesar das suas desavenças com os pais, a personagem protagonista ressentida, no presente da narrativa, a dor da perda de seus familiares, de modo que, de volta à casa, os familiares já falecidos projetam-se, através da consciência da narradora protagonista, como fantasmas a habitar o espaço da casa: “a minha família está aqui e além da minha família gente que surge e parte, alguns próximos, outros silhuetas sem nome que me chamam, ao chamarem-me reconheço-as, mal emudecem, perco-as” (ANTUNES, 2015, p. 386);

acordava a meio da noite com a certeza do mar a chamar-me através das persianas fechadas, voltava a cabeça na direção da janela e sentia-o a olhar pra mim e as vozes dos meus pais, no fim do corredor, a olharem para mim, tudo me olhava no escuro repetindo o meu nome, perguntava – o que é que eu fiz?
E silêncio, o mar e os pinheiros desapareciam da janela, para onde foram vocês, e os meus pais calados. (ANTUNES, 2015, p. 09).

No que se refere às relações entre os irmãos, constantemente a narradora protagonista relembra, principalmente, seu afeto pelo irmão mais velho, com quem mantinha grande proximidade afetiva e que, aparentemente, assumiu, por muito tempo, o papel de uma figura masculina de referência na ausência do pai. Repetidamente, a personagem-narradora rememora os passeios junto a ele na praia e as brincadeiras que realizavam juntos. Talvez justamente por ele ter assumido o papel do qual o pai eximiu-se em decorrência do vício, a sua perda mostre-se como um trauma insuperável para a personagem principal, sendo repetidamente aludido na narrativa: “não vou falar do meu irmão mais velho, não se fala do meu irmão mais velho” (ANTUNES, 2015, p. 9), “outro que se mata” (ANTUNES, 2015, p. 11), “quando o meu irmão mais velho, quando as ondas, quando muita gente a cochichar na areia e não foi um burro que caiu dos penedos, quando um polícia trouxe a bicicleta que ficou na muralha” (ANTUNES, 2015, p. 16), “eu era muito nova para saber que o meu irmão mais velho se afogou [...] sem compreender que o meu irmão mais velho se afogou” (ANTUNES, 2015, p. 18), e “a cadeira do meu irmão mais velho desocupada para sempre” (ANTUNES, 2015, p. 19).

Além de conviver com a dor da perda do irmão querido, a narradora protagonista de *Não é meia-noite quem quer* (2012) também precisa conviver com a dor da perda de um filho, em um aborto espontâneo: “não tive filhos, eu, quer dizer, tive um e perdeu-se, em que cova o meteram” (ANTUNES, 2015, p. 10), “com respeito ao meu filho, se é que era um filho, se é que fui capaz de quase ter um filho” (ANTUNES, 2015, p. 100), “se continuasse vivo gostaria de mim no caso de ter gostado de mim apesar do meu corpo mutilado, não me apetece ver a cicatriz nem sentir a ausência nos dedos” (ANTUNES, 2015, p. 123), “ao sair da enfermaria, depois de perder o meu filho, caminhei ao acaso a tarde inteira [...] lembro-me da enfermeira [...] não me lembro do meu filho” (ANTUNES, 2015, p. 233), “como seria o aspecto de mim grávida [...] quando foi do meu filho não cheguei a ter barriga, [...] e antes dos três meses levaram-no, digo meu filho e não sei porque digo meu filho e não minha filha embora não uma criança ainda, compressas, ferros” (ANTUNES, 2015, p. 236), e “eu que não tive filhos ou seja tive aquele mas roubaram-mo [...] o filho que não passou de um rolo de compressas num balde e de uma cicatriz na barriga apagada pelo tempo” (ANTUNES, 2015, p. 409).

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e em *Não é meia-noite quem quer* (2012), outro tópico temático recorrente nas histórias das famílias refere-se ao falhanço do casamento institucional. No primeiro, os filhos percebem as traições cometidas pelo patriarca e o abandono afetivo sofrido pela mãe: “ele que sempre abandonou a senhora, o que se ralava consigo” (ANTUNES, 2009, p. 25-26); “não sofra derivado ao pai mãe” (ANTUNES, 2009, p. 190);

o meu pai regressava sem gravata nem perfume e vestígios de mulher no colarinho que se percebiam porque o tricot da minha mãe suspenso, dedos demorados na cara avaliando desabamentos, quedas, tijolos que faltavam, canos onde a água presa sem subir aos olhos, notava-se que gotas à beira das pálpebras e nenhuma assomava. (ANTUNES, 2009, p. 32-33).

A própria Maria José, a matriarca da família, expõe em seu discurso a ausência de afetividade entre o casal e revela que a união entre os dois aconteceu por motivos de conveniência financeira: “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); “o meu marido a cova do lençol onde se estendia uma

ausência e por conseguinte não houve marido” (ANTUNES, 2009, p. 297); “casou comigo derivado ao dinheiro” (ANTUNES, 2009, p. 308);

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).

Beatriz também vive a experiência de dois casamentos infelizes, sobre os quais insiste em não falar, afirmando não recordar os nomes dos ex-companheiros: “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);

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).

Apesar de afirmar não se recordar dos nomes dos ex-cônjuges, a personagem-narradora discorre sobre seus casamentos por várias passagens do romance, sugerindo, então, a carência afetiva decorrente do insucesso dos matrimônios: “embora haja momentos, eu cá me entendo, em que ao meter o prato na máquina penso que, penso que gostava de companhia, isto é o prato gostava de companhia que se nota pelo modo como pinga, eu não preciso” (ANTUNES, 2009, p. 12);

casei com o meu marido e depois do veterinário e do cão cada qual na sua ponta de sofá que ia alargando, alargando, nem aos berros nos ouvíamos, nem juntos nos enxergávamos, nem perto se conhecia o outro, ambos a interrogar o dedo, vieram buscar metade dos móveis, o faqueiro de prata que a tia dele ofereceu e a bicicleta da montanha, entristeceu-me a roupa nas embalagens de cartão de mudanças [...] vi-o entrar no carro, vi-o a ver-me demorando a entrar, esperei um gesto e gesto algum, um braço que acenasse. (ANTUNES, 2009, p. 17)

Ana, por sua vez, sofre uma relação violenta de dependência do seu fornecedor de pó, motivada não somente pelo uso da droga, mas também em decorrência de um abuso sexual sofrido no passado e de sua carência afetiva: “o que vende o pó não me beija, agarra-me o cotovelo” (ANTUNES, 2009, p. 42) e

“porque sou a azinheira dele e o cavalo dele, reparem como galopo ao vir-me embora a tropeçar nos calhaus, ajude-o a guiar-me pai evitando os carros da polícia nos buxos da ladeira” (ANTUNES, 2009. p. 42).

Em *Não é meia-noite quem quer* (2012), o desencontro afetivo entre os pais da narradora-protagonista também é evidente e a situação entre os dois é complicada pelo alcoolismo do marido: “o meu marido a limpar os dedos no guardanapo, com a ponta da língua no canto da boca, que dantes me enternecia por o tornar mais novo e desde há séculos deixou de enternecer-me, agradecia que pusesse a língua para dentro, obrigada (ANTUNES, 2015, p. 18); “desde que casei contigo não sou feliz, o álcool, os desempregos, as dívidas” (ANTUNES, 2015, p. 26). A narradora, ainda criança, presencia as brigas dos dois:

o meu pai, também inchado de pijama
 – Viste por aí uma garrafa menina?
 os pés custosos de andarem, a voz a empurrar-se por uma encosta difícil, a
 minha mãe
 – Queres matar-te como o teu filho mais velho? (ANTUNES, 2015, p. 11).

A respeito da sua relação conjugal, a narradora sofre com a ausência do afeto do marido, ao mesmo tempo em que deseja uma relação de intimidade com ele: “e eu saudades do meu marido mesmo que não desse por mim, comendo como se comesse sozinho [...] se alterasse a cor do cabelo não notava, se pusesse um vestido novo não via” (ANTUNES, 2015, p. 294). Na verdade, a relação entre os dois baseava-se na dominação financeira dele sobre ela, resultado de um casamento arranjado pelos pais. Tal relação de sobreposição financeira torna-se evidente no relato de seu marido, ao referir-se à família da companheira: “– Não tens de pagar-me por ter dado dinheiro ao teu pai” (ANTUNES, 2015, p. 195);

o irmão mais velho que não vim a tempo de tomar conta, ao surdo propus-lhe trabalho, ao maluco pago-lhe o quarto, à mãe transfiro-lhe dinheiro todos os meses, o irmão mais velho que se meteu no mar por causa da guerra de África, e se já pertencesse à família não tinha outro remédio senão tirá-lo das ondas, sustento-lhe a parentelha e a minha mulher agradece-me com uma parvoíce destas, um prato para o defunto e eu a pagar que o vencimento de professora é uma miséria, o que descobri nela quando nos conhecemos, a roupa às três pancadas, a mania de conversar com as coisas, até na altura que engravidou enganou-se no sítio em que se coloca a criança. (ANTUNES, 2015, p. 28).

Ao mesmo tempo em que a personagem-narradora deseja o afeto e a intimidade do marido também revela sua tentativa e (talvez até) incapacidade em sentir afeto por ele: “e eu prestes a gostar dele, palavra, prestes a abraçá-lo” (ANTUNES, 2015, p. 195). Em sua trajetória afetiva, soma-se ao fato de um casamento arranjado por interesses financeiros, a sua impossibilidade de vivenciar plenamente a sua sexualidade e seu envolvimento amoroso com Tininha, por quem nutria um sentimento amoroso profundo, conforme confessa: “gostei de ti logo no primeiro minuto só não sabia o que fazer” (ANTUNES, 2015, p. 153). A relação homoafetiva, inclusive, mostra-se como um outro traço de ruptura com a noção de família tradicional, bem como de rompimento com o acolhimento esperado no núcleo familiar, tendo em vista que as personagens homossexuais – como também é o caso de João em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) – não são compreendidas pela própria família. Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), resulta disso um processo de não aceitação da própria orientação sexual e, conseqüentemente, de negação da própria identidade, conforme pode ser observado no seguinte exemplo, em que João confessa a vergonha que sente de si em decorrência de sua sexualidade: “nunca fui ao parque durante o dia por vergonha de mim, vejo o meu corpo e estranho-me” (ANTUNES, 2009, p. 119).

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e em *Não é meia-noite quem quer* (2012), devido à complexidade dos afetos e das problemáticas estabelecidos entre os familiares, aos acontecimentos trágicos que influenciam as suas vivências individuais e à desestabilização da família como núcleo formador e provedor de valores e de bem-estar, conforto e proteção, função convencionalmente atribuída à família nuclear burguesa, as personagens não conseguem sentir-se acolhidas no ambiente familiar. Isso acarreta um sentimento de não-pertencimento e de crise da identidade. Francisco, por exemplo, confessa, em várias passagens textuais, a inadaptação familiar: “(não me sinto da família, sinto-me uma excrescência, um intruso)” (ANTUNES, 2009, p. 96) e “no horror dos reflexos em que não sou eu porque o meu tempo acabou, julgas chamar-te Francisco e não chamas, ter governado uma família e não existe família” (ANTUNES, 2009, p. 89). Desse sentimento de não pertencimento à própria família, Francisco projeta seu futuro de modo completamente distanciado e isolado do restante dos familiares:

e a partir de logo à tarde não pensem um minuto em tirar o que é meu, se roí os ossos da família [...] 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);

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, desfaço-me da casa de Lisboa e da quinta, compro um buraco longe onde não saibam quem sou e meto-me lá dentro até ao fim dos meus dias a iluminar o escuro com a raiva dos olhos. (ANTUNES, 2009, p. 89).

O mesmo sentimento de inadaptção familiar é despertado em Ana: “não é que me sinta sozinha, quer dizer sinto-me sozinha mas não ligo a isso, o que ganhava em ligar” (ANTUNES, 2009. p. 42), a qual sente-se como “ A filha que se droga e só lhe deu desgostos” (ANTUNES, 2009, p. 40); na matriarca da família Marques: “sempre detestei a casa, não é aqui que moro” (ANTUNES, 2009, p. 300); em Rita: “vivi sempre à parte da minha família” (ANTUNES, 2009, p. 198); e em João: “e há alturas em que me dou nojo, mas o Céu compreende, qualquer coisa reles na minha boca, nos gestos e ninguém pode valer-me, estou sozinho cercado pelo desdém e a troça” (ANTUNES, 2009. p. 58). Em *Não é meia-noite quem quer* (2012), o processo de despersonalização sofrido pela narradora-protagonista, sobretudo depois da experiência trágica do suicídio do irmão com quem mantinha uma relação de profunda intimidade e confiança – talvez a própria perda precoce e trágica do irmão possa ter despertado na personagem essa idealização da importância do primogênito – passa a encaminhá-la para um destino também trágico: “eu no Alto da Vigia a lutar com o vento, como se sobe até lá, há-de existir um caminho entre as pedras, ervas para eu escorregar, poças de água, calhaus” (ANTUNES, 2015, p. 101).

Desse modo, as histórias de família, nesses romances de António Lobo Antunes, tanto pelo conteúdo sobre o qual versa o discurso dos narradores quanto pela forma como esse conteúdo é articulado pelas personagens, encenam a atmosfera de incomunicabilidade, de ensimesmamento e de embate íntimo a que os seres ficcionais estão condenados. As personagens não dialogam entre si, não conseguem resolver os conflitos familiares, compreender e conhecer umas às outras, ao mesmo tempo em que não conseguem vivenciar o amor pelo outro que tanto desejam, permanecendo, então, encerradas dentro de sua própria existência. Resulta disso uma confissão – muitas vezes enviesada – de rancores, culpas,

segredos, medos, remorsos e carências. A noção tradicional de família como núcleo capaz de promover estabilidade aos sujeitos desfaz-se nas sagas familiares de António Lobo Antunes, como afirma a narradora de *Não é meia-noite quem quer* (ANTUNES, 2015, p. 73): “os meus pais e os meus irmãos esfumaçaram-se”. No entanto, ao fim, o leitor consegue depreender o apelo desesperado pelo afeto do outro, cultivado, pelas personagens, no silêncio, na denegação, no não dito, no recalçado – como, sobretudo, o segundo capítulo desta tese realçou. Em muitas passagens textuais, os comentários dos narradores apresentam-se entre parênteses, estratégia que Maria Alzira Seixo (2002) considera como a “manifestação de uma problemática do segredo” (p. 241). As relações familiares inscrevem-se na degradação do tempo que passa, de modo que as personagens não conseguem recuperar os momentos felizes que vivenciaram, tampouco conseguem resolver as situações conflitantes entre si, manifestar a afetividade que sentem umas em relação às outras e vivenciar a plenitude esperada no ambiente familiar. Não obstante, por vezes, resulta, dessa complexidade de afetos, o apelo veemente pela proteção e pelo cuidado: “onde está o meu travesseiro para que os meus pais me confortem” (ANTUNES, 2015, p. 113).

Em diálogo com as transformações familiares da sociedade portuguesa contemporânea, Lobo Antunes rompe com a democracia dos afetos e com a noção de família tradicional portuguesa, fomentada durante a ditadura salazarista, denunciando as falências e as problemáticas ocultadas pela moral patriarcal e evidenciando a decadência da instituição familiar. No entanto, mesmo que o núcleo familiar já não seja esse espaço de inscrição do sujeito, as personagens de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e de *Não é meia-noite quem quer* (2012), ainda carecem desse lugar de inscrição, de encontro efetivo com o outro, de proteção, de consolo e de bem-estar. Ao não encontrá-lo no ambiente familiar, as personagens sentem-se como que à deriva, em uma busca constante: são seres fragilizados, incompletos, incompreendidos, profundamente sós. Em sua denúncia da falência dos núcleos familiares como uma forma de garantir a estabilidade dos sujeitos, o romancista explora as complexidades e carências imanentes à própria condição humana.

Em ambos os romances, as personagens, pertencentes a núcleos familiares tradicionais da sociedade portuguesa, também vivenciam rupturas com pilares de

referência, tais como a estabilidade do núcleo familiar³⁷, a orientação heterossexual normativa, o mito do amor materno incondicional, os quais forneciam noções de estabilidade e de consonância com o mundo. Ao perderem-se desses pilares de referência, que poderiam sustentar uma construção de identidade mais estável e coesa, as personagens entram em descompasso com o mundo social e cultural, sentem-se deslocadas, solitárias e não-pertencentes.

No tocante à construção de sua identidade, as personagens, vítimas de dores causadas por violências de índoles diversas, não conseguem estabelecer processos psicológicos de superação dos traumas, permanecendo condenadas à recordação incessante daquilo que as machuca. Como não convivem em núcleo familiar estável, tampouco saudável, as personagens não encontram terreno para a construção de seus projetos individuais de vida, e a constituição de sua identidade narrativa acaba por ressaltar as consequências dessa desidentificação familiar e a repetição e reprodução dessas mesmas problemáticas que tanto as afetam. As personagens, então, não conseguem traçar uma avaliação acerca da própria vida, porque permanecem presas, no presente da enunciação, à revivescência e à reprodução das mesmas problemáticas do passado. É nesse processo narrativo fragmentado e repetitivo que reside a discordância. Se a constituição de uma identidade narrativa coesa depende, então, da configuração de uma narrativa unificada, coerente e totalizante de si no decurso do tempo, e as personagens antunianas não conseguem examinar o próprio passado de modo ordenado, com início, meio e fim no tempo, e sobretudo não conseguem usar a experiência do passado como conhecimento produtivo para a atuação e a resolução de problemas do presente, resulta disso uma identidade fissurada e atravessada por lacunas.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e em *Não é meia-noite quem quer* (2012), falta às personagens o distanciamento necessário de seu passado para articular, em uma narrativa totalizante, as experiências que vivenciaram, de modo que, como não conseguem desprender-se do passado, também não conseguem viver o presente em toda sua plenitude. Resulta disso que tentam recuperar constantemente traços de uma história que, por sua vez, também é incompleta e desprovida de inteligibilidade, justamente porque não pode ser

³⁷ A família é considerada como um pilar de referência para o sujeito também por ser o primeiro núcleo social com o qual a criança tem contato, no qual está inserida nos primeiros processos de constituição de sua personalidade, bem como nos primeiros momentos em que passa a reconhecer a si e aos outros.

organizada pelas personagens-narradoras em um todo global de significado. Embora tentem atribuir esse significado à própria vida, acabam por reproduzir, no momento em que rememoram, fragmentos de situações e de acontecimentos, transpondo à sua identidade a sua descoincidência e seu desentendimento em relação à própria vida.

6 O ROMANESCO DA DISCORDÂNCIA

Conforme anteriormente mencionado, na intriga convencional de moldes aristotélicos, era justamente a sua configuração una e completa que demarcava a preponderância da concordância sobre a discordância. Na tradição narrativa consolidada ao menos até o século XIX, a intriga possuía esse poder de agenciar de modo ordenado os acontecimentos no decurso do tempo, explicitando, quando necessário, os movimentos temporais de antecipação e de retrospecção. Nessa forma de organização dos fatos, a temporalidade permanecia, ainda, muito ligada à cronologia, conseqüentemente, o leitor conseguia compreender o início, o meio e o fim da história narrada, bem como o desenvolvimento das personagens nesse período temporal. Submetida a essa concepção cronológica, a natureza discordante e aporética da temporalidade mantinha-se, de certa maneira, escondida pela ordenação lógica, pela sucessão e pela síntese dos distintos eventos no agenciamento da trama narrativa.

A partir do romance moderno, cada vez mais o leitor depara-se com procedimentos narrativos que, a seu modo, acabam por desestabilizar tais noções de concordância na refiguração do texto pelo leitor. Em António Lobo Antunes, já não é possível encontrar esse poder ordenador e totalizante no agenciamento das histórias narradas, elementos que, na tradição narrativa consolidada ao menos até o século XIX, garantiam a preponderância da concordância sobre a discordância. Ao contrário, a intriga antuniana mostra-se estruturalmente muito mais aberta, desordenada e incompleta, em decorrência da forma suspensa, imprecisa, interdita e ramificada com que as múltiplas histórias são contadas, o que prejudica a configuração pelo leitor de uma intriga concordante. Na ausência do poder ordenador de um narrador heterodiegético onisciente – ou mesmo do controle sobre a própria história de um narrador autodiegético –, as histórias vão se espalhando pelo tecido textual, conforme vão surgindo à mente das personagens-narradoras. Conseqüentemente, não apresentam um desenvolvimento baseado em relações de causalidade e de temporalidade, mas são associadas umas às outras conforme vão sendo lembradas, nunca de modo totalizante e completo e sempre perpassadas pelas emoções das personagens.

Essa aparente destruição da narratividade mostra-se como uma entre as muitas estratégias do escritor português em seu projeto de transformação da arte do

romance contemporâneo. Tal estratégia de configuração narrativa resulta de um entendimento particular de que, em seus romances, não existem conclusões preestabelecidas e apenas um único sentido, permitindo ao leitor também ser uma entre as muitas vozes presentes. Essas múltiplas cenas, essa congregação de múltiplos elementos e de tempos heterogêneos contribuem para a construção da singularidade dos significados presentes nos romances antunianos.

Para essa interpretação, ou refiguração, dos múltiplos significados projetados pelo mundo do texto de *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e *Não é meia-noite quem quer* (2012), destaca-se o papel que deve ser assumido pelo leitor³⁸ diante da manipulação discursiva de personagens-narradoras contraditórias e de intrigas abertas e fragmentárias. Tal como o “narrador não digno de confiança”, descrito por Ricoeur (1997, p. 281), as personagens-narradoras de António Lobo Antunes também desordenam as expectativas do leitor, relegando-o às incertezas e às desconfianças de atos discursivos, a seu modo, incompletos, caóticos e atravessados pelas perspectivas subjetivas das outras vozes que também narram. Nesse sentido, o leitor inscreve-se ao texto como um complemento, tendo em vista que “sem leitor que o acompanhe, não há ato configurante em ação no texto, e sem leitor que se aproprie dele, não há mundo desdobrado diante do texto” (RICOEUR, 1997, p. 283). De acordo com Ricoeur (1997, p. 289), com o romance moderno – e acredita-se que isso pode ser aplicado também aos romances pós-modernistas de António Lobo Antunes –, no ato da leitura, o leitor assume a tarefa de configurar a obra, de dar-lhe forma, e o processo de leitura torna-se, então, “um drama de concordância discordante, na medida em que os ‘lugares de indeterminação’ [...] resultam da estratégia de frustração incorporada ao próprio texto”. Desse modo, o leitor moderno – e também o leitor “pós-moderno” – tem diante de si a possibilidade (ou necessidade) de suprir a ausência de legibilidade engendrada pelo texto, atribuindo-lhe significação.

Uma das principais estratégias de implosão da intriga, nos romances de António Lobo Antunes, é justamente o tratamento dado à configuração do tempo na narrativa. Isso se deve, principalmente, pela função desempenhada pela memória na articulação dos diferentes acontecimentos do passado no presente da narrativa. Por

³⁸ Em crônica intitulada “Receita para me lerem”, o próprio escritor pontua que, para o entendimento dos múltiplos sentidos de suas narrativas, é preciso que o leitor aceite o desafio de caminhar “pelas [suas] páginas como num sonho porque é nesse sonho, nas suas claridades e nas suas sombras, que se irão achando os significados do romance” (apud ARNAUT, 2012).

meio da memória, são atribuídos significados ao passado, de modo que a consciência de si, de sua identidade, encontra-se indissociavelmente ligada à memória. Todavia, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009) e *Não é meia-noite quem quer* (2012), essa consciência de si é particularmente afetada pelos movimentos de repetição e de concentração da memória em eventos singulares do passado, geralmente infelizes e traumáticos, de maneira que traumas antigos repercutem incessantemente sobre a mente das personagens-narradoras, impedindo uma articulação linear e coerente dos múltiplos acontecimentos que compõem a trajetória de cada uma dessas personagens. Resultam disso enredos que focalizam as angústias, os medos, as ausências, as perdas, as fragilidades e as contradições decorrentes de processos rememorativos que já não conseguem estabelecer uma avaliação do próprio passado. Em outras palavras, os romances de Lobo Antunes apresentam personagens-narradoras cuja potencialidade de reconstituição narrativa da própria vida já não tem o conhecimento de si e dos outros como um objetivo possível ou alcançado.

Como o tempo retratado no romance é o tempo da mente, sentido, vivenciado, reexperienciado e projetado pelas personagens e não mais o tempo cronológico – apegado ao relógio e ao calendário que ordenam a vida prática – e esse tempo experienciado, por sua vez, carrega em si elementos discordantes referentes aos desígnios da memória (passado), da atenção (presente, ainda que em Lobo Antunes esse presente não possa ser vivido com atenção, em decorrência, justamente, da valorização do passado e das expectativas negativas projetadas para o futuro) e da expectativa, conforme já postulava Santo Agostinho, tal discordância não consegue ser superada no agenciamento da intriga. Decorre disso, uma intriga que tenta abarcar, a seu modo, as manifestações múltiplas de um tempo interiorizado e impossível de ser recuperado, compreendido/avaliado e organizado com precisão, distanciamento e objetividade pelas personagens-narradoras.

Nesse sentido, os romances de António Lobo Antunes, ao romperem com as medidas comuns do tempo, com a linearidade e objetividade, tornam-se, paradoxalmente, tempo, justamente em decorrência dessa valorização da percepção subjetiva das personagens. O tempo manifesta-se, então, como um fenômeno que existe como objeto simultaneamente dependente da memória e da experiência. Tal fenômeno da temporalidade realiza-se, assim, no ato verbal de compor a intriga como a externalização de uma interioridade mal resolvida. Mal resolvida, justamente

porque as personagens não conseguem estabelecer um sentido unificado a partir de suas próprias experiências de vida. Isso porque a consciência da própria identidade está intrinsecamente ligada à memória, tendo em vista que a identidade mostra-se como resultado de um processo de rememoração que organiza o passado em relação ao presente, ou seja, o passado é organizado através de uma narrativa totalizante do tempo vivido.

Essa conservação das experiências vivenciadas é determinante para a constituição de uma identidade estável e unificada, bem como para o processo de individuação de cada sujeito ou personagem, de modo que cada período vivido posteriormente é narrado como consequência de um momento anterior, em uma sequência linear e ordenada por laços de causalidade. Quando essa sequência é quebrada, no ato narrativo, ou seja, quando não há uma reconstrução coerente e ordenada do passado em relação ao presente, rompe-se com a coerência esperada de uma articulação totalizante do tempo histórico vivido, necessária para uma configuração concordante da narrativa da vida, e as personagens mostram-se, conforme aponta Ricoeur (1991, p. 424), mais próximas de “um puro diverso de cognições, emoções e volições” do que de uma concepção de seres íntegros e unificados.

De acordo com a concepção de que a identidade da história constrói a identidade da personagem (RICOEUR, 1991), em António Lobo Antunes, observa-se que, como não conseguem compreender a sua história de vida e não conseguem avaliar e recompor seu passado de modo distanciado, as personagens não conseguem também compreender a si mesmas, elemento fundamental para a construção de uma identidade narrativa unificada e estável. Construir a sua identidade narrativa de modo concordante significa construir a unidade narrativa de sua história de vida, ou seja, agenciar e interligar os diferentes acontecimentos que compõem a sua trajetória pessoal em um todo inteligível, coerente e totalizante, fazer concordar os múltiplos acontecimentos do passado e do presente em uma unidade global de significado. Constata-se, então, que as narrativas de Lobo Antunes propõem noções mais abertas, rasuradas, ambivalentes, contraditórias e até mesmo estilhaçadas – em suma, discordantes – de identidades narrativas, as quais não conseguem ser refiguradas de modo totalizante pelo leitor no seu encontro com o mundo do texto.

Diante dessas intrigas fragmentárias e descosturadas, o leitor ainda consegue depreender, relativamente, o que incomoda e machuca as personagens, seus conflitos aparentemente insolúveis, as relações contraditórias entre os familiares e o seu impacto emocional, suas fragilidades, seus desejos, seus traumas, suas carências, a ressonância negativa das normas e convenções sociais sobre as suas psicologias, a dificuldade de lidar com o tempo, com as perdas e com a morte. O que se propôs, nesse estudo, então, foi justamente apontar que, no agenciamento da intriga – nas suas ramificações de histórias –, na exploração da interioridade das personagens-narradoras na configuração da temporalidade e nos processos de construção da identidade narrativa prevalece a noção de discordância, em decorrência da impossibilidade de articulação de uma história de si ordenada, inteligível e totalizante no decurso do tempo, ainda que o leitor, ao assumir sua função de dar significação ao texto, consiga, até certo ponto, depreender uma imagem – sempre relativa, de cada personagem e os “motivos” das problemáticas que as afetam.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. **As naus**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- ANTUNES, António Lobo. **Fado alexandrino**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- ANTUNES, António Lobo. **Não é meia-noite quem quer**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- ANTUNES, António Lobo. **O esplendor de Portugal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- ANTUNES, António Lobo. **Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- ARNAUT, Ana Paula. A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes. In: CAMMAERT, Felipe (org.). **António Lobo Antunes**. A arte do romance. Lisboa: Texto, 2011. p. 71-88.
- ARNAUT, Ana Paula. A insólita construção da personagem post-modernista. **Revista Abusões**. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. n. 03. v. 03. 2016. p. 07-34. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/26284/19325>. Acesso em: nov. 2020.
- ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- ARNAUT, Ana Paula. **As mulheres na ficção de António Lobo Antunes**. (In)variantes do feminino. Alfragide: Texto, 2012.
- ARNAUT, Ana Paula. **Entrevistas com António Lobo Antunes**. Confissões do trapeiro (1979-2007). Coimbra: Almedina, 2008.
- ARNAUT, Ana Paula. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.
- ARNAUT, Ana Paula. Post-modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo. **Via Atlântica**. 2011, p. 129-140.
- ARNAUT, Ana Paula. Recensão a *Até Que As Pedras Se Tornem mais Leves Que A Água* de António Lobo Antunes. **Colóquio/Letras**. 2018, p. 241-243.
- ARNAUT, Ana Paula. *Sóbolos rios que vão* de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências. In: João Amadeu Carvalho da Silva et

al. **Pensar a literatura no séc. XXI**. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia/Universidade Católica Portuguesa, p. 385-394.

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

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARRADAS, Filomena. Da literatura alimentar ao romance das páginas de espelhos – uma leitura do *Livro das Crónicas* de António Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos Jorge Figueiredo; ZURBACH, Christine (orgs.) **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 133-139.

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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.

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

CABRAL, Eunice. Experiências de alteridade (a guerra colonial, a Revolução de Abril, o manicómio e a família). In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (orgs.). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2004. p. 363-378.

CABRAL, Eunice. **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>. Acesso em: nov. 2019.

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.

CAMMAERT, Felipe. O leitor da memória: o papel do leitor em *O manual dos inquisidores*. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (orgs.). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2004. p. 297-312.

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.

DUARTE CHAGAS, Maria Manuela. Da multiplicidade de vozes narrativas à incomunicabilidade: *O esplendor de Portugal* – uma narrativa plurivocal. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine (orgs.). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2004. p. 171-186.

FERNANDES, Evelyn Blaut. A ficção de António Lobo Antunes. Da coreografia dos espectros à caligrafia dos afectos. **Tese de doutoramento**. 2015. Coimbra. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/28158>. Acesso em: set. 2020.

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

FREUD, Sigmund. Estudos Sobre a Histeria. In: FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: FREUD, Sigmund. **A História do Movimento Psicanalítico: Artigos sobre Metapsicologia e Outros Trabalhos**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

GIL, José. Da economia dos afetos. In: GIL, José (org.). **Portugal, Hoje: o Medo de Existir**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2012. p. 53-64.

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

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**. Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

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 (orgs.). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2004. p. 195-206.

JÚDICE, Nuno. Os mapas do humano em António Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos Jorge Figueiredo; ZURBACH, Christine (orgs.). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 313-320.

LOPES, Óscar; SARAIVA, António José. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1996.

LOURENÇO, Eduardo. **A nau de Ícaro e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. Divagação em torno de Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos Jorge Figueiredo; ZURBACH, Christine (orgs.) **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 347-355.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Gradiva, 2004.

MARGATO, Izabel. Memória e consciência do tempo na narrativa de António Lobo Antunes. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos Jorge Figueiredo; ZURBACH, Christine (orgs.) **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 357-362

MARTINS, Ana Cristina. Transposição e Atemporalidade: “A ordem natural das coisas”. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos Jorge Figueiredo; ZURBACH, Christine (orgs.) **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 75-92.

NOVAES COELHO, Nelly. Linguagem e ambiguidade na ficção portuguesa contemporânea. **Colóquio Letras**, n. 12. 1973. p. 68-74.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. Dinâmicas da figuração da personagem em António Lobo Antunes. **Colóquio Letras**, v. 199. 2018. p. 31-40.

PALMER, Alan. **Fictional minds**. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.

PIRES, José Cardoso. **O Delfim**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

PREVEDELLO, Tatiana. Da expressão do tempo ao estilhaçar do “eu”: figurações da memória na escrita antuniana. **Tese de doutoramento**. 2014. Porto Alegre. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/114423>. Acesso em: fev. 2021.

RAMON, Maria Micaela. A vida, a morte, a ausência de amor e a incomunicabilidade – tópicos da visão do mundo de Lobo Antunes na construção de sensibilidades contemporâneas. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos Jorge Figueiredo; ZURBACH, Christine (orgs.) **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 187-194.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 15-45, 2º sem. 2004.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

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.

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

REIS, Carlos. António Lobo Antunes: Uma casa de onde se vê o rio. In CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos Jorge Figueiredo; ZURBACH, Christine (orgs.) **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 19-33.

RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma História de Regressos**: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas: Papyrus, 1991.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. v. I. Campinas: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. v. II. Campinas: Papyrus, 1995.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. v. III. Campinas: Papyrus, 1997.

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

ROBALO CORDEIRO, Cristina. Procura-se leitor. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos Jorge Figueiredo; ZURBACH, Christine (orgs.) **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2003. p. 123-131.

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

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. Porto: Afrontamento, 2006.

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

VECCHI, Roberto. **Excepção Atlântica**. Pensar a literatura da guerra colonial. Porto: Afrontamento, 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.