



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/nauliteraria>

Vol. 15 N. 01 2019

Literatura

Um romance discordante: esboços de histórias em *Que cavalos que são aqueles que fazem sombra no mar?*, de António Lobo Antunes

A discordant novel: outlines of stories in *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, by António Lobo Antunes

Camila Stefanello,
Raquel Trentin Oliveira

Resumo: Este artigo analisa as ramificações da intriga no romance *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), do escritor português António Lobo Antunes, com base nas considerações de Paul Ricoeur sobre o conceito de *muthus* aristotélico e as transformações nos paradigmas de composição da narrativa a partir do romance moderno.

Palavras-chave: Intriga; Paul Ricoeur; *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, António Lobo Antunes.

Abstract: This paper analyzes the ramifications of the plot in the novel *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), by the Portuguese writer António Lobo Antunes, based on the considerations by Paul Ricoeur about the concept of Aristotelian *muthus* and the transformations in the composition paradigms of the narrative from the modern novel.

Keywords: Plot; Paul Ricoeur; *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, António Lobo Antunes.

1 Introdução

Os romances de António Lobo Antunes caracterizam-se por uma abordagem muito particular dos elementos de composição da narrativa. Em 1979, o escritor publica, quase simultaneamente, *Memória de elefante* e *Os cus de Judas*, romances que configuram um “novo modo de entender e de praticar a escrita de ficção” (SEIXO, 2002, p. 15). A poética desconcertante do autor dialoga com todo um contexto de inovação estilística e renovação temática que teve início nas vanguardas modernistas, desenvolveu-se em estéticas peculiares, como o *nouveau roman* e o Surrealismo, e aflorou em Portugal sobretudo a partir da década de 50. Nesse sentido, é importante destacar que a escrita antuniana deve muito, segundo Ana Paula Arnaut (2009), a uma série de rompimentos, em relação à narrativa tradicional, iniciada por José Cardoso Pires, em 1968, com a publicação de *O Delfim*: a estratégia metaficcional, a

fragmentação narrativa – apresentada em muitos blocos, ou por meio da justaposição de múltiplas vozes. Isso acentua a dificuldade de leitura dos romances e exige também um maior empenho do leitor para a compreensão do(s) sentido(s) dos textos.

A relação que Lobo Antunes mantém com a (sua) arte do romance é perpassada por um consciente e profundo comprometimento com a escrita. Em decorrência de seu comprometimento incansável com a arte literária, resulta que a figura do autor se torna “indissociável do estabelecimento de uma arte romanesca” (CAMMAERT, 2011, p. 16). Pode-se destacar, nas declarações do romancista, sua rejeição à escrita de histórias, sua negação à composição tradicional da intriga, no sentido de um encadeamento gradual de aventuras, de acontecimentos. Como bem destacou a professora Inês Cazalas ao estudar esse aspecto da narrativa de Lobo Antunes, o autor joga “com os grandes romances e sagas familiares do século XIX, recusando as convenções narrativas neles patentes e permitindo ao romanesco subsistir apenas enquanto estado de microperipécias que pontuam um fluido memorial” (CAZALAS, 2011, p. 51). Para que isso se concretize, Lobo Antunes investe em novas formas de trabalho com a linguagem e de manipulação dos elementos que compõem a narrativa.

No universo ficcional antuniano, o escritor parece desobedecer, ou mesmo ignorar, regras narratológicas que, na tradição literária, conferiam ordem à narrativa e segurança ao leitor, como, por exemplo, o narrador onisciente preocupado em apresentar os fatos em ordem cronológica, ou em esclarecer os movimentos temporais de analepse e de prolepse, e as relações de causalidade que mantinham a coerência dos eventos e facilitavam o entendimento da história narrada. Esse modelo, já questionado em romances do século XIX, torna-se ainda mais problematizado na estratégia romanesca de Lobo Antunes. Nas narrativas antunianas, o narrador onisciente é superado por uma sucessão de deambulações das personagens, que discorrem a partir de suas memórias e vivências. Segundo Inês Cazalas (2011), o estilhaçamento da instância narratorial compromete a organização da narrativa em termos de sua relação de causalidade lógico-temporal, estabelecendo-se, isto sim, uma relação de contiguidade sensorial e poética, ou, em outras palavras, ocorre o abandono de uma lógica narrativa em favor de uma lógica associativa. O discurso é, então, ramificado, e a história progride paralelamente, garantindo complexidade à narrativa e criando um efeito de suspense ao retardar a progressão da história. As histórias apresentadas são narradas

em termos proustianos de descontinuidade através de processos de manifestação da memória voluntária ou involuntária, ou por meio de analogias surgidas na observação descritiva, ou ainda, em certos casos, de derivações de sentido que prolongam a percepção das coisas e dos seres em visões imaginárias de desejo ou de temor. (SEIXO, 2002, p. 15)

A fragmentação da narrativa faz com que o leitor se conscientize de sua dependência em relação à intriga, do seu desejo em conhecer o que está por vir.

Além da construção textual em fragmentos, a linguagem também parece originar-se de múltiplas vozes que, repentinamente, surgem à superfície do texto trazendo consigo outras histórias. Apesar de surgirem de modo abrupto, essas outras narrativas não são, completamente, desconexas entre si, sendo “sempre possível verificar que as malhas soltas deixadas pelas várias vozes, ou mesmo por uma voz, acabam por ser recuperadas por uma leitura atenta, profunda” (ARNAUT, 2011, p. 78). No caso de romances plurivocais, a participação do leitor é ainda mais fundamental, pois ele desempenha o papel de “unir as pontas soltas: adivinhar a identidade da personagem que fala nos monólogos, compreender de que modo se insere na história e tecer novamente os elos com as demais personagens” (CAZALAS, 2011, p. 58). Em crônica intitulada “Receita para me lerem”, Lobo Antunes afirma que, em suas obras, não há “sentidos exclusivos nem conclusões definidas”, para “que o leitor tenha uma voz entre as vozes do romance” (ANTUNES, 2002, apud ARNAUT, 2011, p. 77).

2 A Poética de Aristóteles e a tessitura da intriga

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

Na concepção aristotélica de concordância engendrada pela tessitura da intriga, estão implicados conceitos de *muthos* como “disposição dos fatos em sistema” (RICOEUR, 1994,

p. 55), de poética como a arte de compor as intrigas e a definição de *mimese* como “o processo ativo de imitar ou representar” (RICOEUR, 1994, p. 58). Há, na fórmula aristotélica de intriga como representação da ação, uma quase identificação entre representação da ação e agenciamento dos fatos. Excluindo qualquer possibilidade de interpretação da *mimese* aristotélica como cópia, ou como réplica do idêntico, pode-se depreender que a imitação ou a representação “é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga” (RICOEUR, 1994, p. 60). Ricoeur ainda considera que o conceito elaborado por Aristóteles sobre *mimese* subordina “a consideração dos caracteres à da própria ação” (1994, p. 64).

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

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

A completude e a totalidade concentradas na intriga são constituídas pela ordenação. Compor a intriga é, assim, “fazer surgir o inteligível do accidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico” (RICOEUR, 1994, p. 70). Os episódios, controlados pela intriga, pela sua articulação interna, inteligibilidade, coerência e encadeamento causal,

garantem à obra não somente sua concordância, mas também a sua amplitude e, conseqüentemente, a sua extensão.

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

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

3 As metamorfoses da intriga: o paradigma moderno

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

A noção aristotélica da intriga foi engendrada quando somente a tragédia, a comédia e a epopeia eram “gêneros” reconhecidos. Desde então, novos tipos textuais surgiram, ainda no interior dos gêneros “antigos”, colocando em dúvida a pertinência de uma teoria da intriga

baseada naquela convenção poética, como, por exemplo, *Dom Quixote* ou *Hamlet*. Novos gêneros como o romance, por exemplo, foram se configurando, transformando a literatura em “um imenso canteiro de experimentação, de onde qualquer convenção previamente aceita foi sendo banida mais cedo ou mais tarde” (RICOEUR, 1995, p. 15). Além disso, o desenvolvimento da literatura no curso do tempo “parece levá-la a misturar o próprio limite dos gêneros e a contestar o próprio princípio de *ordem* que é a raiz da ideia de intriga” (RICOEUR, 1995, p. 16), permitindo, assim, o questionamento da própria relação entre uma obra singular e qualquer paradigma previamente aceito. Assim, é crível que as metamorfoses da intriga sejam resultado de experimentações no “princípio formal de *configuração temporal* nos gêneros, tipos e obras singulares inéditas” (RICOEUR, 1995, p. 17).

No romance moderno, a pertinência do conceito de intriga se torna mais questionável, visto que, desde seu aparecimento, demonstrou-se “como o gênero proteiforme por excelência” (RICOEUR, 1995, p. 17), constituindo-se como um surpreendente objeto de experimentação, tanto no que diz respeito à composição, como à expressão do tempo. Se no princípio formal que rege o tecer da intriga, Aristóteles privilegiava a intriga em relação aos caracteres, no romance moderno a noção de caráter consegue desprender-se da noção de intriga, disputar com ela, até o momento em que, finalmente, é capaz de suprimi-la. Essa mudança de paradigma se justifica na história do gênero romance. Com o surgimento do romance picaresco, o gênero passa a ampliar a esfera social em que se desenvolve a ação romanesca. Nesse momento, as aventuras de homens e mulheres comuns passam a ser o foco do romance, e não mais os grandes feitos dos heróis. A história narrada se aproxima do episódico, tanto pelas interações que passam a envolver um tecido social diferenciado, como pelas imbricações do tema principal, o amor, o dinheiro, os códigos sociais e morais. No romance de iniciação, nota-se ainda mais, ou de outras formas, a expansão do caráter em detrimento da intriga, porque o desenvolvimento da narrativa parece concentrar-se na constituição individual da personagem principal. Consequentemente, são suas contradições interiores que controlam e dão corpo à expansão do tecido textual. Desse modo, “à história contada pede-se essencialmente que entrelace a complexidade social e complexidade psicológica” (RICOEUR, 1995, p. 18). A técnica romanesca, nesse momento, “consiste em aprofundar um caráter contando mais e em tirar da riqueza de um caráter a exigência de uma complexidade episódica maior. Nesse sentido, caráter e intriga condicionam-se mutuamente” (RICOEUR, 1995, p. 19). Entretanto, o romance de fluxo de consciência, desenvolvido principalmente no século XX por romancistas como Virginia Woolf e Joyce, estabelece um

novo paradigma de complexidade, sobretudo no que se refere à percepção do tempo na narrativa literária: o que desperta a atenção “é o inacabamento da personalidade, a diversidade dos níveis de consciência, de subconsciência e de inconsciência, a profusão de desejos, o caráter incoativo e evanescente das formulações afetivas” (RICOEUR, 1995, p. 19), o que parece comprometer a noção de intriga.

Contudo, alerta Paul Ricoeur (1995) que, mesmo nessas expansões do caráter em detrimento da intriga tradicional, ainda se pode retornar ao princípio formal da configuração narrativa e, conseqüentemente, à noção de tessitura da intriga. Aliás, Paul Ricoeur admite que nada supera totalmente a definição de *muthos* elaborada por Aristóteles, a de imitação de uma ação. Isso porque, com o alargamento da noção de intriga, também se expande o conceito de ação. Nesse sentido, além de seu entendimento como “a conduta dos protagonistas produzindo mudanças visíveis da situação, reviravoltas de sorte, o que se poderia chamar o destino externo das pessoas”, também é ação “a transformação moral de um personagem, seu crescimento e sua educação, sua iniciação à complexidade da vida moral e afetiva”, bem como “mudanças puramente interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações, eventualmente no nível menos concertado, menos consciente, que a introspecção possa agir” (RICOEUR, 1995, p. 19-20). Desse modo, a noção de ação não corresponde apenas ao chamado romance de ação, mas também ao romance de caráter e ao romance de pensamento, em virtude da capacidade englobante e dinâmica de intriga relacionada às categorias de incidente, de personagem (ou de caráter) e de pensamento. Desse modo, a contribuição do romance moderno atesta a capacidade de expandir o conceito de ação imitada (ou representada).

Na história do gênero romance, não há motivação alguma que obrigue o abandono do termo intriga para significar o análogo da inteligência narrativa. Ao ser reduzida a simples noção de fio da história, esquema ou resumo dos incidentes, o conceito de intriga sofreu, de fato, com a problemática da conquista da verossimilhança. Nas técnicas utilizadas na gênese do romance inglês com objetivo de descrever a vida cotidiana em sua essência – como, por exemplo, o recurso de Defoe, em *Robinson Crusóé*, à pseudo-autobiografia, imitando os diários, memórias, ou mesmo de Richardson, em *Pamela* e *Clarissa*, ao intercâmbio epistolar como possibilidade de retratar com fidelidade a experiência privada –, revela-se o caráter artificial das convenções. A convicção em uma função espontaneamente referencial da linguagem se mostra tão importante quanto “a vontade de reconduzir o pensamento conceitual à memória presumida na experiência do particular” (RICOEUR, 1995, p. 22). A retomada da

experiência e da linguagem simples e direta possibilitou a criação de um gênero governado pelo objetivo de arquitetar com a maior exatidão possível a correspondência entre o texto literário e a realidade imitada.

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

Do mesmo modo, quando se afirma que um romance sem intriga ou sem configuração temporal discernível é mais fiel a uma experiência do que um romance tradicional, porque a experiência é também fragmentada e inconsistente, volta-se, ainda que de modo inverso, à mesma concepção problemática, e equivocada, da *mimese* como cópia do real: “outrora, era a complexidade social que exigia o abandono do paradigma clássico, hoje é a incoerência presumida da realidade que requer o abandono de qualquer paradigma” (RICOEUR, 1995, p. 25). Em outras palavras, se, anteriormente, a convenção era motivada pela intenção representativa, agora a convenção é subvertida e qualquer paradigma deve ser abolido pela consciência da ilusão.

Essa retomada do desenvolvimento do romance teve como propósito demonstrar as motivações das metamorfoses da intriga no plano formal e atestar a capacidade de expansão do princípio formal de figuração da intriga para além das postulações de Aristóteles na *Poética*. Essas mudanças nos paradigmas de composição apresentam-se como um fenômeno da tradição literária, devido ao seu caráter cumulativo e não simplesmente aditivo. Isso porque a inteligência narrativa concentra, integra e revisita sua própria história. Mesmo que a inteligência narrativa mantenha uma identidade de estilo, um esquematismo, ela ainda permite

desvios que “fazem esse estilo diferir dele próprio a tal ponto que sua identidade se torna irreconhecível” (RICOEUR, 1995, p. 33).

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

É importante destacar, em relação à arte de terminar (ou não) a obra narrativa, a confusão estabelecida entre o fim da ação imitada e o final da obra ficção. Se, na tradição realista, as duas questões, fim da obra e fim da ação, geralmente se confundiam, em uma tentativa de “simular a colocação em repouso do sistema de interações que forma a trama da história contada”, na literatura contemporânea, “o artifício literário volta a seu caráter fictício; a conclusão da obra é, então, a da própria operação fictícia” (RICOEUR, 1995, p. 36). Em relação ao desfecho, conclusivo ou não conclusivo, deve-se considerar as expectativas criadas pelo dinamismo da obra: uma conclusão inesperada pode frustrar as expectativas do leitor acostumado às convenções tradicionais; do mesmo modo, o desfecho pode deixar expectativas remanescentes, ou ainda, em obras que tematizam um problema colocado pelo romancista como insolúvel, um desfecho não conclusivo se justifica na característica interminável da própria obra e a inconclusão revela a irresolução do problema abordado. Nessa perspectiva, ao invés de abandonar todas as convenções, o romancista deve inserir novas convenções literárias, mais complexas, mais dissimuladas do que aquelas utilizadas no romance tradicional. Segundo Ricoeur (1995, p. 40), “a impossibilidade de concluir torna-se assim o sintoma da infirmação do próprio paradigma”. Assim, o romance contemporâneo se destaca quanto ao declínio dos paradigmas tradicionais também na forma como conclui/encerra a obra literária.

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

O tempo do romance pode romper com o tempo real: é a própria lei da entrada na ficção. Mas ele não pode deixar de configurá-lo segundo as novas normas de organização temporal que sejam ainda percebidas pelo leitor como temporais, graças às novas expectativas relativas ao tempo da ficção. (RICOEUR, 1995, p. 41)

Apesar de todas as inversões, interpenetrações e perturbações que o tratamento do tempo no romance sofre, em comparação aos paradigmas tradicionais de organização temporal aos quais o leitor está familiarizado, o tempo da ficção não está esgotado. Crer no esgotamento do tempo da ficção devido à reinvenção de novos paradigmas é assumir que o único tempo possível é o tempo cronológico, é deslegitimar os mecanismos de que a ficção utiliza para reinventar a si e suas categorias narrativas. Assim, faz-se necessário acreditar na exigência de concordância que ainda orienta a expectativa dos leitores e compreender que novas formas narrativas possam surgir, afirmando a noção de que o romance não morre, mas se transforma.

4 Os esboços de histórias em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*

A partir desse estudo de Paul Ricoeur (1995) sobre as metamorfoses da intriga – do *muthos* aristotélico até o romance moderno – atesta-se, na evolução da história literária, a capacidade da intriga de se transformar e reinventar seus paradigmas através de inovações nos seus próprios princípios formais de configuração. O filósofo analisa, para comprovar sua tese, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, *A montanha mágica*, de Thomas Mann e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, textos literários aos quais denomina de “fábulas sobre o tempo” (RICOEUR, 1995, p. 183), porque neles apresenta-se a própria experiência do tempo nas transformações estruturais. Nesse sentido, esses romances instauram novos e complexos paradigmas quanto à valorização das personagens, do pensamento, da densidade psicológica em detrimento de uma organização mais tradicional da intriga. Contudo, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), podem ser reconhecidos processos de composição tão singulares, no tratamento do tempo e do espaço, da inscrição das vozes narrativas e das perspectivas, que, mesmo considerando-se a potencialidade de transformação da intriga, o leitor surpreende-se a cada página, tendo, assim, de reorientar, constantemente, suas expectativas frente ao texto literário e assumir novas estratégias de leitura.

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), o conceito tradicional de intriga, no sentido de um dinamismo integrador que transforma acontecimentos heterogêneos em uma história una e completa, está comprometido. Nesse romance, diversas personagens-narradoras, todas componentes de uma tradicional família portuguesa, contam sobre suas vivências cotidianas e seus sentimentos conturbados em relação umas às outras. Os irmãos Beatriz, Francisco, Ana, João e Rita, já morta em virtude de um câncer; um bastardo (filho de mesmo pai, mas com Benedita por mãe), cujo nome “não vale a pena lembrar”; a mãe, moribunda, a agonizar no hospital; o pai, também morto; e Mercília, criada como empregada, mas filha de um dos Marques (sobrenome da família). Em expectativa da morte da matriarca anunciada por Mercília para as seis horas da tarde de um chuvoso “domingo de Páscoa vinte e três de março” (ANTUNES, 2009, p. 13), dia em que se desenvolve o tempo presente da história, revivem por meio da memória as problemáticas relações familiares, construídas sob múltiplos e, por vezes, contraditórios afetos, ao mesmo tempo em que relembram problemas pessoais, carências, frustrações, culpas, obsessões e segredos, insinuando, gradativamente, a trajetória de desestruturação financeira e, sobretudo, afetiva da família Marques.

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

que se objetiva esconder. A perspectivização subjetiva dos espaços e dos tempos rememorados, a alternância e a sobreposição de projeções do futuro e de tempos recuperados pela memória no presente da narrativa, os esboços de histórias engendrados pelas vozes, a configuração do silêncio, ou ainda a atmosfera de incomunicabilidade manifestada, paradoxalmente, pelas muitas vozes narrativas, e a configuração problemática das personagens, marcadas por contraditórios afetos e pela impossibilidade de compreensão do outro, surgem como outras características que comprometem a organicidade e a totalidade da narrativa.

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

A narração de Beatriz alude a uma história muito anterior ao seu nascimento, contada por sua mãe ao longo da vida, e estende-se a fatos de sua vida cotidiana, como, por exemplo, a sua convivência com a mãe doente, a relação com o pai e com o restante da família e os problemas com seus ex-maridos. Essas histórias são apresentadas como apenas fiapos de lembranças e tangenciadas por confissões e por comentários particulares da personagem e também de outras vozes narrativas:

Toda a vida, antes da doença e durante a doença, a minha mãe contou-nos e contou-nos
– Oçam isto
que em pequena a minha avó acompanhava a minha bisavó de visita a senhoras que moravam em andares antigos na parte antiga de Lisboa, salas e corredores numa penumbra perpétua onde as pratas e as loiças a seguiam e a minha vó com dez ou onze anos a pensar
– Como esta casa deve ser triste às três horas da tarde
porque era nas salas, nos corredores, nas vassouras, que chovia no inverno, não lá fora e não na chuva tão pouco, uma surpresa nas coisas a condoer-se da gente, a minha bisavó e as senhoras moviam a boca sem palavras e no entanto falavam visto que um brilho de saliva, um dente, um sorriso diante do dente quando uma fotografia até então invisível surgia do escuro ou um espelho enodado pelos mistérios do tempo duplicava os retratos num ângulo diferente que assustava porque não eram eles sendo eles, criaturas parecidas com os defuntos nos sonhos dirigindo-se aos vivos do alto de colarinho de celuloide e plastrons de pintas, compreendia-se
– Sou eu
mas a quem pertence o eu que segredava
– Sou eu
e quem somos nós sem boca nem olhos nem substância de carne tal como a minha mãe hoje sem achar nenhuma casa triste às três horas da tarde sem se aperceber dos retratos.
(ANTUNES, 2009, p. 9)

O romance inicia, então, com a informação da doença da mãe. Contudo, a temática da doença exerce papel de motivo para retomar a história da avó, contada pela mãe. À história contada pela mãe, que não é completamente desenvolvida ou mesmo situada, sobre a avó e a bisavó, soma-se uma outra referência à mãe, desta vez no presente da narrativa. É uma referência breve, sem muitas informações ao leitor. Essas histórias, no entanto, são entrecortadas pelas impressões da avó, ainda criança, sobre o espaço da casa, os quais aparecem em discurso direto, marcados graficamente pelo travessão. As histórias ainda são separadas pelos pensamentos da própria Beatriz sobre o espaço, mais especificamente a relação entre a paisagem externa chuvosa e os sentimentos interiores de tristeza e de dor¹. Na sequência do relato, a personagem continua tecendo comentários sobre as fotos da avó e das outras senhoras da sociedade portuguesa, e essas imagens adquirem um estatuto fantasmagórico, insólito devido às associações de Beatriz. São defuntos que conseguiram transgredir as fronteiras do tempo e do espaço, da vida e da morte, e fazer ecoar as suas vozes no presente da narrativa. Mortos, como a própria personagem parece sentir-se, morta mesmo em vida, apagada da existência, e/ou como a mãe, já desligando-se da realidade. Como é possível notar, a intriga vai sofrendo ramificações, desvios, misturando tempos diversos e perspectivas muito particulares sobre os espaços e sobre as personagens.

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

a minha mãe que não consegue uma frase sequer, sílabas de mão alastrando peito afora até o cobrir por inteiro, não se lembra dos corredores onde chovia no inverno ou da surpresa das coisas como não deve lembrar-se dos cavalos, dos toiros e das férias na quinta, do meu pai empoleirado na vedação escolhendo os garraios de chapéu a enegrecer-lhe a voz, sentava-se à mesa com o garfo a entrar e a sair da aba, há quantos anos morreu você [...]
não respondia à minha mãe voltado para os campos lá fora e as patas dos animais, embora longe, a trotarem no assoalho, encontrá-va-mo-lo na quinta porque não vinha a Lisboa, esquecido que Lisboa existia [...]

¹ Essa relação entre o ambiente externo chuvoso e os sentimentos de dor e de expectativa/medo da morte da matriarca da família também é incorporada na narração das outras personagens, como na de Ana: “a chuva menos melancólica aqui e eu a chover também, eu com suores, eu com febre” (ANTUNES, 2009, p. 40) e “não tenho mais nada a dizer, julgo que estamos perto do fim porque a chuva abrandou e nenhum som nas telhas, gotas que rareiam talvez, nuvens mais insignificantes” (ANTUNES, 2009, p. 225); de João: “Acabei as orações às nove horas, de joelhos no tapete ao lado da cama e por causa da chuva mal se percebia a sombra do salgueiro, percebiam-se gotas que acrescentavam vidro ao vidro” (ANTUNES, 2009, p. 55); de Francisco: “E agora que são seis horas e a chuva aumentou posso voltar ao escritório” (ANTUNES, 2009, p. 269); e do filho bastardo: “São sete horas e não parou de chover. Quando chove anoitece de maneira diferente” (ANTUNES, 2009, p. 313), por exemplo.

um resmungo difícil guiado por uma concentração de ombro, uma parte sua que buscava exprimir-se e não exprimia, a mão diminuta no peito e adeus, a enfermeira colocava-lhe as fraldas, limpava o tubo da garganta mudava-a de posição na cama. (ANTUNES, 2009, p. 10)

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

Além da relação entre sua mãe e seu pai, Beatriz também narra a sua relação com os dois ex-maridos. Apesar da confusão de acontecimentos, projeta-se uma associação semântica entre as histórias narradas, o que evidencia uma inteligência narrativa. Contudo, a narração desses passados estabelece-se de modo suspenso, tangenciado por outros assuntos, muitas vezes insignificantes, mas que parecem resultado da tentativa da personagem em se esquivar das lembranças dolorosas. Isto é, podem assumir um caráter de denegação², de modo que a personagem-narradora, ao negar um sentimento em relação à outra personagem, acaba por afirmá-lo. A narradora aceita, então, o conteúdo reprimido, mas somente através do símbolo da negativa.

² Freud considera que, durante o trabalho de análise, a maneira como os pacientes estabelecem suas associações pode ser muito significativa para o entendimento de um material reprimido inconscientemente. Segundo o pai da psicanálise, “o conteúdo de uma imagem ou ideia reprimida pode abrir caminho até a consciência, com a condição de que seja *negado*” (1969, p. 265, grifo do autor). Desse modo, a negativa se apresenta como uma maneira de evidenciar o que está sendo reprimido. Trata-se de uma “suspensão da repressão, embora não, naturalmente, uma aceitação do que está reprimido” (FREUD, 1969, p. 266).

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

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

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

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

O *cliché* amoroso é totalmente recusado na descrição do enlace sexual das personagens. Trata-se mais de uma descrição marcada pela degradação física – o corpo confunde-se com as peças do carro, os movimentos são do carro, não dos corpos, o corpo também tem “peças” excessivas – que rejeita qualquer idealização. A descoberta da gravidez, sugerida ao final do excerto em uma discussão da personagem com sua mãe, também é

narrada sob essas mesmas condições: “a lermos o papel da análise com o rim a doer-me outra vez” (ANTUNES, 2009, p. 16). Nesse fragmento ainda é possível captar a imprecisão do espaço e a confusão de imagens e de tempos, as quais comprometem a objetividade do relato e a inteligibilidade da narrativa através da abreviação da história e da elipse temporal.

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

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

Entrecruzam-se, assim, passado, na ação relatada, no sentimento evocado, na pergunta transcrita em discurso direto e na lembrança do olhar repreensivo da mãe, e presente, na reflexão da personagem sobre os sentimentos de uma em relação à outra. A intriga concentra esses planos temporais distintos sem explicitação alguma ao leitor dos movimentos temporais realizados. Formalmente, a inscrição do discurso direto a recuperar a fala – de Beatriz ou da mãe? (torna-se impossível ao leitor afirmar com precisão de quem é a voz narrativa que surge) – diretamente no passado, interrompe a narração da ação anterior e simula um diálogo irrealizável no presente da narrativa. A intriga, então, fragmenta-se em decorrência desse tratamento do diálogo entre as personagens.

Beatriz também narra suas inseguranças sobre o futuro, o medo de seu destino após a morte da mãe. Desse modo, a narração da personagem acaba por adiantar um tema muito comum no discurso de Francisco, a vontade de expulsar os irmãos e Mercília da casa e tomar a posse dos bens: “tudo o que o meu irmão Francisco quer vender como se fosse possível vender um par de luvas no chão” (ANTUNES, 2009, p. 16). No entanto, sua insegurança sobre o futuro revela uma percepção derrotista da existência, a qual vai expandindo-se conforme a narração da personagem é construída: “o que acontecerá à casa de Lisboa e à quinta quando a minha mãe morrer, o cabelo já meio defunto aliás, ia dizer poeirento mas não digo, ia dizer não nascido no interior da pele, colado a ela mas não digo, não digo dos olhos quase cegos, para quê” (ANTUNES, 2009, p. 12), “hoje é domingo de Páscoa vinte e três de março, chegou cedo este ano para me atormentar, se abrir a janela nuvens lá fora, se não abrir nuvens na sala e chuva na cama da minha mãe” (ANTUNES, 2009, p. 13), “não se transforme em caixa, não seja bolor na cave entre bolores mais antigos” (ANTUNES, 2009, p.

18), “a respiração da minha mãe pára um momento, os olhos ausentam-se e prossegue num soluço com os olhos” (ANTUNES, 2009, p.19). Em alguns momentos, esse sentimento de decadência acaba por refletir sobre a própria questão do tempo: “deixe-me em sossego mãe e no canto do cérebro que permanece alerta um divagar de sílabas, o que acontecerá aos seus vestidos a escorregarem das cruzetas, aos seus frascos de perfume, aos seus santinhos, o que acontecerá a mim não mencionando envelhecer” (ANTUNES, 2009, p. 16). Em outros momentos, a morte aparece como libertação do sofrimento decorrente da própria doença, como a um touro, em que a morte é a salvação do sofrimento da tourada. Esta comparação, entre a morte da mãe e a morte da touro através das mesmas imagens, é realizada por várias personagens. Na perspectiva de Beatriz:

vão enterrar-lhe uma espada às seis e a espada a falhar, tentam de novo e falham, vão enterrar-lhe uma espada mãe, não insista
– Tu
Sossegue, meia dúzia de horas e liberta-se do soro, do oxigénio, da magreza, mais fácil que se julga, não me atormente
– Que é isto?
porque não passa de uma nódoa de sangue que pouco vale juro, um pinguinho, os joelhos dobram-se, o corpo dobra-se sobre os joelhos, a cabeça dobra-se sobre o corpo, tomba de banda sem acreditar que tombou e no momento em que não acredita esquece-se, uma parelha arrasta-a para fora da praça e os empregados alisam os sulcos na arena
– Nunca existiu
tiram as cobertas da cama, os remédios da mesinha, guardam tudo numa caixa. (ANTUNES, 2009, p. 18)

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

O desenvolvimento da intriga também é prejudicado pela incapacidade de narrar as experiências do passado. Para exemplificar essa questão, destaca-se, ainda na primeira parte do romance, a impossibilidade de Beatriz em contar os motivos que lhe causam “essa espécie de lágrimas” no decorrer dos anos: “se conseguisse contar-vos, e não consigo, o que nos rói sem sabermos, o que custa sem darmos fé omitindo os segredos estrangulados e as misérias

conscientes” (ANTUNES, 2009, p. 17). O silêncio em relação ao passado está associado à interiorização da vivência: nem os acontecimentos nem os seus efeitos podem ser comunicados, comprometendo, através dessa autorreflexão que não se completa, a progressão da intriga e o entendimento do leitor em relação ao conteúdo narrado.

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

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

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

pontas, alinhar agenciamentos entre esses fiapos de histórias no sentido de estabelecer concordâncias mínimas entre os conteúdos narrados pelas personagens.

A configuração da intriga ainda perpassa a noção de concluir o texto literário. Para que a concordância possa prevalecer sobre a discordância é necessário, segundo a definição aristotélica de *muthos* como a imitação de uma ação una e completa, que a obra apresente critérios de unidade e completude. Nesse sentido, a ação somente é una e completa, garantindo, assim, a inteligibilidade narrativa, quando apresenta um começo, um meio e um fim. Ricoeur relativiza essa proposição, considerando outras formas de acabamento em que o abandono da completude e o objetivo consciente de não terminar a obra mostram-se como a infirmação dos paradigmas tradicionais de composição da narrativa. A composição da intriga em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* se afasta consideravelmente do conceito engendrado por Aristóteles de unidade e completude e também da noção de intriga organizada por um narrador onisciente que agencie os acontecimentos de maneira inteligível. Nesse romance, o desenvolvimento da intriga é realizado por narradores que não apresentam essa identidade estável, que não são capazes de articular as próprias histórias de maneira organizada e coerente, logo o desfecho inconclusivo da narrativa também reflete o caráter discordante que caracteriza as suas experiências no tempo.

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

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

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

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

a minha mãe morreu no mês passado no domingo de Páscoa e chovia, a roseira sem galhos, o salgueiro dobrado, a Mercília bengala após bengala em passos conquistados um a um, como é ter oitenta anos Mercília e o mundo exausto, não nós, tudo o resto pára e a gente continua [...] não disse nada quando o meu irmão Francisco nos despediu, não li as promissórias, não me debrucei para as dívidas, não me ralei com a quinta, alegrou-me que os cavalos cessassem de fazer sombra no mar e foi tudo, não dou atenção ao meu filho a encaixar metades de brinquedo na alcatifa, a Mercília na camioneta da carreira, a minha irmã Ana no baldio, o meu irmão João no parque, eu sentada não no carro com meu marido, sozinha num dos degraus que conduzem à praia não a ver as luzes dos barcos, a ouvir e não são as ondas que oiço, é o silêncio no interior das ondas e as vozes que me acompanham desde sempre e mal as vozes se calarem levanto e regresso à casa. Quer dizer não sei se tenho casa mas é a casa que regresso. FINIS LAUS DEO. (ANTUNES, 2009, p. 334)

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

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

A análise das possibilidades de várias histórias que ramificam, ou anulam, uma intriga principal, concentrou-se apenas em um capítulo, sob o foco narrativo, predominantemente, de apenas uma personagem. Conforme se dá o aparecimento de mais vozes, umas intrometendo-se ao relato das outras, adicionando e modificando os pontos de vista apresentados, novas histórias e novas versões às histórias já apresentadas são engendradas no tecido textual. Consequentemente, são maiores as possibilidades de sentido da(s) intriga(s) e mais árduo será o trabalho do leitor para decodificar o texto. O romance, então, exige ainda mais a participação ativa do leitor, no sentido de identificar a personagem que narra, de perceber de que modo ela se insere na história e de reconstruir sua ligação com as outras personagens.

5 Conclusão

Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, a configuração da intriga sofre, ou amplia-se, com desvios, tangenciamentos e suspensões para comportar os diversos tempos lembrados e projetados. O romance, então, não engendra apenas uma história, mas várias linhas narrativas a serem seguidas e desenvolvidas pelo leitor, o que estabelece uma nova relação entre autor-texto-leitor. Assim é do leitor a função de tentar estabelecer um princípio de concordância sobre todas as histórias discordantes. O leitor assume, então, um papel de “co-partícipe, uma espécie de co-autor, na medida em que, além de interpretar os fatos, também ativa a imaginação, ao organizar os dados que lhe são fornecidos aparentemente de modo aleatório, segundo a sua óptica” (GOMES, 1993, p. 120). Entre os esboços de histórias, não se pode detectar uma progressão cronológica e uma relação lógico-causal, mas um encadeamento aparentemente fortuito de eventos problemáticos e psicologicamente densos. São as repetições, as modulações, os contrapontos que permitem ao leitor criar linhas de enredo, ainda que, na maioria das vezes, propensas à fuga. Enfim, o leitor é convidado a participar ativamente do jogo das ações, como se estivesse compondo as partes de um quebra-cabeça, vivenciando o seu prazer da leitura.

As múltiplas histórias narradas pelas personagens, de forma não coesa, não linear e não totalizante, revelam uma experiência temporal extremamente densa e tensionada. Os tempos passados incidem sobre a consciência das personagens e impedem uma reflexão distanciada desses mesmos tempos pretéritos – em outras palavras, o passado, de modo geral, não é percebido como encerrado, ou mesmo superado, no presente da enunciação. Quando recuperados pela memória, esses tempos já vividos são vinculados a temas afetivos ainda atuais. As expectativas para o futuro também surgem contaminadas pelas vivências anteriores.

As personagens, então, desfocam o presente da narrativa devido à concentração nesses outros momentos do tempo. Como um romance sobre o tempo, *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* dimensiona uma experiência temporal próxima da maneira caótica e descentrada com que a alma trabalha os múltiplos tempos vividos: paradoxalmente, os tempos estabelecem-se como ainda influentes na consciência das personagens e fluidos, transitórios e impossíveis de serem recuperados em sua integridade. Nessa perspectiva, a intriga torna-se fragmentada e ramificada, porque abarca a pluralidade de tempos, espaços e histórias narradas pelas personagens.

Referências

- ANTUNES, António Lobo. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- ARNAUT, Ana Paula dos Santos Duarte. *António Lobo Antunes*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- ARNAUT, Ana Paula dos Santos Duarte. 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.
- CAMMAERT, Felipe. Introdução. António Lobo Antunes e a arte do romance. In: CAMMAERT, Felipe (Org.). *António Lobo Antunes. A arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011. p. 13-24.
- CAZALAS, Inès. O romanesco na obra de António Lobo Antunes: herança, desconstrução, reinvenção. In: CAMMAERT, Felipe (Org.). *António Lobo Antunes. A arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011. p. 49-70.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*. São Paulo: Edusp, 1993.
- 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.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. v. I. Campinas: Papyrus, 1994.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. v. II. Campinas: Papyrus, 1995.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.