

UMA CERTA MELANCOLIA EM *QUE CAVALOS SÃO AQUELES QUE FAZEM SOMBRA NO MAR*

Bruno Nogueira Sales

University of Georgia

Resumo: Os romances de António Lobo Antunes são conhecidos, de certa forma, pela recorrência da morte (por vezes, do suicídio), do infortúnio e insucesso existencial dos seus personagens. Neste ensaio, invoca-se a definição da melancolia de Walter Benjamin, particularmente o conceito do esvaziamento do mundo de significado, para se interpretar a soturnidade e tragicidade inerente aos romances de Lobo Antunes.

Palavras-chave: melancolia, António Lobo Antunes, Walter Benjamin, morte

Abstract: António Lobo Antunes' novels are known, in part, for their somber and tragic plots, wherein the protagonists often recall their traumatic existences and sometimes resort to suicide. In this article, I invoke Walter Benjamin's definition of melancholy, focusing on the concept of emptying the world of meaning, to interpret these recurrent denouements of Lobo Antunes' fiction.

Keywords: melancholy, António Lobo Antunes, Walter Benjamin, death

Numa crónica de sua autoria publicada na revista *Visão*, referindo-se ao título enigmático deste romance – *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* – António Lobo Antunes revela que se inspirou numa canção de Natal, em que os referidos cavalos representam uma alusão figurada aos Reis Magos, recordando que ao escutar a música, “Estes dois versos não me largam: que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar? Gostava de usá-los como título de um livro: tocaram não sei onde, no mais fundo de mim, e eu comovido como tudo, com lágrimas dentro”¹. Se a inspiração do título se desvela tão transparentemente, já o seu significado no romance oferece margem para interpretações díspares. De qualquer forma, partilho o curioso comentário de António Lobo Antunes sobre a razão de ser da comoção natalícia que este verso da típica moda alentejana lhe causou:

A melancolia das lâmpadas, gente por todos os lados, enervada, com pressa. Desde que cresci o Natal tornou-se uma multidão de gente enervada e com pressa. Que não fazem sombra no mar. Não fazem sombra em parte alguma, zangam-se apenas: deve tratar-se do espírito da quadra... E agora? Acende um cigarro, António, prepara o final: uma coisa que se veja, bonita, serena. O quê? Como? Rumores, rumores, escuto silêncios que conversam, vozes que não há, escuto cheiros e cores, sinto-os na língua.²

Uma breve observação que articula, assim, um retrato de uma sociedade iluminada pela melancolia de uma quadra que se quer feliz, mas que, ao invés, se percebe derrotada por uma multidão que lhe perdeu o sentido. Por outras palavras, esta citação oferece-nos uma síntese visual deste romance através de reflexão sobre a inspiração que deu origem ao seu título.

A melancolia que este estudo assinala na obra do autor vincula-se ao conceito definido por Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*, que foi originalmente concebido em 1924, mas publicado somente em 1928. Os antecedentes históricos da melancolia articulam-se através de uma história extensa e multifacetada. Extensa porque data, pelo menos, desde a Antiguidade Grega e multifacetada porque, ao longo deste amplo período, a sua perceção, e conseqüente significação, passou por modificações consecutivas e, não poucas vezes, contraditórias, alternando ciclicamente entre conceções positivas e negativas. Estes polos opostos, geralmente, projetam-se entre uma visão patológica e outra ontológica ou existencial da melancolia. A primeira aceção do conceito encontra-se imbuída na própria origem da palavra que nos remete à Teoria Humoral, ou seja, às ramificações fisiológicas e emocionais resultantes de desequilíbrios originados pelo excesso de bílis (melas) negro (cholê). Já o segundo caso, surge com Platão em *Fedro* e em *A República*, onde o filósofo pondera sobre a diferença entre a loucura e o furor e consolida-se com Aristóteles em *Problems*, quando este indaga,

¹ António Lobo Antunes. “Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?” *Visão*. 25 de jan. de 2008.

² *Ibidem*.

“Why is it that all men who have become outstanding in philosophy, statesmanship, poetry or the arts are melancholic, or are infected by the diseases arising from black bile?”³.

Esta polaridade mantém-se ao longo dos séculos e aflui, por fim, no século XX, com as designações contraditórias de Sigmund Freud e de Walter Benjamin. Em “Mourning and Melancholia” (1917), Freud define a melancolia, em contraste com o luto, como uma patologia resultante da incapacidade de superar a perda de um ente querido ou de um ideal abstrato. Contudo, para Benjamin o processo melancólico em vez de originar exclusivamente de tendências, falhas ou defeitos inerentes a processos físicos ou psíquicos do indivíduo, emerge através de determinadas condições radicadas no mundo em si. Em *Origem do drama barroco alemão*, ao concentrar-se não só no drama barroco, mas especificamente no subgénero denominado de *Trauerspiel*, Benjamin destaca mais profundamente as origens telúricas e históricas da melancolia. A palavra alemã traduz-se num binómio mais revelador do que o do título da tradução portuguesa (drama barroco). *Trauer* poderia ser interpretado como tristeza ou mágoa, enquanto que *Spiel* significa drama ou espetáculo, se bem que em alemão ela tenha o duplo sentido de drama e de jogo. Portanto, a conjunção de ambos os termos poderia ser entendida como jogo de mágoas, ou, como Sérgio Paulo Rouanet refere na introdução da tradução brasileira, “um espetáculo triste”⁴.

Para além deste importante jogo linguístico, o intuito de Benjamin de defender este subgénero dramático desdobra-se na distinção entre *Trauerspiel* e *Tragödie*. Esta diferenciação entre a tragédia barroca alemã e a tragédia clássica grega é fundamental para a compreensão da perspetiva benjaminiana da melancolia. O principal ponto de divergência é que no primeiro caso o registo mais importante é histórico enquanto que no segundo é mítico. George Stein esclarece na sua introdução que:

Tragödie and *Trauerspiel* are radically distinct, in metaphysical foundation and executive genre. Tragedy is grounded in myth. It acts out a rite of heroic sacrifice.... The *Trauerspiel*, on the contrary, is not rooted in myth but in history. Historicity, with every implication of political-social texture and reference, generates both content and style. The *Trauerspiel* is counter-transcendental; it celebrates the immanence of existence even where this existence is passed in torment. It is emphatically ‘mundane’, earth-bound, corporeal.⁵

Para além dos objetivos estéticos e teóricos de desvincular o drama barroco alemão do modelo aristotélico para que este pudesse ser avaliado através da sua própria lógica interna, esta distinção

³ Jennifer Radden. *The Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva*. Oxford, Oxford UP, 2000, p. 12.

⁴ Walter Benjamin. *Origem do drama barroco alemão*. 1928. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 32.

⁵ Walter Benjamin. *The origin of German Tragic Drama*. 1928. Trad. John Osborne. London, Verso, 1998, p. 16.

merece ser destacada porque estabelece o contexto em que a melancolia será posteriormente definida, isto é, como um processo imbricado na História e na relação do sujeito com os condicionalismos gerados em determinados períodos.

No caso específico do *Trauerspiel*, o contexto socio-histórico define-se pelas transformações introduzidas pelo modelo Luterano e pela sua cosmovisão. Segundo Benjamin, o drama barroco alemão era povoado por dramaturgos luteranos e, conseqüentemente, as suas obras evidenciavam as tensões entre a corrente religiosa e a vida quotidiana, sendo que o principal fundamento desta “relação antimónica”⁶ era a renúncia do luteranismo às boas obras, pois “[ao] negar o efeito especial e miraculoso dessas obras, ao abandonar a alma à graça da fé... o luteranismo conseguiu sem dúvida instalar no povo uma estrita obediência ao dever, mas entre os grandes instilou a melancolia”⁷.

Desta forma, Benjamin situa a fundação da melancolia daquele período histórico na erradicação da crença nas obras de boa fé, algo que engendrou uma sociedade cujos membros se viam privados da sua prévia convicção numa meritocracia religiosa e, por extensão, da capacidade de exercer, por si próprios, atos de expiação. A melancolia, portanto, materializou-se, neste momento histórico, porque, “As ações humanas foram privadas de todo valor. Algo de novo surgiu: um mundo vazio”⁸.

Perante a falta de perspectivas suscitada por este esvaziamento do mundo de significado relativamente abrupto, a melancolia e o luto surgem como um antídoto que “reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática”⁹. Este conjunto de observações, que são, posteriormente, aprofundadas pela constatação que “[a] teoria do luto, que emergiu inequivocamente como uma contrapartida da teoria da tragédia, só pode em consequência ser desenvolvida por meio da descrição do mundo que se abre ao olhar do melancólico”¹⁰, remete-nos a dois aspetos da melancolia: primeiro, dentro do contexto da história da melancolia, regista-se o enfoque da concentração inicial do estado melancólico nos dramaturgos, que se assemelha às teorias propostas por Platão e, principalmente, por Aristóteles; segundo, consolida-se

⁶ Walter Benjamin. *Origem do drama barroco alemão*. 1928. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 161.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Idem*, p. 162.

⁹ *Ibidem*

¹⁰ *Idem*. p. 162-163.

a divergência entre a patologia subjetiva inerente à teoria freudiana e o arraigamento do estado melancólico no mundo em si.

Deste modelo da melancolia surgem dois aspetos pertinentes, nomeadamente, as figuras do mártir e do espetro. No caso do mártir, este representa o ponto de inflexão através do qual o sofrimento é articulado. Ademais, o mártir é a incorporação do sofrimento da humanidade, pois como assinala Ilit Ferber, “The martyr's tortured body becomes, in its suffering, everyone's body. Its lacerations revealed to all eyes, it provides a material equivalent to the terrible cries of ‘inner,’ private, sensations of extreme pain”¹¹. Assim, a laceração palpável do corpo do mártir torna visível o sofrimento geral da comunidade e, por extensão, dramatiza uma das manifestações da melancolia. Esta corporificação da dor e do sofrimento encontra paralelos nítidos nos personagens antunianos, onde este tipo de sofrimento e aflição está sempre presente e suscita uma dimensão ecúmena idêntica à do *Trauerspiel*.

O mesmo paralelo poderia ser traçado na presença ubíqua da morte através da figura do espetro. De relevo, as aparições fantasmagóricas, tão características em António Lobo Antunes e no drama barroco alemão, configuram uma estética particular da morte em que esta, segundo Ferber, “does not mark the end of life, and life is, in fact, not so far removed from death: the two states exist concomitantly”¹². Esta relação de interpenetração entre a vida e morte é, adicionalmente, exacerbada pela sua repetição incansável e hiperbólica, uma vez que, como refere Ferber, “the *Trauerspiel* presents ever-recurring mirror games in which the approaching end is continually reflected. Death plays the game and is itself a game since it does not lead to any sort of closure or resolution”¹³.

Esta multiplicação da morte na pessoa do espetro, desdobra-se ainda na aparição de fantasmas de personagens que ainda não morreram e a presença simultânea destes em palco. Sobre este fenómeno Benjamin observa que, “A situação é menos clara no que se refere ao estranho aparecimento do espírito dos vivos...[É]... a prova do fanatismo com que mesmo o absolutamente singular, a pessoa, se multiplica no alegórico”¹⁴. Aqui regista-se, novamente, a extrapolação da experiência individual para a universal, bem como uma intensificação da porosidade entre a vida e

¹¹ Ilit Ferber. *Philosophy and Melancholy: Benjamin's Early Reflections on Theater and Language*. Stanford, Stanford UP, 2013, p. 97.

¹² *Idem.* p. 104.

¹³ *Idem.* p. 105.

¹⁴ Walter Benjamin. *Origem do drama barroco alemão*. 1928. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 217.

morte, abrindo, desta forma, a possibilidade para uma dimensão liminar entre os dois estados que, mais do que uma fronteira, revelam, longe disso, uma ponte:

Death, rather than ending life, becomes coterminous with life so that the living protagonists oscillate between living and dead images of themselves... The ghostly character of the *Trauerspiel* is its purest form—it is a play of thresholds, of liminal creatures that hover over the blurred border between life and death, consequently remaining everlasting figures of restlessness and partiality.¹⁵

Outra dimensão cujas fronteiras são relativamente desmaterializadas com a presença do espectro é a temporalidade. Para Benjamin, o espectro é, por definição, uma entidade atemporal, logo, como sugere Ferber, “past and present can exist diachronically, in parallel, only through an encounter with the ghost... the past... can coexist with the present and be gazed upon”¹⁶. Esta reciprocidade entre a morte e a vida e entre o passado e o presente define outro ponto de divergência nítido entre a aceção da melancolia de Benjamin e de Freud. Para Benjamin, portanto, a morte transforma-se num ponto de articulação em que o passado se comunica com o presente através de um apelo que se desencadeia através do espectro, mas que requer a atenção do seu interlocutor. Portanto, “the ghost operates only at the intersection with the living person, where disclosure of the past's meaning is necessarily transformative as it opens the present anew to the past and vice versa”¹⁷. Verifica-se, portanto, que esta vertente da melancolia presente no *Trauerspiel* mantém uma relação direta com a aprofundação da verdade e com o ato de privilegiar a significação.

Uma leitura da obra romanesca de António Lobo Antunes a partir deste prisma fundamenta-se, portanto, na transposição dos efeitos de um contexto socio-histórico para o outro, ou seja, em identificar os fatores em Portugal do século XX que reproduzem os fundamentos melancólicos da Alemanha luterana do século XVII. A maior consideração seria que ambos têm em comum o esvaziamento do mundo, mesmo que este fenómeno fosse constituído como consequência de condições distintas, por um lado os preceitos religiosos do Luteranismo, por outro o enclausuramento, a severidade e austeridade advindas de quatro décadas de regime ditatorial. Por outras palavras, da mesma forma que o Luteranismo promoveu uma sociedade em que as pessoas se viram privadas da sua capacidade de autodeterminação religiosa, o Estado Novo manteve, ao longo de quatro décadas, um ambiente em que muitos Portugueses se encontraram igualmente desprovidos da capacidade de viverem, de circularem e de se exprimirem livremente, sem receio de censura, prisão ou tortura. Em

¹⁵ Ilit Ferber. *Philosophy and Melancholy: Benjamin's Early Reflections on Theater and Language*. Stanford, Stanford UP, 2013, p. 107-8.

¹⁶ *Idem.* pp. 108-9.

¹⁷ *Idem.* p. 115

Portugal, contudo, o esvaziamento do mundo de significado gerou-se através de horizontes mais próximos e imediatos, pois se o Luteranismo visou as ramificações da impotência da vivência do ser humano perante a admissão póstuma no Paraíso, o Estado Novo definiu-se na aplicação de limitações análogas no presente, um extenso e estagnado presente que, com certeza, para os que nele se viram circunscritos pareceria alongar-se para sempre e sem fim à vista.

Assim, nos romances antunianos as raízes da melancolia espelham os efeitos de permanecer perpetuamente num regime autoritário e repressivo nos indivíduos, nos seus comportamentos, na forma como estes se percebem e o seu lugar no mundo e, por fim, nas precárias relações afetivas destes com, principalmente, os seus familiares. Adicionalmente, as oscilações espaciotemporais tão características destes enredos evidenciam também o alcance nocivo e transgeracional deste esvaziamento do mundo, pois eles repercutem-se nos protagonistas já na era democrática do fim do século XX. Ademais, a melancolia surge também como representação dos traumas existenciais dos personagens, evidenciando o lado mais universal e subjetivo do estado melancólico. Esta vertente da melancolia configura-se, ainda, no próprio universo literário antuniano, o qual, até no nível estético da linguagem, se apresenta imbuído por uma profunda melancolia. Através de procedimentos e estratégias literárias, dos quais se ressalvam os recorrentes e variados recursos metaficcionais, *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* transforma-se num universo próprio que exemplifica a ubiquidade melancólica da sociedade e das instituições que retrata.

Este romance narra a degradação de uma família portuguesa através das experiências individuais e coletivas dos seus membros: o pai, a mãe (Maria José), Mercília (empregada da família) e os filhos – Francisco, João, Rita, Beatriz, Ana e um filho ilegítimo do pai cujo nome não é divulgado. O enredo alterna entre a casa da família em Lisboa e a sua quinta na província do Ribatejo e a narração circunscreve-se entre o meio-dia e as seis horas da tarde, momento anunciado da morte da mãe da família. Por conseguinte, os sucessivos relatos intercalados dos vários narradores são pautados tanto pela gradual proximidade temporal daquele momento, como pela aproximação espacial dos intervenientes que caminham ao longo do corredor que os conduzirá ao quarto da casa de Lisboa onde a mãe espera o fim da sua vida acompanhada por Beatriz. Se considerarmos que a trama do romance se resume a uma lenta marcha num curto corredor durante um período de seis horas até chegar ao quarto onde a morte da mãe foi anunciada num chuvoso domingo de Páscoa, torna-se fácil compreender que o que realmente importa é o processo interior dos personagens de rememorar, de reconfigurar, de ponderar e de idealizar os diversos episódios emblemáticos que já haviam ocorrido nas suas vidas.

Aqui somos confrontados com dois pontos de reflexão: a temporalidade e a representação da morte. Neste romance verifica-se um enquadramento do tempo muito específico, mesmo que este esteja subordinado aos constantes episódios rememorativos através dos quais os personagens se constroem. Ainda assim, a gradual aproximação das seis horas pauta o avanço do enredo e circunscreve-o, de uma forma mais restrita, a este conceito de temporalidade. Também é verdade que este processo suscita uma sensação inegável de estagnação e alude à extrema desaceleração do tempo, levando tanto os personagens como o leitor a uma paralisia temporal.

No que diz respeito à morte, esta é representada através do relato póstumo que se projeta através das intervenções narrativas da mãe, do pai e da Rita. Desta forma, a ideia do espectro arroga uma posição mais central, assumindo, em várias ocasiões, as rédeas da narrativa. Existe, porém, outra dimensão desta faceta que se associa com a veia metaficcional do romance e, por extensão, da relação entre a representação da morte, o marco final do fio de vida no ser humano, e a da morte literária equacionada através do fim do livro ou das escolhas do autor de criar e manter vivos os personagens.

A propósito destes, seria imperativo assinalar que todos sofrem, tanto das suas próprias imperfeições como das do mundo que os rodeia. Francisco, como próprio refere repetidamente, sente que foi tratado como um idiota a vida inteira, desprezado e desrespeitado pela família e que foi o único que trabalhou em prol da mesma e se preocupou com a sua sobrevivência financeira e, por isso, almeja a sua vingança, planejando apropriar-se fraudulentamente das posses da família depois da morte da mãe. Ana é tóxicodependente e recorre à heroína para abafar os traumas da sua infância donde se destaca ter sido violada pelo afilhado do avô quando ela tinha 13 anos. João é homossexual reprimido e hebefilo, recorre a encontros noturnos com rapazes jovens que se prostituem num parque em Lisboa e convive com um constante sentimento de culpa. Beatriz ficou marcada por ter perdido a virgindade e engravidado muito cedo e por ter tido dois casamentos fracassados, motivo pelo qual era constantemente criticada e humilhada pela mãe. O pai vivia à margem da família porque provinha de um meio mais humilde, sentindo-se mais à vontade com os criados da quinta do que com os próprios filhos ou com a mulher, desprovendo-se a si e aos seus do desempenho da função essencial de paternalidade. Adicionalmente ao pai é imputada a crise económica da família pois ele esbanjara muita da sua fortuna em apostas no casino. A mãe, oriunda de uma família rica, sentia-se desiludida com os fracassos familiares, tanto por parte dos filhos como do marido e, também, da perda do estatuto socioeconómico família.

As agonias e ressentimentos repercutem-se, portanto, em todos e neste partilhar de vivências percebe-se que por detrás destes desaires revelam-se, como motivos principais, a carência de afetividade, as quebras de comunicação e os sucessivos mal-entendidos inerentes às imperfeições da subjetividade do ser humano e da sua linguagem. Acumulam-se os traumas e agravam-se as distâncias destas pessoas que, apesar de tudo, continuam a conviver diariamente em espaços restritos.

O papel crucial que a desagregação familiar desempenha em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* agrupa em si uma série de possíveis interpretações sobre a melancolia, das quais se destaca, a condição solitária do sujeito no seio de uma família numerosa. Esta incongruência resulta numa tensão que se agudiza quando nos apercebemos que ela abrange, sem exceção, todos os membros da família, retratando, assim, a contradição entre a coesão ilusória de pertença associada ao núcleo familiar e a realidade agonizante que cada um dos seus membros vivencia, muitas vezes derivada, precisamente, dessa dinâmica doméstica.

Outra vertente da melancolia insere-se no conceito da falência da família como símbolo das transmutações sociais que resultaram das transformações históricas em Portugal, ponto de análise no estudo de Raquel Trentin Oliveira e Giseli Seeger em “O romance familiar em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* de António Lobo Antunes” (2016). Como o título indica, as autoras examinam a obra sob o enquadramento de romance familiar e, mais especificamente, como um exemplo de romances que, “dialogam com as transformações socioculturais do período, representando, na ficção, as novas funcionalizações assumidas pela família do período pós-guerra ao pós-milênio”¹⁸. Ademais, Oliveira e Seeger propõem que as mudanças estéticas e as representações diferenciadas da família neste género romanescos refletem as consequências que as transformações socio-históricas acarretaram para o núcleo familiar, designadamente, que este, “tem perdido sua função original de proporcionar amor, abrigo e valores, destituindo-se de sensibilidade e significado”¹⁹.

Para definir este fenómeno no contexto específico de Portugal as autoras recorreram ao livro de José Gil, *Portugal hoje: O medo de existir* (2004). O capítulo que aborda diretamente a temática das alterações da família – “Da economia dos afectos” – fá-lo no contexto de uma análise mais ampla da sociedade portuguesa no início do século XXI, referenciando a herança das décadas do regime salazarista e da transição democrática encetada pela Revolução de 25 de Abril.

¹⁸ Raquel Trentin Oliveira e Giseli Seeger. “O romance familiar em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* de António Lobo Antunes.” *ALEA*, vol. 18, no. 3, set.-dez. 2016, p. 514.

¹⁹ *Idem.* p. 515.

Um dos intuitos centrais de Gil é de tentar perceber a razão pela qual, perante tantas transformações, Portugal continuara a ser “uma sociedade fechada, aberta à superfície, e fechada no interior”²⁰, algo que, certamente, se constata na representação literária da sociedade portuguesa nos romances de António Lobo Antunes. Ou seja, tanto Gil como Antunes veem na nação e nos Portugueses essa tensão constante entre a abertura inerente a uma sociedade democrática e moderna e os resquícios de outros tempos e de outro regime, patentes, como refere Gil, em “comportamentos reflexos, herdados, perdidos e que se retomam pontualmente”²¹, que servem “como uma tábua de salvação contra os flagelos que entram pela porta meia aberta... ao mundo”²².

A família, portanto, não escapa a esta dinâmica, pois na desestruturação de que foi alvo nos tempos mais recentes estão ainda imbuídos comportamentos, mentalidades e hábitos que apontam para os moldes que consolidou durante o Estado Novo. Gil reconhece que, independentemente do seu estatuto conservador, a família, noutros tempos, “constituía um núcleo de base que agia positivamente para a manutenção do equilíbrio do campo social”²³.

Esta função fulcral da família, que Gil denomina de *familiarismo*, reproduzia-se nas relações sociais para além da família, na medida em que, “O tratamento público que uma pessoa dispensava a outra copiava a relação familiar”²⁴. De outra forma, o *familiarismo* edificava “uma estrutura envolvente que reproduzia a todos os níveis o modelo afectivo-relacional da célula familiar”²⁵. Contudo, Gil aponta que ao constituir uma “democracia dos afectos”²⁶ através da qual se atenuava “a opressão cívica e política, assim como a ausência de um espaço público”²⁷, o *familiarismo* transformava-se em “um estranho coadjuvante ao poder político”²⁸, no sentido em que “longe de libertar e dar direitos... aprisionava, encolhia os espíritos numa célula em que eles cultivavam a ilusão da igualdade e da fraternidade”²⁹.

Uma consequência direta desta complexa teia de relações sociais e afetivas foi a inversão das esferas públicas e privadas, dado que, “No espaço público manifestava-se o privado, porque o público

²⁰ José Gil. *Portugal hoje: O medo de existir*. Lisboa, Relógio D'Água, 2004, p. 60.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Idem*. p. 61.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Idem*. p. 62.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Idem*. p. 63.

tinha desaparecido, e com ele, a cidadania, o direito de cada indivíduo a tornar-se um sujeito público”³⁰. Consequentemente, era no domínio privado, na própria família, que o indivíduo procurava aquilo que escasseava no espaço público, isto é, a capacidade de inscrever socialmente:

o ambiente afectivo reinante... criava a ilusão de uma inscrição... aquele estranho efeito do afecto activo... que consiste em dar a ilusão da imortalidade... como se de uma *inscrição eterna* se tratasse... estávamos salvos... da não-inscrição, quer dizer, radicalmente da morte.³¹

Portanto, perante incapacidade ou inabilidade da inscrição social através da expressão cívica, o indivíduo resguarda-se no foro familiar. Consequentemente, a transição democrática encetada pela Revolução dos Cravos, como refere Gil, não se refletiu adequadamente nos próprios indivíduos: “O 25 de Abril não libertou os corpos, senão formalmente, como não alargou o horizonte, senão teoricamente”³².

Estas vertentes dos moldes da família radicadas no Estado Novo e das ramificações inerentes à transição democrática indicadas por José Gil podem ser constatadas em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* tanto a nível subjetivo como social, ou seja, tanto no foro da falência das relações interpessoais entre familiares, como no domínio dos insucessos de inscrição social dos diferentes personagens. Se bem que indícios destes processos estejam presentes, com maior ou menor intensidade, mais ou menos explicitamente, Beatriz, Ana e João reúnem entre as suas experiências um exemplar acertado para ilustrar, com maior nitidez, as dinâmicas acima descritas.

Para Beatriz, cujo relato é póstumo, tudo se altera irreversivelmente depois de perder a virgindade aos 18 anos num parque de estacionamento de uma praia, “frente às ondas com dor e medo e vontade de rezar”³³. Este evento marca a narradora de três formas distintas: pelo colapso da infância que a força a entrar no mundo dececionante e amargo dos adultos; a recriminação da mãe ao encontrar a nódoa de sangue na roupa interior de Beatriz, nódoa esta que se transforma numa imagética da vergonha que se alastra a toda a sua existência; e, por fim, a desilusão com o próprio momento afetivo de ter relações sexuais, que posteriormente se manifesta nas dificuldades em preservar ambos os matrimónios que tivera.

O primeiro e o terceiro tema estão relacionados e convergem naquela noite no parque de estacionamento através da imagem que alude ao título do romance, isto é, a sombra dos cavalos no

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Idem*. p. 66.

³² *Idem*. p. 67.

³³ António Lobo Antunes. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009. p. 19.

mar. A primeira referência a este fenómeno está radicada nas memórias de infância da narradora, advindo, particularmente, de um dos raros momentos de afeto que o pai lhe demonstrou: “o cavalo do meu pai com a aba do chapéu a escondê-lo e a seguir eu na garupa a agarrar-lhe o casaco hesitando se o meu pai o cavalo ou a pessoa, na dúvida de quem era filha”³⁴. Saliente-se, nesta citação, o facto desta feliz recordação, por emanar da mente adulta de Beatriz, já não conseguir preservar a inocência dos tempos em que ocorreu. O pai estando presente manifesta a sua ausência característica ao se ocultar na sombra do chapéu e a filha reflete nesse momento de alegria infantil a dúvida simbólica de paternidade como reflexo dessa ausência de afetividade.

Ainda assim, esta recordação gerou outra instância que espelha essa sensação da inocência da infância, pois como revela Beatriz, “cavalos e cavalos..., quando me levavam à praia imaginava-os na linha das ondas fazendo sombra no mar, lá estava a sombra mais densa que as algas, não navios, não penedos, não pássaros, cavalos”³⁵. Os cavalos surgem nesta passagem como um produto da imaginação de uma criança que transformava as nuvens em cavalos – pelo peso afetivo que estes detinham – cujas sombras se afiguravam no mar. Percebe-se, portanto, que no caso de Beatriz esta imagem representa o auge de um tempo feliz antes de tudo se deturpar irremediavelmente.

Contudo, a forma alienante como decorreu a noite da sua primeira experiência sexual devassou a pureza desta recordação pois foi nela que a narradora se resguardou. A indignidade do momento é palpável na descrição de Beatriz, primeiro do local: “um estacionamento em que nada fazia sombra em nada, candeias à pesca ao longe, sempre duplas, a da traineira e a da água, a primeira para cima e a segunda para baixo semeando a solidão de damas de copas”³⁶; segundo, do próprio ato:

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 esperarei que o mar tanto cotovelo que me rasgava a blusa...³⁷

Desta forma, a soturnidade do local, representada pela imagem solitária e insólita da rainha de copas, pronunciava já o desânimo emocional repercutido pela disfuncionalidade corporal de Beatriz. De salientar ainda, na derradeira oração deste excerto, o simbolismo do mar como agente do ato da perda de virgindade, que ao agir de forma selvagem surpreende a narradora, reflexo da transformação do contexto simbólico infantil a adulto.

³⁴ *Idem.* p. 16.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Idem.* p. 19.

³⁷ *Ibidem.*

Desta forma, em ambos os casos, apreende-se a tragicidade e o extremo desconforto desse momento, algo que se acentua ainda mais depois do ato quando o futuro marido de Beatriz exprime a sua aflição e a sua ânsia, pois como rememora a narradora, “e na altura em que o mar se calou o meu marido calado, mais novo do que parecia antes, a desamarrotar-se com palmas que não lhe pertenciam... ou antes a desamarrotar o que fizemos a fim de supor que não fizemos nada”³⁸. Esta constatação leva Beatriz a desabafar, “se ao menos os cavalos regressassem à praia e as sombras pisando o que a vazante deixou, caniços, óleo, algas, uma asa de bilha”³⁹. Realça-se a transformação do território designado às sombras dos cavalos, que passou do mar à vazante, ou seja, o lugar que o mar desocupou para revelar os detritos que sempre ocultara, num rasgo de simbolismo que capta a referida metamorfose forçada de Beatriz e a transfiguração do mundo que lhe é imputada.

Assim, dentro da perspetiva da família e da adaptação à transição democrática, Beatriz representa a tensão entre a evolução da liberdade de género e a resistência às mesmas. Vitimada primeiro por ser pressionada a ter relações sexuais para agradar ao namorado, vê-se subsequentemente abandonada emocionalmente pelo mesmo quando este é incapaz de lidar com o ato. Em casa, no seio da família, em vez de encontrar o consolo que tanto ansiava, depara-se, ao invés, com a recriminação da mãe e dos irmãos e com a pressão de se apressar a casar para corrigir a alegada falha moral. Beatriz, através do seu testemunho sobre a ausência afetiva do pai e sobre as relações fraturadas com a mãe e através da sua admissão sobre a sua própria incapacidade de se relacionar adequadamente com o seu filho, demonstra a gradual ruína da família e da correspondente dissolução do espaço institucional da família que durante décadas albergava do desalento da vida aqueles que mais dele precisavam.

No que respeita a Ana, se de uma tragédia aristotélica este romance se tratasse, a *harmatia* dela seria revelada pela mesma quando, ao imaginar-se no velório da mãe, atribui às senhoras idosas que compõe esta cena imaginária a seguinte frase sobre si mesma: “– A filha que se droga e só lhe deu desgostos”⁴⁰. De facto, a toxicod dependência é a característica mais marcante da narradora, particularmente pelos comportamentos que lhe são associados e pelas transformações que o vício da heroína acarretam, tanto em relação à família em particular, como ao mundo em geral.

³⁸ *Idem.* p. 20.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Idem.* p. 48.

Contudo, tal como Beatriz, também a tragédia de Ana aponta para um momento em que tudo deixou de ser o que era e se metamorfoseou irreparavelmente:

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 afilhado do meu avô que trabalhava para nós no escritório, nunca contei isto, não vou contar isto, chorei o tempo inteiro até ele me largar... encontrou-me na borda da cama a fazer a trança, de costas para a porta sentia-o sem o ver polindo opiniões, apertou-me a nuca / – Caladinha miúda... o afilhado do meu avô / – Nem pies...⁴¹

Deparamo-nos, portanto, com uma vítima juvenil de violação, que foi assolada por um parente, mesmo que distante, e que, como a própria desabafa, conteve dentro de si, até ao momento da narração, este segredo esmagador. Uma das repercussões de manter o sigilo, foi a deturpação da sua relação com os outros, ou melhor, da sua perceção de como os outros a viam. Ana tornou-se, assim, numa menina frágil, eivada, que via nos outros o risco da exposição de uma vergonha que não lhe pertencia, em vez do porto seguro que necessitava e merecia.

Ana encontra, anos depois, o consolo desejado na heroína, procurando “que a seringa tire a chuva da gente e os pingos que me fervem na pele se evaporem”⁴². Refira-se que a chuva aqui mencionada fora anteriormente correlacionada com a melancolia quando a narradora descreve que, “a chuva menos melancólica em Lisboa que na quinta... e eu a chover também, eu com suores, eu com febre”⁴³. Entreve-se, portanto, a duplicidade do efeito da heroína, pois se esta fornece à narradora o alívio que tanto anseia, a transitoriedade deste estado de graça, que momentaneamente se esvanece e logo se converte noutra iteração da maldição original.

Outra ramificação desta solução imperfeita que Ana assumiu consagra-se na transformação corpórea da narradora, pois como a mesma admite:

não tenho apetite, sobra-me a roupa na cintura e sou alegre, não consigo mastigar à esquerda visto que me faltam molares, apodrecem, desfazem-se, cuspo-os na palma e negros, reparem no espaço das gengivas que aumenta...⁴⁴

Neste caso, o sofrimento emocional e psicológico da narradora materializa-se através do desfasamento do seu próprio corpo, pois este esvaece-se tanto na perda de peso como no apodrecimento dos seus dentes.

Do ponto de vista comportamental, destacam-se dois exemplos que demonstram o vasto alcance danoso da conduta da narradora, um que a afeta primariamente e outro que atinge mais concretamente os seus familiares. De qualquer forma, ambos se referem à subjugação a que Ana se

⁴¹ *Idem.* pp. 57-59.

⁴² *Idem.* p. 49.

⁴³ *Idem.* p. 48.

⁴⁴ *Idem.* p. 49.

submete para conseguir comprar a próxima dose de heroína. O primeiro caso relaciona-se com a auto-humilhação da narradora perante o traficante, isto é, “o que vende o pó não me beija, agarra-me o cotovelo / – Anda cá ... o que vende o pó / – Quem é o teu dono? / e eu / – Você... o que vende o pó / – Desaparece-me da vista / e como posso desaparecer da vista se lhe pertença, sou sua”⁴⁵. O segundo caso indigita a deterioração da participação de Ana na dinâmica com a família e exemplifica-se por duas instâncias em que a narradora admite ter roubado dinheiro ou bens de familiares para comprar heroína.

O trauma de ter sido violada quando ainda era apenas uma criança, agravado pelo erro compreensível de ter mantido o acontecimento em segredo, e de ter, conseqüentemente, optado pelo recurso à heroína como panaceia para a angústia que a possuía, está, como acabei de exemplificar, estritamente interligado com o crescente sentimento de desterro que se instaurou entre Ana e a família. Porém, as relações entre a narradora e os seus pais e irmãos contêm raízes próprias tanto para a deterioração da narradora como para a decomposição da malha familiar. Ana ressoa as reclamações que Beatriz enunciara sobre a ausência do pai, mas acrescenta o ciúme que sentia das irmãs. Adicionalmente, a narradora revela ter sido marcada, particularmente, pela morte prematura de Rita e pela atitude severa e opressiva da mãe.

Através das contribuições diegéticas de Ana constata-se, portanto, que o trauma de infância se transforma num epicentro de melancolia que gradualmente se dispersa e se apodera do seu ser e de toda a sua existência. O silêncio interior inerente ao ato de ter sido violada por alguém de confiança intensificou-se a partir da decisão da narradora de manter o acontecimento em segredo. Compreensivelmente, a tentativa de reprimir essa agressão, acabou por encontrar outras formas de se expressar, que compensam a evasão à verbalização. Conjuntamente, torna-se evidente a importância que a disfunção das relações familiares assume no caso concreto de Ana, ora pela ausência afetiva do pai, ora pela presença sombria da mãe. Ana transforma-se, portanto, num ser extremamente melancólico, que sem o apoio ou compreensão da família, recorre ao uso de heroína para afagar o que sente e não sabe exprimir, refletindo, de certa forma, um problema epidémico da sociedade portuguesa nas últimas duas décadas do século XX. Ademais, os relatos de Ana configuram-na como outro foco da destabilização da família e exemplificam, ainda, a forma como o papel desta instituição social se inverteu como resultado das transformações políticas e sociais pós-25 de abril.

⁴⁵ *Idem.* pp. 50, 55.

No que se refere a João, de todos os personagens, ele apresenta o caso mais delicado, não somente em termos de complexidade, mas particularmente porque as múltiplas manifestações e consequências do seu trauma englobam temas de extremo melindre. A primeira, que é perpassada e frisada pelo próprio em vários momentos, é a de um homem atormentado pela vergonha de ser homossexual, que é desprezado pela família por causa da sua orientação sexual e que procura nos prostitutos de um parque a expressão para os seus desejos carnavais.

Porém, o posicionamento relativamente comum do homossexual vitimizado pelo vilipêndio da sociedade e da própria família transtorna-se significativamente pela admissão do narrador que prefere parceiros sexuais juvenis:

quando morrer ... a única miséria que sobrar de mim, julgo que o parque à noite e os rapazes à espera entre os candeeiros e as moitas onde os vigio com Deus a vigiar-me, escolhendo o mais novo, o mais pequeno, o mais parecido comigo...⁴⁶

Se alguma dúvida restasse da propensão hebéfila do narrador, esta dissolve-se completamente quando, posteriormente, ao descrever um dos seus encontros, João confirma que, “o rapaz que me aguarda, desta feita um maior, treze ou catorze anos, quase com barba, quase com voz de homem que me intimida”⁴⁷. Percebe-se, portanto, que um rapaz de 13 ou 14 anos demarca já o limite superior de idades e de arcaboço que o narrador prefere, deduzindo-se que os jovens com quem se encontra são, habitualmente, ainda mais jovens.

Sendo assim, o caso de João radica-se na mesma disfuncionalidade familiar dos seus irmãos, mas desdobra-se em comportamentos muito mais problemáticos e em consequências inegavelmente mais nocivas, tanto para ele como para os jovens que abusa. Esta tensão entre o ato injustificável e a fundamentação psíquico-emotiva do mesmo permeia, por completo, o relato deste narrador.

Para além do que já foi exposto, remanescem dois fatores que nitidificam os contornos da situação de João. O primeiro insere-se no foro da gênese da mesma, enquanto que o segundo se afigura no epílogo da sua existência. Assim, o primeiro episódio remete-nos à infância do narrador e à primeira instância em que manifestou em público a sua homossexualidade: “no refeitório... tentei beijar um colega do colégio, o diretor convocou a minha mãe ao escritório... nunca vi tanta gravidade como naquele dia”⁴⁸. A importância deste evento á acrescida porque representa a primeira vez que a mãe dele tinha sido confrontada com esta realidade, pois como João comenta, “a minha irmã Beatriz sabia,

⁴⁶ *Idem.* p. 67.

⁴⁷ *Idem.* p. 148.

⁴⁸ *Idem.* p. 206.

o meu irmão Francisco sabia, a minha irmã Ana sabia, a minha mãe a empurrar o seu piano no escritório do director, cada sílaba um triunfo lento / – É verdade?⁴⁹. Consequentemente, a vida do pequeno João no colégio ficou posteriormente transtornada, encetando o processo de vigilância, de alienação e de autocensura na existência do narrador.

Contudo, a identificação pública do narrador como homossexual no colégio e o patrulhamento que lhe foi imposto provocaram uma ramificação ainda mais nefasta, designadamente, a dele ter sido violado e violentado pelo contínuo:

o contínuo que o director mandava vigiar-me encostava-se à porta / – Maricas / uma ocasião /... – Desce os calções maricas /... a dobrar-me o pescoço com o cotovelo / – Maricas / e nenhum beijo na minha boca achatada na loiça que de tempos a tempos um fio de água lavava, percebia o contínuo a destrancar a porta e a mandar-me sair mudando o buraco do cinto / – Lá para fora maricas...⁵⁰

Ou seja, João partilha com Ana o trauma do abuso sexual e o peso do silêncio que o sigilo lhe irroga. Para além disso, João personifica, ainda, a marginalização que a recriminação social e familiar de ser homossexual implica, isto é, o isolamento, a vergonha, a expiação, o martírio e, por fim, a dissociação e bifurcação do seu próprio ente.

A estes acontecimentos e fatores acrescenta-se um derradeiro, também ele presente no ato de enunciação da diegese e, evidentemente, uma condicionante considerável na apreciação do mesmo, nomeadamente, o facto de o narrador ser portador do vírus da SIDA. Como recorda João:

o médico disse-me que tinha a doença a doença a doença e hoje em dia estes problemas mais anos, ele sério, eu sério... o estômago ou o fígado ou uma arteriazinha secreta em que ninguém reparava chorando por mim, não queria que o médico ou a minha mãe dessem conta do choro...⁵¹

Nesta primeira instância em que o narrador desvela o seu estado de saúde e, por extensão, a proximidade da morte, destacam-se, para além da revelação em si, dois aspetos: o aprofundamento da isolamento do narrador, pois no momento em que recebe a notícia quem chora por ele não é nem a mãe nem os irmãos e muito menos ele, mas um dos seus órgãos dissociados do próprio corpo e, mesmo assim, de forma secreta, inaudível e impercetível.

João reúne e representa, desta forma, um conjunto de fatores que apontam, simbolicamente, para o momento histórico que definiu a transição democrática da sociedade portuguesa: homofobia (e, mais tarde, transfobia), pedofilia (neste caso, mais concretamente, hebefilia) e a epidemia da SIDA. Ao mesmo tempo, os relatos deste narrador evidenciam, também, o processo da desagregação da

⁴⁹ *Idem.* p. 207.

⁵⁰ *Idem.* p. 209.

⁵¹ *Idem.* p. 74.

família e a ausência de apoio que tal implica, bem como, claro, a responsabilidade que lhe pode ser imputada, pois é um fenómeno que ocorre simultaneamente e que agrava a situação do narrador.

As intervenções diegéticas de Beatriz, Ana e João exemplificam esta faceta da melancolia e do silêncio que emerge através da desagregação da família e, particularmente, na medida em que a decomposição desta instituição socioafetiva reflete o contexto histórico específico da transição do Estado Novo para uma nova república democrática. Em todos os casos, respeitando as respetivas diferenças, constata-se que um episódio traumático é consistentemente agravado não só pelo apoio inexistente da família, mas, sobretudo, pela censura e recriminação que esta emite. A sensação inescapável de abafamento – emocional, verbal, comportamental – destaca-se como uma vertente fulcral do silêncio. É, precisamente, este ambiente onde falta o diálogo, a compreensão e o afeto, que gera as deturpações que conduzem os protagonistas a um abismo desnortado através do qual emerge a melancolia subjetiva de cada um. Da perspetiva comportamental, regista-se no pathos de cada protagonista fenómenos que espelham algumas das dores de crescimento sociais associadas às primeiras décadas da nova democracia portuguesa. Como se pode constatar, tanto na análise de José Gil como na representação romanesca de António Lobo Antunes, a concomitância da diluição da estrutura familiar e os resquícios comportamentais e de atitude do regime salazarista foram fatores fulcrais na inserção e, porventura, na propagação destas contrariedades.

Para além das evocações provenientes da desagregação da família e dos desafios sociais suscitados pela transição para uma nova sociedade, a melancolia permeia este romance, ainda, através de representações diretas. Este fenómeno ocorre, principalmente, com a transmissão por parte dos personagens desse estado de espírito, isto é, tanto na forma como exprimem o seu mundo interior, como na maneira em que representam o mundo material que os rodeia.

No ensaio “Melancholy, Mood and Landscape,” Jennifer Radden explora esta modalidade da melancolia através de uma análise do significado e origem do conceito de paisagens melancólicas, partindo do princípio que, como refere a teórica, “This exploration concerns natural phenomena —a category that includes not only sights, such as landscapes, but also sounds”⁵². Assim, Radden considera, na sua análise, um conjunto mais amplo de estímulos sensoriais que refletem e suscitam no recetor, neste caso concreto no leitor, a sensação da melancolia.

⁵² Jennifer Radden. “Melancholy, Mood and Landscape.” *Grey Hope: The Persistence of Melancholy*. Sigrid Sandström (Ed.). S.I., Atopia Projects, 2006, p. 47.

Mais especificamente, a autora define paisagens melancólicas como representações que, “makes us think of... melancholy, and particularly to think of mood states of unexplained disquiet and sadness”⁵³. Um aspeto pertinente destas considerações é a associação da melancolia a estados de espírito em vez das definições mencionadas anteriormente que qualificavam a melancolia como uma doença ou um temperamento. Por fim, neste ensaio, Radden conclui:

the landscape is ‘melancholy’ because it... possesses some of the properties... associated with the familiar iconography and cultural lore of melancholy. This multi-stranded conception or structure of melancholy includes subjective states, particularly moods of sadness without cause.⁵⁴

Este tipo de evocações representativas da iconografia da vasta história da melancolia, portanto, tem dois focos de ação particulares: a da representação destas condições e estados de espírito e a evocação no leitor desse ou de outros estados que lhe são relacionados, levando o leitor a sentir, experienciar ou a pensar a melancolia.

No romance em análise, esta ambientação melancólica edifica-se, principalmente, através das referências à chuva. É uma presença quase constante, tanto no sentido literal porque o dia em que o enredo se radica, o dia da morte da mãe, é, como afirma Francisco, um “domingo de chuva”⁵⁵. A chuva, contudo, tem o seu espaço figurado dentro de casa, pois segundo Beatriz, que relembremos está no quarto onde a mãe padece e aguarda o desfecho da sua vida, “se abrir a janela nuvens lá fora, se não abrir nuvens na sala e chuva na cama da minha mãe”⁵⁶. Estamos, portanto, perante uma inversão lógica que realça a inerência desta chuva simbólica ao ambiente do quarto onde se encontram Beatriz e a mãe. Se restassem dúvidas sobre a associação da chuva à paisagem melancólica que se difunde pela narrativa, Ana dissuade-as ao afirmar que, “a chuva menos melancólica em Lisboa que na quinta onde só existem azinheiras e gado”⁵⁷. Isto é, mesmo sendo menos melancólica na capital, devido, aparentemente, ao facto de ser mais povoada, a chuva não deixa de se firmar como um marco da melancolia. Esta formulação torna-se, posteriormente, numa expressão da melancolia dos próprios personagens. Ana, por exemplo, declara que, “a chuva menos melancólica aqui e eu a chover também, eu com suores, eu com febre”⁵⁸, referindo-se tanto ao seu estado de alma como aos sintomas da toxicoddependência. Algo que se revela ainda mais evidente quando a mesma narradora relata que,

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Idem*. p. 51.

⁵⁵ António Lobo Antunes. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009. p. 45.

⁵⁶ *Idem*. p. 18.

⁵⁷ *Idem*. p. 48.

⁵⁸ *Ibidem*.

“quero não ter febre nem diarreia, que a seringa tire a chuva da gente e os pingos que me fervem na pele se evaporem”⁵⁹.

Outra configuração da chuva melancólica surge através de João, em que o simbolismo do mundo interior se alastra ao efeito que este produz na percepção da realidade externa: “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”⁶⁰. As gotas da chuva, neste caso, transformam-se noutra camada de vidro que faz com que o mundo fora de casa se torne distorcido ou, até, invisível. Sem que tal, porém, desvaneça a conexão entre a chuva e estado de alma do narrador, pois, aquando da descoberta de que era portador do vírus da SIDA, João reitera este enquadramento ao afirmar:

não queria que o médico ou a minha mãe dessem conta do choro, lágrimas que se acrescentavam às lágrimas deformando as rosei, deformando-os a eles, é a chuva, não as lágrimas, que deforma as roseiras ao acrescentar vidro ao vidro...⁶¹

As lágrimas, expressão clara e compreensível da tristeza que sente em reação ao diagnóstico médico, confundem-se com a chuva, gotas que são, ambas, oriundas do mesmo poço saturnino.

Como é característico das obras antunianas, uma vez que se estabiliza o significado de um símbolo, este decorre posteriormente com maior frequência, sendo utilizado de forma idêntica por outros personagens. É o caso de Francisco, por exemplo, que conjuga a sua percepção da chuva com a de João: “porquê este domingo de Páscoa, esta chuva, gotas que se acrescentam a gotas engrossando o vidro e os ramos do quintal ora finos ora grossos ora finos de novo consoante as gotas desciam”⁶². Regista-se, portanto, que a chuva literal de Francisco, que apenas servira para adjetivar o dia da morte da mãe, assume, nesta passagem, a sentido figurado que João lhe aferira, deformando-lhe, doravante, o mundo fora de casa. Curiosamente, é através de Francisco que as gotas da chuva se metamorfoseiam novamente, uma vez que passam a pertencer à casa, devido à sua instância, como se pode verificar na seguinte passagem, “em que parte da casa nascerão as gotas dos vidros que não pertencem à chuva nem deslizam para os caixilhos, permanecem ali sem uma acusação, um protesto”⁶³.

Merece registo, ainda, o movimento em crescendo da chuva, que depressa, ao passo da aproximação da hora da morte da mãe, se transforma num dilúvio que ameaça arrastá-los todos para fora do livro ou da vida. Ana constata este fenómeno ao descrever que, “oiço a chuva nos caixilhos... o algeroz a inundar os canteiros e a aumentar para a gente, um belo dia para morrer sem saudade da

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Idem*. p. 65.

⁶¹ *Idem*. p. 74.

⁶² *Idem*. p. 108.

⁶³ *Idem*. p. 110.

vida mãe, escolheu o melhor, parabéns”⁶⁴. Tendo em conta a caracterização que foi feita desta personagem anteriormente faz sentido que, subsequentemente, esta possibilidade se transforme num desejo, pois, “apetece-me que a chuva continue esta noite e nos arraste, não só a gente, as roseiras, o quadro da sala, o que fomos”⁶⁵. Enfim, esta referência à chuva, que como foi demonstrado, tem uma relação explícita com a melancolia, repete-se pela voz de quase todos os narradores, desdobrando-se em pequenas variações que ressoam o tema central enquanto que exprimem as diferentes perspetivas e contextos de cada um. Mas, sobretudo, a presença constante da chuva estabelece a constância da melancolia no romance: dentro de casa, fora de casa, dentro de cada um, a melancolia, marca o ritmo da morte anunciada da mãe.

Assim, em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, como foi possível observar, a melancolia toma as rédeas da narrativa, subjetivando-se no processo, pois um dos agentes que a propulsiona é, quase sempre, a desagregação total de uma família e, conseqüentemente, dos elos afetivos entres os seus membros. Nesta obra, a melancolia reflete, também, a sua vertente histórica, definindo a passagem do Estado Novo em Portugal para uma sociedade democrática, as bruscas transformações sociais inerentes este processo e, por fim, a resistência residual de mentalidades e comportamentos do anterior regime, como elementos de transtorno que exacerbaram a trágica soturnidade dos personagens. Desafios sociais como o divórcio, a toxicoddependência, a pedofilia, a prostituição, e as reações à homossexualidade e à epidemia da SIDA – todos fatores definitivos dos protagonistas do romance – conjugam-se para exemplificar a turbulência desse processo histórico.

Poder-se-ia perceber, a partir desta perspetiva, a propensão neste e noutros romances de Lobo Antunes para tanta tragédia, infortúnio e morte como reverberações melancólicas de um período de esvaziamento profundo do mundo, da sociedade e do indivíduo durante quatro décadas de repressão, sofrimento e insularidade. Perceber-se-ia, também, que o alcance e as consequências dessa opressão perduraram depois da ditadura e transpuseram as barreiras intergeracionais, continuando, portanto, a causar trepidações e, tal como nas obras antunianas, a nos remeterem a um passado que reclama, obsessiva e incessantemente, por uma resolução.

⁶⁴ *Idem.* p. 129.

⁶⁵ *Idem.* p. 64

Bibliografia

- Antunes, António Lobo. “Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?” *Visão*. 25 de jan. de 2008.
- _____. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009.
- Arnaut, Ana Paula. *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (In)variantes do feminino*. Lisboa, Texto, 2012.
- Benjamin, Walter. *Origem do drama barraco alemão*. 1928. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- _____. *The origin of German Tragic Drama*. 1928. Trad. John Osborne. London, Verso, 1998.
- Ferber, Irit. *Philosophy and Melancholy: Benjamin's Early Reflections on Theater and Language*. Stanford, Stanford UP, 2013.
- Gil, José. *Portugal hoje: O medo de existir*. Lisboa, Relógio D'Água, 2004.
- Klibansky, Raymond, et al. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. 1964. Nendeln/Lichenstein, Kraus. 1979.
- Madeira, João, et al. *Vítimas de Salazar: Estado Novo e violência política*. Lisboa, A Esfera dos Livros, 2010.
- Mendes, Elzilaine Domingues. “Melancolia e Depressão: Um estudo psicanalítico.” *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, vol. 30, no. 4, Oct-Dec 2014, pp 423-431.
- Radden, Jennifer. *The Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva*. Oxford, Oxford UP, 2000.
- _____. “Melancholy, Mood and Landscape.” *Grey Hope: The Persistence of Melancholy*. Sigrid Sandström (Ed.). S.I., Atopia Projects, 2006.
- Oliveira, Raquel Trentin e Giseli Seeger. “O romance familiar em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* de António Lobo Antunes.” *ALEA*, vol. 18, no. 3, set.-dez. 2016, p. 513-527.
- Pensky, Max. *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning Critical Perspectives On Modern Culture*. Amherst, University of Massachusetts Press, 1993.
- Seixo, Maria Alzira. *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008.
- Tiburi, Marcia. *Filosofia cinza: A melancolia e o corpo nas dobras da escrita*. Porto Alegre, Escritos Editora, 2004.

Bruno Nogueira Sales possui o título de *Academic Professional* na University of Georgia, onde também é o Diretor-Adjunto do Programa de Flagship de Português. Previamente, lecionou na University of Pennsylvania e na University of Massachusetts, Amherst. Bruno Nogueira Sales é Mestre e Doutor em Línguas Românicas e Estudos Lusófonos pela Universidade da Geórgia. As suas áreas de investigação académica incluem literatura lusófona contemporânea e teoria literária.

Correio eletrónico: bsales@uga.edu