

**PAULO RICARDO KRALIK ANGELINI**

**CAPELAS IMPERFEITAS:  
O NARRADOR NA CONSTRUÇÃO DA LITERATURA PORTUGUESA DO  
SÉCULO XXI**

**PORTO ALEGRE  
2008**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DA LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-  
AFRICANAS  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**CAPELAS IMPERFEITAS:  
O NARRADOR NA CONSTRUÇÃO DA LITERATURA PORTUGUESA DO  
SÉCULO XXI**

**Paulo Ricardo Kralik Angelini**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jane Fraga Tutikian (UFRGS)**

**Co-orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria de Lourdes Câncio Martins (Universidade de Lisboa)**

Tese de Doutorado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE  
2008**

Para os meus pais, pelo tudo e pelo sempre.

Para a Jane, simplesmente por ser quem ela é.

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão de bolsa PDEE (Programa de Doutorado no País com Estágio no Exterior), fundamental para a elaboração desta tese, em especial em nome da técnica de acompanhamento PDEE/CBE/Capes, Valdete Lopes. À Ana Lúcia Nunes, da divisão de bolsas da Pró-Reitoria de Pós-Graduação, PROPG/UFRGS, incansável durante todo o processo de encaminhamento para concessão da referida bolsa.

À Maria de Lourdes Câncio Martins, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, minha orientadora em Lisboa e co-orientadora desta tese, pela disponibilidade, pela atenção e pelo carinho ao receber um *estrangeiro*, mas principalmente por ter me apresentado a obra de Mário de Carvalho, essencial para a construção deste trabalho.

Ao escritor Helder Macedo, que se concretizou de autor empírico a autor real, trazendo junto uma generosidade tão sua na leitura da minha dissertação de mestrado, bem como uma colaboração imensurável também para a construção desta tese. Mais que isso, agradeço a Helder Macedo por suas obras ficcionais, o anzol definitivo e irrevogável que me fez mergulhar neste estudo.

Aos professores da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa que me aceitaram como aluno-ouvinte: Paula Morão, que me apresentou as obras de Nuno Bragança, Mário Cláudio, Luísa Dacosta, Frederico Lourenço; Maria das Graças Moreira de Sá, pela bibliografia crítica da literatura portuguesa do século XX, e Helena Carvalhão Buescu, pelas aulas inspiradoras. À professora Vânia Chaves e ao professor Ernesto Rodrigues, que me indicaram, respectivamente, as obras de Hélia Correia e Thomé Pinheiro da Veiga.

À professora Beatriz Weigert, da Faculdade de Letras da Universidade de Évora, pelo carinho, pela convivência, pela humanidade, por ter me indicado as obras de Maria Velho da Costa e por ter aberto as portas da sua Universidade para mim.

Aos meus amigos e colegas da turma de mestrado/doutorado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Gislaine, Bruno, Sofia, Jelena, Barbara, Sara, Ana e Pierre, pela convivência divertida e produtiva na sala de aula e no bar do prédio da faculdade. E, claro, por terem tornado minha estada mais divertida, com jantinhas e saídas por Lisboa.

Para a Maria Manuel, companheira inseparável, tutora e guia turístico-cultural em Lisboa, que me abriu as portas de sua casa e apresentou-me a obra de Rodrigo Guedes de Carvalho. Aos meus queridos lisboetas Fabrício Barreto e Patrícia Correia, por me mostrarem que qualquer lugar no mundo é o nosso lugar quando há amigos como eles.

Para o João Marçal-Grilo, pela amizade, pelas viagens por Portugal e pelas várias obras portuguesas enviadas para mim. Para os meus amigos londrinos Fernando, Lara e Juliet, que me receberam, no Natal e no Ano Novo, na Inglaterra, num ano longe da verdadeira família. Ao Fernando, além de ser meu grande amigo, agradeço por ter se empenhado em apresentar a minha dissertação para Helder Macedo, então ainda na King's College, e também por ser meu redator oficial de *abstracts*.

Para o Miguel Safdar Bachir (português nascido em Moçambique, com avós indianos, amigo deste brasileiro, e assim se resume toda uma história de colonização), pela amizade, passeios por Lisboa e arredores, e pelos romances portugueses/safra 2007 que me foram entregues.

Aos professores do Instituto de Letras da UFRGS, fundamentais no meu percurso acadêmico, em especial Ana Mello, Bina Maltz, Elisabete Peiruque, Freda Indursky, Luis Augusto Fischer e Maria Luíza Berwanger. Para a professora Maria Luíza Remédios, da PUC-RS, por ter me aceito como aluno ouvinte em suas disciplinas de pós-graduação e apresentado a obra de Mafalda Ivo Cruz.

Para os meus amigos, *here, there, everywhere, now and anytime*. Em especial: Dini, pelo carinho inesgotável e pela ajuda na bibliografia.

Para os meus alunos, que me ensinam a ser professor.

Para os meus colegas de profissão, em especial à direção e equipe técnica do Colégio João XXIII, e aos professores/amigos Patrícia Castiglia, Elisângela Santos, Pedro Gonzaga (obrigado pelo livro de James Wood) e Vera Härter. Agradecimento especial ao carinho inestimável das amigas Gilka Pierry e Margarete Hülsendeger.

Para a minha família. Para os Kralik e para os Angelini, e especialmente para o único, como eu, Kralik Angelini, meu irmão, meu amigo, meu cúmplice. Mas também para os Ferreira, para os Goyer, para os Carrion. Para o meu avô, na sabedoria dos seus mais de 80 anos, para meus tios e primos, para a minha cunhada Michele e para a minha madrinha Lidice Zaniratti, dinda, mãe, amiga, confidente.

Para Lisboa, cidade que me acolheu e que me inspirou a escrever, *in loco*, grande parte deste trabalho.

Só podemos construir capelas imperfeitas. Para os leitores poderem acabá-las.

*Sem nome*

Helder Macedo

## RESUMO

O narrador e a maneira como ele é construído dentro de uma obra literária é tema constante e recorrente dentro da teoria da literatura. A percepção de uma *mão* por trás da história contada, ou seja, um narrador que se assume deliberadamente autor de um relato é discutido por Wayne Booth, em *A Retórica da Ficção*. Booth apresenta, ao longo de um percurso da história da literatura, alguns narradores que possuem uma marca óbvia e evidente, assinalados por comentários e artifícios que não escondem a manufatura do trabalho literário. Em sua teorização, o crítico traz um conceito fundamental para a arquitetura deste trabalho: aquele que trata da *confiança* de um narrador. Mais tarde, Paul Ricoeur, no terceiro volume de *Tempo e Narrativa*, avança na discussão, assinalando a importância do narrador não-confiável na literatura contemporânea. A partir desses conceitos, Ricoeur afirma que a literatura atual exige um leitor que *trabalhe* dentro do texto.

A essencial presença de um leitor, configurado na obra literária, norteia esta investigação. Como ponto de partida, este estudo percorre a tradição do narrador na literatura lusitana, desde Bernardim Ribeiro, passando por autores inventivos em sua construção narrativa, como Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, Miguel Torga, José Cardoso Pires, Nuno Bragança, Augusto Abelaira, Lídia Jorge, entre outros. Neste sentido, é necessário que se conheça essa tradição para melhor compreender os artifícios utilizados por autores contemporâneos para rompê-la ou relê-la, objetivo primeiro desta tese. Por conseguinte, a obra *Vícios e Virtudes*, de Helder Macedo, serve como guia condutor, em diálogo constante com *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, de Mário de Carvalho. Juntas e além de suas intersecções, este trabalho investiga outras doze (*As intermitências da morte*, de José Saramago; *Hoje não te vi em Babilônia*, de António Lobo Antunes; *Irene ou o contrato social*, de Maria Velho da Costa; *Rafael*, de Manuel Alegre; *A flor do sal*, de Rosa Lobato de Faria; *Canário*, de Rodrigo Guedes de Carvalho; *Amores secretos*, de Yvette K. Centeno; *O suplente*, de Rui Zink; *Vermelho*, de Mafalda Ivo Cruz; *Todos os dias*, de Jorge Reis-Sá; *A máquina do arcanjo*, de Frederico Lourenço e *Cemitério de Pianos*, de José Luís Peixoto), que com as primeiras comungam de características típicas de um narrador desestabilizador, que atrai o leitor para dentro do texto e exige que ele o reconfigure.



## ABSTRACT

The narrator and the way he is constructed within a literary work is a constant and recurring theme in literary theory. The perception of a “hand” behind the story being told, that is, a narrator who deliberately assumes the authorship of a story, is discussed by Wayne Booth, in *The Rhetoric of Fiction*. Ranging across the history of literature, Booth presents some narrators who have an obvious and particular stamp, made apparent through comments and devices that make no attempt to hide the construction of the literary work. The present thesis draws on and is framed by a fundamental concept put forward by Booth: that dealing with the trust put in the narrator. Paul Ricoeur, in the third volume of *Temp et récit*, would take the discussion further, highlighting the importance of the unreliable narrator in contemporary literature. Based on these concepts, Ricoeur states that present-day literature demands of a reader that he or she work within the text.

The vital presence of a reader, represented in the literary work, guides the present investigation. First of all, this study surveys the tradition of the narrator in Portuguese literature, starting with Bernardim Ribeiro and going on to authors who have brought inventiveness to their narrative construction, like Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, Miguel Torga, José Cardoso Pires, Nuno Bragança, Augusto Abelaira, Lídia Jorge, among others. It is obviously necessary to know this tradition in order to gauge and evaluate the devices and techniques used by contemporary authors to break away from or re-read it, which is the objective of this thesis. In this respect, Helder Macedo’s *Vícios e Virtudes* serves as a guide, in constant dialogue with Mário de Carvalho’s *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. As well as examining their intersections, the present thesis investigates twelve other works (José Saramago’s *As intermitências da morte*; António Lobo Antunes’s *Hoje não te vi em Babilônia*; Maria Velho da Costa’s *Irene ou o contrato socia*; Manuel Alegre’s *Rafael*; Rosa Lobato de Faria’s *A flor do sal*; Rodrigo Guedes de Carvalho’s *Canário*; Yvette K. Centeno’s *Amores secretos*; Rui Zink’s *O suplente*; Mafalda Ivo Cruz’s *Vermelho*; Jorge Reis-Sá’s *Todos os dias*; Frederico Lourenço’s *A máquina do arcanjo* and José Luís Peixoto’s *Cemitério de Pianos*) which, together with the first two share characteristics that are typical of a destabilising narrator, who attracts the reader into the text and demands that he reconfigure the work.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: QUE FAREI.....	10
1 O DUQUE: WAYNE BOOTH E O NARRADOR NA TRADIÇÃO LITERÁRIA.....	14
1.1 Retórica da impossibilidade: a objetividade na literatura e o mostrar <i>versus</i> contar...15	
1.2 AlterIdades: Autor, narrador e leitor construídos na obra.....	19
1.3 A retórica na ficção.....	22
1.3.1 Narradores que se dramatizam na obra.....	23
1.3.2 Distanciamento estético.....	28
1.3.3 O amor bastante: O narrador digno de confiança.....	30
1.4 O encoberto: O narrador não-digno de confiança e a contribuição de Paul Ricoeur.....	33
1.5 Pergunta e resposta: O leitor cúmplice.....	38
2 ÁLBUM DE FAMÍLIA: A TRADIÇÃO DO NARRADOR NA LITERATURA PORTUGUESA.....	42
3 SIM NÃO TALVEZ: O NARRADOR NA LITERATURA PORTUGUESA DO SÉCULO XXI.....	86
3.1 As almas e os corpos: <i>Vícios e Virtudes</i> de Helder Macedo.....	88
3.2 Jogos de cartas: o embaralhar das referências intertextuais.....	90
3.3 Monte nuvem sonho ou nada: vozes desestabilizadoras na literatura portuguesa do século XXI.....	111
O RESTO: CONCLUSÕES.....	161
BIBLIOGRAFIA.....	170
ANEXO.....	183

## INTRODUÇÃO: QUE FAREI...

*não merece a pena ficares nervosa que isto é um romance, inventaram-me*  
Lobo Antunes

A voz do narrador dentro de uma obra literária é tema discutido desde que se debate a literatura. Argumentos favoráveis e contrários a intromissões e comentários tentam buscar, na própria produção canônica, exemplificações que confirmem suas teses.

Ricardo Piglia, crítico argentino, disse, recentemente, em *O último leitor*, que “o bom leitor, o leitor admirável, não se identifica com os personagens do livro, mas com o escritor que compôs o livro” (PIGLIA, 2006, p. 158). Há, portanto, essa questão de imensa relevância: até que ponto um autor pode *mostrar-se* em uma obra? Ou ainda, em que nível se dá a interferência dessa voz narrativa dentro da obra? Esse é um dos pilares fundamentais que este trabalho tenciona investigar. Como eixo teórico central, pretende-se realizar um resgate de *A Retórica da Ficção*, de Wayne Booth. O crítico norte-americano realiza um estudo de fôlego ao compilar diferentes discursos a respeito do narrador. Tal material, além de indicar o posicionamento do próprio Booth acerca do assunto, serve igualmente como um interessante retrospecto histórico da fortuna crítica sobre o tema.

De Wayne Booth deseja-se buscar um conceito imprescindível para a construção desta tese – o do narrador pouco confiável –, tema que Booth desenvolve, ainda que de forma rápida, em sua obra. Esse conceito é aprimorado na colaboração do crítico francês Paul Ricoeur, em um capítulo da extensa obra *Tempo e Narrativa*, no qual resgata as considerações desenvolvidas por Booth e promove um interessante debate literário sobre o assunto.

Torna-se fundamental, portanto, para a aquisição de noções inescusáveis a este estudo, a busca de várias obras que mostrem a evolução crítica do narrador aqui pretendida. Muitas delas já estão tracejadas pelo próprio Booth, em *A Retórica da Ficção*; outras surgirão como diálogo impreterível com os objetos literários em análise.

Como ponto de chegada, pretende-se esquadrihar obras publicadas a partir do ano 2000, objetivando, com isso, uma reflexão acerca da construção do narrador na novíssima literatura portuguesa, a saber, uma literatura que se inscreve no recém-iniciado século XXI.

A obra *Vícios e Virtudes* (2000), de Helder Macedo, é a espinha dorsal desta investigação. O escritor português, após sólida investida na poesia e na crítica, a partir dos

anos 90 desenvolve uma série de romances que têm em comum um narrador que, grosso modo, parece inspirar pouca confiança ao leitor, em um processo sempre propenso à desestabilização e à confusão do público receptor. Colada à obra de Macedo, surge, em um primeiro e essencial diálogo, *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* (2003), ficção de Mário de Carvalho, este já com uma vasta lista de romances publicados, nome reconhecido de um projeto literário marcado pela forte ironia orquestrada em inventivos arranjos da linguagem, subvertendo certas ordens ficcionais estipuladas por uma teorização dura já obsoleta.

Uma primeira análise superficial dos narradores de Macedo e de Carvalho aponta para algumas direções coincidentes. Por exemplo, é grande a rede tecida por esses narradores com as tradições literárias universal, luso-brasileira e com a cultura em geral. Dessa maneira, julga-se necessário o levantamento das pistas trazidas nos romances sobre essas vozes outras que compõem seus livros, aliado à busca de alguns conceitos importantes sobre a intertextualidade. A intertextualidade, pois, será mais uma arma para o estudo dos disfarces desses narradores que não se omitem, ao contrário, expõem-se a cada página.

Essa multiplicidade de discursos, esse extenso repertório de histórias recontadas servirá de inspiração para a construção desta tese, também ela arquitetada com o apoio de muitas vozes e referências exemplares. Portanto, se o ponto de chegada é a novíssima literatura portuguesa, de Macedo e de Carvalho, há todo um percurso que não deve ser esquecido, ao contrário, precisa ser resgatado para que melhor se compreendam as artimanhas utilizadas por eles e por esses outros escritores da literatura portuguesa atual na criação de seus narradores. Por conseguinte, assim como será tecido um painel que procure exemplificar com trechos de obras da literatura universal conceitos pertinentes a este estudo, trazidos pelas considerações no aporte teórico, igualmente será pincelada uma trajetória do narrador que, como base, necessita de um leitor e, assim, dialoga dentro da obra, criando vínculos de cumplicidade para depois rompê-los, visando a uma desestabilização de quem está do outro lado do processo.

Assim, o ponto de partida, no que se refere ao estudo específico da literatura portuguesa, é Bernardim Ribeiro, com seu clássico *Menina e Moça*, uma obra do longínquo século XVI, mas que já apresenta perceptivelmente uma consciência de valorização ao leitor. Este trajeto, iniciado por Ribeiro, será trilhado também por outras vozes marcantes na construção deste narrador: Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, Miguel Torga, José Cardoso Pires, Nuno Bragança, Augusto Abelaira, Lídia Jorge, entre outros. Cada um desses autores edifica, a seu modo, um narrador que se percebe, a cada nova geração, ainda mais

transgressor no que diz respeito ao preestabelecido pelas teorias literárias tradicionais, refulgindo no século XXI, ponto central de estudo desta tese.

Se a obra de Helder Macedo traz a de Mário de Carvalho para dentro desta investigação, juntas as duas convidam outras vozes advindas de doze livros escolhidos para comporem este trabalho. Desta maneira, também serão analisadas as obras de José Saramago (*As intermitências da morte*, 2005), António Lobo Antunes (*Hoje não te vi em Babilônia*, 2006), Maria Velho da Costa (*Irene ou o contrato social*, 2000), Manuel Alegre (*Rafael*, 2004), Rosa Lobato de Faria (*A flor do sal*, 2005), Rodrigo Guedes de Carvalho (*Canário*, 2007), Yvette K. Centeno (*Amores secretos*, 2006), Rui Zink (*O suplente*, 2000), Mafalda Ivo Cruz (*Vermelho*, 2003), Jorge Reis-Sá (*Todos os dias*, 2006), Frederico Lourenço (*A máquina do arcanjo*, 2006) e José Luís Peixoto (*Cemitério de Pianos*, 2006).

De que forma esses narradores devolvem todo o material do qual se servem; como eles articulam os elementos romanescos básicos; qual o distanciamento entre autor-narrador-leitor nas suas respectivas obras; o que a ainda recente fortuna crítica direcionada a este tipo específico de narrador tem a auxiliar nesta pesquisa? Essas são questões a serem feitas, apenas partes móveis de um possível percurso de leitura dentro dos tantos deslocamentos já alcançados pela literatura portuguesa contemporânea. E é claro, todo percurso traz em si uma escolha pessoal. A leitura de mais de trinta obras da contemporânea literatura portuguesa, muitas delas indicadas por professores e estudiosos da área, já obedece a um filtro subjetivo. Chegar, então, aos quatorze autores-obras escolhidos traz algumas importantes justificativas.

Sempre foi intenção deste trabalho a análise de um grupo heterogêneo de autores, em todos os sentidos. Escritores com vasta experiência e um longo processo editorial convivem, nesta tese, com principiantes na área, em seu primeiro livro. Reconhecidos pela mídia caminham ao lado de nomes de pouco apelo comercial. Jovens e maduros, homens e mulheres, *etiquetas* que não servem senão para diversificar o objeto de análise. Não é objetivo desta tese rotular ou apresentar cada um desses autores em conjuntos predeterminados, agrupando-os a partir de características estilísticas mais gritantes ou julgando-os sob a ótica de um pseudobiografismo ou de uma contemporaneidade mais próxima. Não. Esta investigação pretende entrelaçar todos os escritores, mostrando as muitas semelhanças que trazem, também, nas suas distinções.

Um aspecto que neste trabalho não terá relevância é a muito anunciada relação entre História e Ficção dentro da literatura portuguesa. São inúmeros os artigos, as dissertações e as teses que trazem o cruzamento entre a História portuguesa (em especial com seu mais caro *fantasma*, o Salazarismo) e a produção literária (em especial depois da Revolução dos

Cravos). Ainda que seja evidente que o processo de abertura democrática, em Portugal, tenha levado a uma liberdade, em todos os sentidos, na hora da escrita, não é objetivo desta tese investigar fatores sociais, políticos, culturais ou econômicos que possam ter influenciado na construção destes narradores contemporâneos.

O crítico Fernando Pinto do Amaral, na obra *Literatura Portuguesa do Século XX*, afirma, especificamente referindo-se às obras do século XXI:

Talvez esta vontade de contar histórias verosímeis e partilháveis com os leitores possa constituir um dos traços mais significativos da nova geração de ficcionistas portugueses, agora que entramos no terceiro milênio: mais cosmopolitas e por isso mesmo menos presos às questões ideológicas ou aos grandes temas em torno da identidade nacional, que de um modo ou de outro preocuparam a maioria das vozes que os antecederam, estes novos autores encontram-se já decididamente situados – até por motivos geracionais – numa perspectiva histórica segundo a qual as mudanças políticas de 1974 foram já absorvidas e integradas no quotidiano de um país democrático europeu, como é Portugal nos nossos dias (AMARAL, 2004, p. 89).

Amaral não enxerga, e de fato não existe mais, uma mobilização social coletiva na hora do fazer literário. Entretanto, há dois aspectos que merecem ser discutidos: a percepção do crítico de que esta obra do *terceiro milênio* seja *partilhável com os leitores*, o que revela realmente uma forte característica da literatura portuguesa, que é o dialogismo insistente com esse leitor; e a questão da verossimilhança: pode-se contar uma história verossímil de forma inverossímil? Aliás, esta é preocupação deste trabalho: a forma como é narrada a história, e não a temática ou o enredo em si.

Pretende-se, no decorrer desta investigação, que essas questões, senão respondidas, sejam debatidas. Estudar um autor que trabalhe com metaliteratura e desconstrução de preceitos teóricos tradicionais é sempre um mergulho rasante entre os alicerces da própria linguagem e, por isso mesmo, sujeito a uma intensa vertigem, a alguns choques aleatórios e ao sem igual prazer das descobertas. Estudar quatorze nomes da atualíssima literatura portuguesa contemporânea é aumentar a voltagem da experiência, tendo em vista seus originais narradores, sempre com cartas escondidas na manga, esses *canalhas sedutores*<sup>1</sup> que não apenas seduzem o leitor, mas também o transformam.

*O romance, é óbvio (como agora tenho de dizer, ou melhor, obviamente), está latente nas entrelinhas. Obrigada ao esforço de ler e de entender. Alguém se dispõe a tal esforço? Sei que sim. São muitos, discretos e calados.*  
Yvette K. Centeno

---

<sup>1</sup> Wayne Booth confere o termo para os narradores não confiáveis na obra *A Retórica da Ficção*.

*Assentemos que a retórica é a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar a persuasão. [...] A retórica parece ser capaz de, por assim dizer, no concernente a uma dada questão, descobrir que é próprio para persuadir.*  
Aristóteles<sup>2</sup>

## 1 O DUQUE: WAYNE BOOTH E O NARRADOR NA TRADIÇÃO LITERÁRIA

*Nem mesmo nada somos  
Estamos no que fomos  
À espera do que importe*  
Vitorino Nemésio

O escritor português José Saramago, certa vez, quando indagado sobre as confusões possíveis entre narrador e autor dentro de sua obra, respondeu:

Do ponto de vista técnico aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade que está por lá e que é o narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de alter ego meu. Eu iria talvez mais longe e, possivelmente com indignação de todos os teóricos da literatura, firmaria: ‘Narrador não sei quem é.’ Parece-me, e sou leigo na matéria, que no meu caso particular é como se estivesse a dizer ao leitor: ‘vai aí o livro, mas esse livro leva uma pessoa dentro.’ Leva uma história das personagens, leva a tese, leva a filosofia, enfim tudo o que se quiser encontrar lá (SARAMAGO, 1998, p.132-133).

Passada uma década desde essa declaração, talvez se perceba que a acima citada *indignação de todos os teóricos da literatura* tenha sido suavizada pelas diferentes maneiras com que o romance contemporâneo tem, propositalmente, deslocado certos conceitos na construção da obra literária. Conceitos que, até algum tempo atrás, eram trabalhados por teóricos ávidos em mostrar a imobilidade de alguns campos da teoria da literatura. Regras normativas, generalizações, contradições eram frutos de muitas críticas apressadas.

Com certeza, um dos pontos mais dissecados dentro da história das teorias literárias é o **narrador**. Desde muito, discute-se o seu papel na obra literária: de que forma determinado autor conduz sua narrativa, como essa voz é apresentada, debatendo-se, principalmente, as polêmicas oposições entre *mostrar/contar*, *objetividade/subjetividade*.

A obra *A Retórica da Ficção* (1961), de Wayne Booth (1921-2005), apresenta uma pesquisa consistente a respeito do narrador. Um dos eixos centrais da obra de Booth parte

---

<sup>2</sup> *Arte Retórica*, Livro Primeiro, p.330.

exatamente dessas acirradas discussões, que atravessam os séculos, adentrando-se nas possibilidades de um narrador ser mais ou menos objetivo, e também na forma como ele articula a narrativa: ele *conta* ou ele *mostra*?

### 1.1 Retórica da impossibilidade: a objetividade na literatura e o mostrar *versus* contar

*Já não sou  
vou já não ser.*  
Helder Macedo

Wayne Booth serve-se da narração primitiva para estabelecer uma primeira e fundamental idéia: “Um dos processos mais obviamente artificiais do contador de histórias é o truque do passar além da superfície da ação, de modo a obter uma visão fidedigna do que vai na mente e coração do personagem” (BOOTH, 1980, p.21)<sup>3</sup>. Essa afirmação já anuncia uma das grandes discussões da obra: a interferência do autor. Para Booth, há um tom autoritário no contador de histórias primitivo, entrando no mundo interior de personagens e induzindo uma série de sentimentos aos ouvintes que, por sua vez, aceitam, de forma submissa, todo e qualquer comentário. O autor serve-se dessa *autoridade artificial* para requisitar o pacto de confiança com o leitor/ouvinte.

Para Booth, “mesmo Homero não passa uma página em que não apresente uma clarificação direta de motivos, de expectativas e da importância relativa dos acontecimentos” (22). A vida de Homero está ausente das obras *Ilíada* e *Odisséia*, mas o autor grego não se isenta de juízos de valor com relação a seus personagens, apresentados sob forma de comentários e constante adjetivação.

Para tanto, o narrador de Homero conduz o enredo de acordo com as expectativas do leitor. Como conclui Booth: “Sabemos perfeitamente o que temos a esperar e a temer; não há ambigüidades na nossa simpatia para com os heróis” (24).

Desse modo, essa *retórica direta e autoritária*, presente desde o tempo das narrativas remotas, continua a existir na ficção moderna, mesmo que diluída, segundo Wayne Booth. A grande questão *mostrar* ao invés de *contar* surge, a partir de Flaubert, sob forma de intenso debate: “Muitos autores e críticos se convenceram de que os modos de narração objetivos,

---

<sup>3</sup> A partir de agora, no decorrer deste primeiro capítulo, a indicação da obra *A Retórica da Ficção*, de Wayne Booth, será assinalada apenas com o número da página entre parênteses.



impessoais ou dramáticos são naturalmente superiores a qualquer modo que dê lugar ao aparecimento direto do autor ou do seu porta-voz fidedigno” (26).

Exigia-se um cuidado na hora de construir o narrador, pois o verdadeiro dom artístico seria aquele de *mostrar* uma cena, não o de *contá-la*. Booth recupera Percy Lubbock e sua afirmação de que o romancista deve deixar que a sua história seja contada por si própria, sem interferências. O crítico salienta que alguns comentários podem estragar uma obra inteira, mas sublinha que as interferências de Fielding em *Tom Jones* e de Sterne em *Tristram Shandy*, por exemplo, são preciosas.

Booth também resgata *Decameron* (1353), do italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375), e discorre sobre as imensas artimanhas com as quais o narrador capta a simpatia do leitor. Wayne Booth destaca a competência do escritor italiano em manipular seu leitor e reconhece limitações em debates como esse *contar x mostrar*, pois “as normas de julgamento mudam tão radicalmente que, na verdade, é difícil discernir um padrão no tapete de Boccaccio (sic).” E completa: “A arte de Boccaccio não está na sua aderência a um modo supremo de narração, mas sim na sua habilidade de ordenar várias formas de contar ao serviço de várias formas de mostrar” (33).

Wayne Booth, então, volta-se para alguns argumentos importantes na defesa da objetividade na literatura, permitido através de um afastamento quase total do autor. Booth questiona-se sobre a natureza dos comentários, pois acredita haver alguns tão dissimulados que, muitas vezes, fogem da percepção do leitor apressado.

Dessa forma, o crítico concilia a necessidade de apagamento de comentários com uma literatura que se proponha objetiva. Contudo, Booth depara-se com mais um problema: “a presença do autor será óbvia sempre que ele entrar ou sair da mente de um personagem – quando desloca o seu ponto de vista” (34). Ou seja, não basta apenas que sejam supridos os comentários da obra para que ela seja objetiva.

Ao mesmo tempo em que apanha alguns pontos teóricos contra a intromissão de um autor em sua obra, Wayne Booth, cada vez mais, apercebe-se da tarefa ingrata que é reconhecer uma literatura objetiva. Diz ele: “O autor está presente em todos os discursos de qualquer personagem a quem tenha sido conferido o emblema de credibilidade, seja de que modo for” (35).

Booth, nesse ponto da obra, ainda não se posiciona por completo sobre os prejuízos (ou não) da presença do autor na narrativa. No seu raciocínio, cada detalhe parece servir como prova da impossibilidade de construir-se uma obra objetiva. Mesmo que se cortem comentários, pontos de vista diferentes, há ainda o juízo de valor. Para Booth, “podemos

continuar a expurgar a obra de tudo quanto seja identificável como toque pessoal, de todas as alusões literárias ou metáforas coloridas, do recurso a mitos e símbolos – elementos que, implicitamente, conferem juízos de valor” (36) e, ainda assim, um leitor atento perceberá a imposição do autor.

A preferência de parte da crítica pelo *mostrar* traz, colada a esse conceito, a idéia de que a literatura faça justiça à realidade. Ou seja, aquele romance de intensa aparência do real, em que o narrador é eliminado e o leitor acaba esquecendo-se de que esteja a ler um livro. Booth questiona essa linha teórica e chega a comentar que essa *paixão* pela neutralidade surge, tardiamente, na primeira metade do século XIX.

Ao levantar depoimentos de Flaubert<sup>4</sup> e Tchecov<sup>5</sup>, assíduos defensores da objetividade, Booth declara: “Não será necessário mostrar aqui que nenhum autor pode conseguir esta espécie de objetividade [...]. Todos sabemos que a leitura atenta de qualquer declaração em defesa da neutralidade do artista revela compromisso” (86).

O crítico norte-americano resgata o francês Jean-Paul Sartre, talvez um dos maiores defensores do apagamento do autor na obra. O pensamento sartriano sugere que seria um erro a necessidade de chamar atenção do leitor através de uma óbvia presença do escritor. Os romances não deveriam existir como se fossem produto de um homem. Dessa forma, Sartre condena a existência de sumários e cenas que condensam tempo e espaço para facilitar a leitura. O romance surge como se fosse de geração espontânea, sem manipulação alguma.

Todavia, Booth lembra que mesmo Sartre admitiu: uma vez que sejam eliminados todos esses indícios da presença de um autor, o que resta revela-se *vergonhosamente artificial*. Booth comenta que essa *sobra* seria uma simples narração: impessoal, fria, artificial, desnecessária. Por isso, o crítico termina por concluir que o juízo de valor de um escritor estará sempre presente, basta um leitor atento para saber encontrá-lo<sup>6</sup>. Dessa forma, a questão da objetividade em literatura é muito mais complexa e não pode ser resolvida com

---

<sup>4</sup> Booth traz o pensamento de Flaubert (1821-1880), segundo o qual o escritor deveria “tratar da alma humana com a imparcialidade que os cientistas físicos mostram o estudo da matéria” (FLAUBERT apud BOOTH, 1980, p.86).

<sup>5</sup> Tchecov (1860-1904) também é citado por Booth. O russo teria declarado que “um escritor tem que ser tão objetivo como o farmacêutico, tem que abandonar a linha subjetiva” (TCHECOV apud BOOTH, 1980, p.87).

<sup>6</sup> Por exemplo, em *O Muro*, Sartre trabalha praticamente com um narrador-câmera, um olhar-testemunho do que está ocorrendo: “Sacudi-me e olhei meus dois companheiros. Tom havia escondido a cabeça nas mãos, e eu só via sua nuca branca e gorda. O pequeno Juan era o que estava em pior estado, tinha a boca aberta e as narinas fremindo. O médico aproximou-se dele e pousou-lhe a mão sobre o ombro...” (SARTRE, 1989, p.16). Mesmo nessa obra podemos observar aquilo a que Booth referiu-se, ou seja, um narrador em primeira pessoa que entra na mente de um personagem (no caso a Sra. Darbédac) não pode ser considerado objetivo, como mostra a passagem: “Pensou, com um pouco de irritação, que seu marido em breve bateria à porta” (Ibidem, p.36).

algumas regras abstratas. Booth salienta: “Embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” (38).

Ainda antes de Sartre, Henry James já se debatia, especialmente em seus prefácios, sobre a voz do autor na obra. Booth traz à tona os métodos que James estipulara e que, segundo o escritor inglês, poderiam resolver toda essa problemática.

Primeiramente, James revela a existência de *uns cinco milhões* de possibilidades para contar-se uma mesma história, repudiando, portanto, uma definição prévia do que seria um bom romance. Diz Booth: “James estava convencido de que tinha encontrado um meio de desempenhar as tarefas retóricas tradicionais por modo essencialmente dramático, empregando um centro de consciência através do qual tudo se visse e sentisse” (41). Booth comenta, ainda, sobre uma certa flexibilidade nos conceitos de James, que mais tarde seriam esquematizados de forma normativa por Percy Lubbock.

Wayne Booth enumera alguns críticos que contribuíram no debate da voz do autor, como Joseph Warren Beach, Ford Madox Ford, Caroline Gordon, Kobold Knigth, para declarar que, muitas vezes, a teoria foi reduzida e simplificada em uma espécie de *manual da boa literatura*. Preceitos e normas eram sugeridos para que os escritores iniciantes não caíssem no erro do comentário excessivo e em outras *falhas* aparentes.

Booth procura posicionar-se, aos poucos, mas sempre com precaução:

Não podemos restituir o contar à respeitabilidade crítica saltando abertamente em sua defesa – isso é impossível num campo de batalha como este. Os seus oponentes estão armados de quase todas as munições efetivas. A verdade é que muitos romances contêm intromissões descuidadas e prejudiciais. E, além disso, é fácil provar que um episódio mostrado é mais eficaz que o mesmo episódio contado, enquanto tivermos que escolher entre dois extremos e só dois (46).

Wayne Booth, entretanto, percebe um certo exagero na crítica que condena o *contar* e a intromissão do autor. Para Booth, não faz sentido firmar duas maneiras apenas de apresentar-se uma história, sendo que uma delas é sempre boa e a outra, sempre ruim. Levanta-se, então, contra as generalizações da crítica: “Tendo elaborado a definição de um certo tipo de *romance*, ou de *romance* como um certo tipo de *literatura*, ou de *literatura* como um certo tipo de *arte*, como podemos usar essa definição como padrão para fazer juízos sobre um dado romance?” (49). Aponta erros nas críticas que se baseiam em definições normativas e arbitrarias: “O que parece natural num dado período ou para determinada escola, parece artificial noutra período ou sob o ponto de vista doutra escola” (59). Booth vai além,

afirmando que “os críticos da ficção foram levados a inventar ordem, mesmo tendo que recorrer ao dogmatismo” (54).

Debatendo-se sobre esses pontos, Booth afirma que mesmo o *marco inicial* do romance é alvo de controvérsia. Foi com Cervantes, Defoe, Fielding, Jane Austen, Flaubert ou Homero? Modificou-se com Marcel Proust, James Joyce e Virginia Woolf ou essas obras já nem cabem mais dentro do conceito original de romance? Há palpites e tiros para todos os lados nessa batalha teórica, e Booth sublinha o papel de Northrop Frye em sua tentativa de realizar uma classificação pluralista dos gêneros, não-normativa nem impositiva. Porém, Wayne Booth reconhece ser Frye uma voz rara no meio das generalizações costumeiras.

Ao debater todos esses pontos, Wayne Booth deixa muito clara a inclusão de uma literatura mais preocupada com um receptor. Diferentemente de outros tempos, a obra não é meramente um meio de expressão de um artista genial, que escreve apenas a si próprio, mas um produto, um objeto que entrará no mercado e atingirá determinada camada social.

A partir desse raciocínio, Booth estabelece interessantes conceitos no processo da leitura, elementos que se articulam dentro da obra literária e que se concretizam nas mãos de um leitor.

## 1.2 AlterIdades: Autor, narrador e leitor construídos na obra

*Tacteio... dobro... resvalo...*  
Mário de Sá Carneiro

Muitos críticos, de certa forma, *medem* a distância entre autor e leitor. Através dessa *medida* arbitrária, são atribuídos juízos que determinam o valor da obra. Wayne Booth recupera esse artificialismo crítico e chega a estabelecer certas *atitudes requeridas* de um *leitor ideal*:

Poderá o leitor ser objetivo, irônico ou distanciado ou, pelo contrário, será ele capaz de compaixão e compromisso? Por um lado, a obra deveria proporcionar ao leitor perguntas, e não respostas, e o leitor estaria preparado para aceitar o caráter inconcludente da obra [...]. Usaria a mente, a sua inteligência crítica, par a par com as suas emoções (56).

Para o crítico, não apenas o leitor é escrito junto da obra, mas também o *autor implícito (implied author)*: “Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um *homem em*

geral, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de *si próprio*, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens” (88).

Para Booth, é também o leitor quem constrói, na leitura, a imagem desse autor implícito: “Por impessoal que ele tente ser, o leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriba oficial que escreve dessa maneira” (89).

No texto *Our Many Different Businesses with Art*, capítulo de *Critical Understanding*, também de Booth, o crítico discute a questão do autor implícito para afirmar que “alguns escritores escolhem dramatizar no texto uma voz narrativa que fala explicitamente para as normas do autor implícito<sup>7</sup>” (BOOTH, 1979, p.270).

Booth reconhece os problemas que essa conceituação pode gerar, já que existem várias *versões oficiais* de um escritor dentro de uma obra, porque “independentemente da sinceridade que o autor intenda, cada uma de suas obras implicará diferentes versões, diferentes combinações ideais de normas” (89). Desta maneira, o escritor “assume ares diferentes, dependendo das necessidades de cada obra” (89).

É por isso que pode haver confusão entre *narrador* e *autor implícito*, principalmente quando o *alter ego* assume a função de orador. Booth resume, como principal diferença, que o narrador é uma artimanha do próprio autor implícito. Ou seja, o narrador *joga* de acordo com o interesse desse autor implícito que, por sua vez, já é o disfarce do *autor empírico* (ou *real*). “Até o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem implícita de um autor nos bastidores” (167).

Uma espécie de máscara invoca o autor implícito, aquele que vai e vem nos níveis da narração. Essa postura de Booth, ao encaminhar o ponto de vista para uma abordagem retórica, aproxima-o de uma visão moderna que o estruturalismo desenvolveu, ao considerar a obra na sua *materialidade lingüística*. Esse autor implícito é quem comanda os passos do narrador e todos os movimentos das personagens.

Há outros elementos dentro da obra literária que podem auxiliar na diferenciação entre narrador e autor implícito. Certos personagens podem servir de orientação neste sentido e mostrar o ponto de vista do narrador com relação à própria narrativa em que ele está inserido.

De qualquer maneira, há uma necessidade básica do leitor com relação à obra, apontada por Booth como “a de saber onde ele (leitor) se encontra, na esfera dos valores, ou seja, de saber onde o autor *quer* que ele se encontre” (91). Assim, o autor implícito determina, conscientemente ou não, o lugar do leitor na obra. E o leitor deduz essa *imagem* como uma

---

<sup>7</sup> Tradução do autor deste trabalho.

“versão criada, ideal de um homem real”. Ou seja, o autor implícito “é a soma das opções desse homem” (92) que se *materializa* durante a leitura.

Portanto, Booth estipula uma certa *sinceridade* ideal por parte do autor implícito, quando ele se apresenta em harmonia com o caráter narrativo explícito da obra. Mas como se estabelece essa sinceridade? Segundo o crítico norte-americano, ela surge quando um narrador *digno de confiança*, apresentado como porta-voz do autor, demonstra certas crenças que são concretizadas no decorrer da obra. Seja qual for a intenção desse autor implícito, ela deve estar clara na forma como a narrativa é construída e desenvolvida. É por isso que Booth declara que “uma obra boa estabelece a *sinceridade* do autor implícito” (92).

Essa discussão torna-se fundamental para que o raciocínio de Booth seja acompanhado, uma vez que o crítico declara que o leitor configura-se naquela obra que ele entende ser *sincera*, não-contraditória; “cada pincelada que implique o alter ego (do autor) ajudará a moldar o leitor, tornando-o no tipo de pessoa que sabe apreciar tal personagem e o livro que escreve” (107). Ocorre a construção de um pacto de expectativas entre leitor e autor.

Contudo, Booth questiona-se: preocupar-se com o leitor é preocupar-se com o lado comercial da obra, em detrimento do artístico? Ele mesmo declara que muitos críticos consideram apenas como *sérios* aqueles escritores que nunca escrevem pensando no leitor. Booth não chega a assumir claramente uma posição, e deixa muitas perguntas em aberto: “não seria mais seguro partir do princípio de que toda e qualquer cedência às necessidades do leitor não é artística e é perigosa?”. Cita Mark Harris que teria declarado: “Eu escrevo. O leitor que aprenda a ler”, e também Virginia Woolf, que “via no leitor comum um tirano que obrigava a romancista a oferecer um enredo, a proporcionar comédia, tragédia, amor” (108-109).

Longe de estipular respostas definitivas, Booth levanta inúmeros casos de autores que, mesmo sendo exemplificados como *objetivos*, revelam uma *conversa* com o leitor. Wayne Booth mostra que Shakespeare, que teve a sua objetividade admirada inclusive por Flaubert, também se utiliza de comentários e apelos ao leitor, principalmente nos coros: “Se tentássemos limpar Shakespeare de impurezas retóricas, não chegaríamos ao ponto de objectar, por exemplo, contra todos os cantos e danças das bruxas em *Macbeth*?” (117).

Ao seguir essa linha de raciocínio, analisando obras consideradas *limpas* de interferências, Booth traz o conceito de *retórica disfarçada*, inspirado em James, que denominou de *ficelles* aqueles personagens que têm como função auxiliar o leitor na compreensão da história: “Até os melhores romancistas criam muitas vezes cenas que, depois de analisadas, parecem desnecessárias, exceto pela ajuda que dão ao leitor” (118). Booth indaga-se por qual motivo os escritores camuflam essa preocupação com o leitor, já que “o

conceito de escrever uma história parece conter implícita a noção de procura de técnicas de expressão que tornem a obra acessível no mais alto grau possível” (122).

O crítico mexe no vespeiro que é aquele núcleo de escritores que se proclamam não-lidos, com certo orgulho, quando a própria função da literatura só se concretiza quando há leitores para o consumo das obras. Assim, Booth aproxima o conceito de retórica a “elementos que são destacáveis, identificáveis, *amigos do leitor*” (122), que podem ser encontrados numa obra. E conclui: “É para o leitor que o autor escolhe tornar uma cena tão forte quanto possível” (125).

Por mais obsessivo que seja o autor na construção de uma obra limpa, sem comentários e sem interferências, Booth acredita que ele nunca perde o leitor de vista. Assim, não existe discussão sobre a existência de retórica na ficção, mas sim sobre a forma como ela será utilizada.

### 1.3 A retórica na ficção

*no corpo suculento da memória  
os sulcos desgastados do inverno*  
Helder Macedo

Wayne Booth considera pobres algumas classificações de narradores, como aquelas que dizem sobre a pessoa (primeira, terceira) ou o grau de onisciência. “Dizer que uma história é contada na primeira ou terceira pessoa nada nos diz de importante” (166)<sup>8</sup>.

Dessa forma, ele coloca uma primeira e essencial diferença no efeito narrativo: a dramatização do narrador.

---

<sup>8</sup> Também Vítor Aguiar e Silva, em *Teoria da Literatura*, discute tais designações, considerando-as *incorretas e geradoras de confusão*. O crítico recupera Nomi Tamir e sugere que se defina narrador em primeira ou em terceira pessoa, respectivamente, como *narrador pessoal e impessoal*. (AGUIAR E SILVA, 1993, p. 759-760). Ainda que narrador em primeira pessoa ou em terceira pessoa sejam definições *pobres*, essa conceituação será utilizada neste trabalho apenas com o objetivo de que se entenda que tipo de pessoa verbal há em determinada passagem.

### 1.3.1 Narradores que se dramatizam na obra

*tantos  
tão desarticuladamente tantos  
passos fundos na estrada congelada*  
Helder Macedo

Algumas histórias ditas impessoais evitam a existência de um narrador dramatizado. Para Booth, o leitor inexperiente pode inclusive pensar que a história chega a ele sem mediação. Porém, isso é impossível com um narrador dramatizado, mesmo aquele mais reticente, como o de Flaubert em *Madame Bovary* (1856)<sup>9</sup>. Entretanto, “muitos romancistas dramatizam mais a fundo os seus narradores, tornando-os personagens tão nítidos como aqueles sobre quem falam”(168).

Wayne Booth avança na categoria, definindo narradores dramatizados *conscientes de si próprios*. Entre os exemplos levantados por Wayne Booth de um narrador consciente de si próprio, há três saídos de obras clássicas da literatura: *Ensaio* (1580), *Dom Quixote* (1605, a primeira parte; 1625, a segunda) e *Tom Jones* (1749). Booth enumera esses narradores como forma de melhor sistematizar o estudo de *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-1767), de Laurence Sterne (1713-1768), obra que considera como divisora de águas no âmbito do narrador digno de confiança.

Segundo Booth, Michel de Montaigne (1533-1592) é um desses precursores de um narrador consciente de si próprio, dramatizado na obra. Além disso, o narrador de *Ensaio* expõe no texto sua tarefa artesanal de escritura. A obra de fôlego de Montaigne, “uma coletânea variada de opiniões sobre várias questões, deve a sua coerência dramática ao retrato consistentemente inconsistente do próprio autor, no seu personagem de escritor; e o Montaigne que se destaca é tão fascinante como qualquer herói fictício” (241).

Para o crítico, esse personagem criado por Montaigne e que fala de suas características pessoais, a fim de justificar que esteja *pintando seu próprio retrato*, é muito similar a um personagem ficcional de romance:

Se houvesse almejado os favores do mundo, ter-me-ia enfeitado e me apresentaria sob uma forma mais cuidada, de modo a produzir melhor efeito. Prefiro, porém, que me vejam na minha simplicidade natural, sem artifício de nenhuma espécie, porque é a mim mesmo que pinto (MONTAIGNE v.I, 1961: 97).

---

<sup>9</sup> A construção em primeira pessoa do plural já apresenta uma situação típica de visualização de um narrador: “Tínhamos o hábito de, ao entrarmos na escola, jogar nossos bonés ao chão para ficarmos com as mãos livres” (FLAUBERT, s/d, p.23).



O personagem-narrador-escritor aponta defeitos particulares que afetariam a construção da obra: “Não há a quem convenha, menos do que a mim, apelar para a memória. Dessa faculdade careço por assim dizer totalmente...” (Ibidem, p.120-121); em: “Meu estilo, espontâneo e familiar, não convém ao trato dos negócios públicos, mas é bem meu, de acordo com minha maneira de falar, que é substancial, desordenada, sincopada, de um tipo muito particular.” (Ibidem, p.297), e também em: “Quanto a mim, creio ser evidente que meu espírito e meu físico antes diminuíram, depois dessa idade, do que aumentaram em forças e lucidez; antes retrocederam do que progrediram” (Ibidem, p.354).

Mesmo não se tratando de um romance, Wayne Booth defende a inclusão desse narrador diferenciado na sua lista de precursores por ele oferecer “uma excelente oportunidade para o estudo do comentário” (242), como mostra a passagem: “permiti-me agora que retome o fio de meus comentários e volte ao assunto que abandonei para conversar convosco” (MONTAIGNE, 1961, vol. II, p.447).

Booth explana sobre a separação entre autor implícito e autor empírico: “Não podemos deixar de rejeitar qualquer distinção simplista entre ficção, biografia e ensaio. O Montaigne do livro não pode, de modo algum, ser o Montaigne real, jorrando-se sobre a página sem qualquer consideração pelo distanciamento estético” (242).

Interessante também a forma como o narrador de Montaigne discute a apropriação teórica e literária em suas diferentes formas:

Cuidamos das opiniões e do saber alheios e pronto; é preciso torná-los nossos. Nisso nos parecemos com quem, necessitando de lume, o fosse pedir ao vizinho e dando lá com um esplêndido braseiro ficasse a se aquecer sem pensar em levar um pouco para casa [...] Tanto nos apoiamos nos outros que acabamos por perder as forças (MONTAIGNE, 1961, vol. I, p.207).

Algo que se observa de forma similar em *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes (1547-1616):

Como vejo que estão por aí muitos outros livros (ainda que sejam fabulosos e profanos) tão cheios de sentenças de Aristóteles, de Platão, e de toda a caterva de filósofos que levam a admiração ao ânimo dos leitores, e fazem que estes julguem os autores de tais livros como homens lidos, eruditos e eloqüentes (CERVANTES, 2003, p.16).

Para Wayne Booth, *Dom Quixote* é outro belo exemplo precursor de narrador consciente de si próprio que se assume na obra, já que “o narrador fez-se personagem dramatizado a quem reagimos como a qualquer outro personagem” (228).

Ainda no prólogo, o narrador avisa: “Desocupado leitor, não preciso prestar aqui um juramento para que creias que com toda a minha vontade quisera que este livro, como filho do

entendimento, fosse o mais formoso, o mais galhardo que se pudesse imaginar” (CERVANTES, 2003, p.14).

O narrador de Cervantes declara-se confiável: “Basta que, no que tivermos de contar, não nos desviemos da verdade nem um til” (Ibidem, p.31), mas, assim como o de Montaigne, assume deficiências que talvez não permitam uma confiança completa por parte do leitor: “Me saio agora, tendo já tão grande carga de anos às costas, com uma legenda seca como as palhas, falta de invenção, minguada de estilo, pobre de conceitos, e alheia a toda a erudição e doutrina, sem nota às margens, nem comentários no fim do livro” (Ibidem, p.16). A pista que revela as incertezas daquilo que ele conta vem logo no início da obra, no primeiro capítulo: “Num lugar de La Mancha, de cujo nome não quero lembrar-me, vivia, não há muito, um fidalgo...” (Ibidem, p.31).

Esse narrador, portanto, assume-se como um porta-voz do autor implícito:

Só para mim nasceu Dom Quixote, e eu para ele: ele para praticar as ações e eu para as escrever. Somos um só, a despeito e apesar do escritor fingido e tordesilhesco que se atreveu, ou se há de atrever, a contar com pena de avestruz, grosseira e mal aparada, as façanhas do meu valoroso cavaleiro [...] e eu ficarei satisfeito e ufano de ter sido o primeiro que gozou inteiramente o fruto de seus escritos (Ibidem, p.678).

Os comentários do narrador de Cervantes, para Booth, sublinham o efeito aventureSCO do cavaleiro e também reforçam a paródia com as ficções de cavalaria, intento assumido pelo narrador, que ridiculariza essa tradição literária<sup>10</sup>. Esses comentários mostram, em primeira instância, a percepção óbvia da presença do leitor, em uma conversa direta do narrador.

Essa conversa com o leitor também aparece em outra obra clássica. Recuperada por Wayne Booth, *Tom Jones* é vista pelo crítico como “um progresso de crescente intimidade entre narrador e leitor”.

A obra de Henry Fielding (1707-1754), desde o início, propõe uma relação de *troca* com esse leitor-consumidor:

Um autor deve considerar-se não um cavalheiro que oferece um banquete particular ou de caridade, e sim alguém que dirige uma casa pública de pasto, na qual são bem-vindas todas as pessoas em troca do seu dinheiro [...]. Os homens que pagam o que comem insistirão em satisfazer o seu paladar, por mais delicado e fantástico que seja; e, se alguma coisa lhes for desagradável, reivindicarão o direito de censurar, insultar e livremente maldizer o seu almoço (FIELDING, 2003, p.12).

---

<sup>10</sup> Como mostra a seguinte passagem: “Todo ele (o livro) é uma invectiva contra os livros de cavalarias, dos quais nunca se lembrou Aristóteles nem vieram à idéia de Cícero, e mesmo São Basílio guardou profundo silêncio a respeito deles” (CERVANTES, 2003, p.18).

No final da obra, fecha-se o pacto de cumplicidade estabelecido entre narrador e leitor:

Chegamos, leitor, à última etapa da nossa longa jornada. Por conseguinte, por haveremos viajado juntos ao longo de tantas páginas, tratemo-nos como companheiros de viagem numa carruagem de correio, que passaram vários dias na companhia um do outro; e que, apesar de algumas discórdias ou pequenos ressentimentos que possam ter surgido na estrada, geralmente se irmanam e montam, pela última vez, no veículo com alegria e bom humor (Ibidem, p.782).

Antes de apresentar seu Tom Jones, o narrador mergulha nos processos de criação literária e lembra truques e estratégias para a construção de personagens:

Aqui, portanto, julgamos conveniente aperceber o espírito do leitor para a sua recepção, enchendo-o de todas as imagens agradáveis que podemos tirar da natureza. Método em cujo apoio invocamos inúmeros precedentes. Em primeiro lugar, é uma arte muito conhecida e praticada pelos nossos poetas trágicos, que raro deixam de preparar a sua audiência para a recepção das personagens principais. Assim, é o herói sempre apresentado com um toque de tambores e trombetas, a fim de despertar na audiência um espírito marcial e acomodar-lhe os ouvidos ao estilo bombástico e empolado (Ibidem, p.115).

Contudo, o personagem Tom Jones tem seus *vícios*, e o narrador, comprando a confiança do leitor, alerta: “Como estipulamos, ao darmos início a esta história, não enaltecer ninguém, e sim conduzir a nossa pena de acordo com as injunções da verdade, somos obrigados a apresentar o nosso herói a uma luz muito mais prejudicial do que gostaríamos” (Ibidem, p.85).

Esse herói às avessas é apresentado sem retoques pelo narrador, que assim reforça ainda mais a contramão daquela via literária mais convencional, neutra e dita objetiva. Como diz Booth, um narrador que quer ser porta-voz de um autor implícito tem de ser interessante, “tem que ter vida como personagem” (234), algo que Fielding consegue com sucesso. A intrusão é realizada de modo competente e, a todo momento, o narrador quer evitar possíveis mal-entendidos com o leitor: “Antes de continuar, desejo pedir licença para evitar a ocorrência de algumas falsas interpretações ou perversões do meu pensamento a que a diligência de alguns leitores pode conduzi-los” (FIELDING, 2003, p.93).

Para Booth, Fielding tem grande habilidade em permear seu narrador e seu personagem principal, ainda que Tom desvia-se das normas estabelecidas pelo narrador quando passa por algumas confusões. É por isso que Booth afirma que “a nossa crescente intimidade com a versão dramatizada de Fielding produz um tipo de análogo cômico da

confiança do verdadeiro crente na providência, na vida real” (233), ou seja, o autor parece estar sempre presente para lembrar aos seus leitores, através de sua *sapiência e benevolência*, as nuances da vida humana. E assim o pacto está firmado.

O narrador também se confere a tarefa da escritura: “Dito isso, à maneira de premissa, não mais apartaremos os que apreciam a nossa lista de pratos das iguarias que os esperam, e começaremos sem demora a apresentar o primeiro serviço da nossa história para o seu deleite” (FIELDING, 2003, p.13) – apesar de achar que suas páginas não resistirão ao tempo, se bem que ultrapassarão as dos seus contemporâneos:

Têm-me sido atribuídos alguns escritos injuriosos desses mesmos homens que, em outras obras suas, me insultaram com a máxima violência. Estou bem certo de que todas essas obras estarão mortas muito antes que esta página seja oferecida à tua leitura; pois, por mais curta que seja a vida das minhas obras, elas sobreviverão provavelmente ao seu enfermo autor e às fracas produções dos seus insultuosos contemporâneos (Ibidem, p.783).

Outra faceta interessante do narrador de Fielding é aquela que contempla a crítica literária, como mostra esse irônico e divertido recorte, comentando, justamente, a tradicional impaciência da crítica com digressões e comentários do narrador:

Julgo razoável, leitor, antes de prosseguirmos juntos, explicar-te que pretendo fazer digressões no decurso de toda essa história sempre que me ensejar oportunidade, da qual sou melhor juiz do que qualquer lastimoso crítico que exista; e cumpre-me pedir aqui a todos esses críticos que tratem da sua vida, e não se metam em negócios ou obras que, de maneira nenhuma, lhes dizem respeito; pois, enquanto não apresentarem a autoridade por cuja virtude se constituíram juízes, não me sujeitarei à sua jurisdição (Ibidem, p.15).

*Ensaio*, *Dom Quixote* e *Tom Jones* são três obras canônicas que se configuram como exemplares para Wayne Booth, uma vez que venceram a querela “utilizar ou não a intromissão no narrador” com folga. Além disso, elas apresentam narradores que brincam com o fazer literário. O que intensifica um narrador dramatizado, segundo Wayne Booth, é principalmente a distância entre os elementos da narrativa. Daí a importância de outra artimanha retórica empregada pelo escritor: o distanciamento estético.

### 1.3.2 Distanciamento estético

*Quero abrir o que as palavras não descrevem  
para já não responder ao sim e ao não  
do meu espelho conheável.*  
Helder Macedo

Diz Wayne Booth:

Narradores e refletores na terceira pessoa diferem consideravelmente, conforme o grau e espécie de distância que os separa do autor, do leitor e dos outros personagens da história. Em qualquer experiência de leitura, há um diálogo implícito entre autor, narrador, os outros personagens e o leitor (171).

Esse diálogo com o leitor, na verdade, nem sempre é implícito, como se pôde perceber nos três exemplos literários anteriores. Todavia, Booth, com essa afirmação, sublinha a constante presença da retórica mesmo naquelas obras mais impessoais.

De forma mais evidente, há o distanciamento que ocorre em eixos como tempo, espaço, diferenças na classe social dos personagens, no modo de construção de suas falas e no modo de ser/agir desses personagens. Mas esse distanciamento estético assume-se, de fato, na distância entre elementos da narrativa. Booth esquematiza:

- distância entre narrador e personagens: independentemente do grau, essa distância pode ocorrer de maneira *moral, intelectual, emocional e temporal*. “Fowler, o narrador e Pyle, o americano, em *O Americano Tranquilo*, de Greene, se desviam ambos radicalmente das normas do autor, mas em direções diferentes” (172).

- distância entre autor implícito e leitor: segundo Booth, é essencial que, para apreciar a obra, o leitor consiga aceitar os juízos de valor do autor implícito. Cita Jane Austen (1775-1817), em *Orgulho e Preconceito* (1813), alegando que a autora não precisa de muito esforço para convencer o leitor de que ambos os sentimentos do título não são desejáveis. Em compensação, as obras de Sade (1740-1814) exigem leitores pouco puritanos. Para o crítico, “uma boa leitura do livro tem que eliminar toda a distância entre as normas essenciais do seu autor implícito e as normas do leitor postulado” (173).

- distância entre autor implícito e personagens: Booth diz que a maioria dos autores bem-sucedidos trabalha com grande distância de seus personagens. Mas isso não é regra.

- distância entre narrador e as normas do leitor: alguns personagens *degenerados morais ou físicos*, segundo Booth, acabam ganhando a simpatia do leitor, transformados em seres convincentes pela tarefa do narrador, caso de Gregor Samsa, em *A Metamorfose* (1916)<sup>11</sup>, de Kafka, e Raskólnikov em *Crime e Castigo* (1867)<sup>12</sup>, de Dostoievski. Ambos enquadram-se numa categoria de personagem quase repulsiva, mas a técnica dos respectivos narradores (aumentando e diminuindo a distância entre personagem e leitor) permite que os leitores entendam e aceitem os personagens:

No século XX, os autores procederam quase como se estivessem firmemente decididos a estabelecer todas as formas de enredo possíveis, com bases em deslocções desse tipo: começar longe e acabar perto; começar perto, afastar-se e terminar perto; começar longe e afastar-se mais ainda” (173).

Entra nessa categoria, segundo Booth, a estratégia do narrador que interfere na construção do personagem a ponto de conseguir a antipatia do leitor. No andamento da narrativa, porém, ele consegue redimir esse personagem, que acaba ganhando a simpatia de quem lê a obra.

- distância entre narrador e autor implícito: independentemente do grau, ela pode se dar em termos *morais, intelectuais, físicos* ou *temporais*. “Os autores distanciam-se até do narrador mais ciente, na medida em que sabem, presumivelmente, como *acaba tudo*” (172). É no manejo desses eixos, encurtando ou aumentando distâncias, que se cria a categoria da retórica da ficção que mais interessa a essa investigação: a da confiança. Segundo Wayne Booth:

Chamei de narrador fidedigno quando ele fala e atua de acordo com as normas da obra (ou seja, com as normas do autor implícito), e pouco digno de confiança quando não o faz [...] É verdade que, na sua maioria, os grandes narradores fidedignos usam e abusam da ironia incidental e, assim, são pouco

---

<sup>11</sup> Da obra de Kafka (1883-1924): “Quando certa manhã Gregor Samsa despertou, depois de um sono tranqüilo, achou-se em sua cama convertido em um monstruoso inseto. Estava deitado sobre a dura carapaça de suas costas, e ao erguer um pouco a cabeça viu a figura convexa de seu ventre escuro, sulcado por pronunciadas ondulações [...] Inúmeras patas, lamentavelmente esqueléticas em comparação com a grossura comum de suas pernas, ofereciam a seus olhos o espetáculo de uma agitação sem consistência” (KAFKA, 1998, p.7). Sobre isso, vale a pena resgatar o comentário de Umberto Eco: “Que belo começo para uma história, sem dúvida, fantástica! Ou acreditamos, ou então melhor será pôr de lado a *Metamorfose* de Kafka” (ECO, 1997, p. 84).

<sup>12</sup> Da obra de Dostoievski (1821-1881): “Tirou completamente a machada de baixo do casaco, brandiu-a com as duas mãos, sem se aperceber do que fazia, e, quase sem esforço, com um gesto maquinal, deixou-a cair sobre a cabeça da velha.[...] O sangue brotou como de um copo entornado, e o corpo tombou para frente, sobre o chão” (DOSTOIEVSKI, 2002, p.78).

dignos de confiança. Por outro lado, não merecer confiança não consiste, necessariamente, em mentir<sup>13</sup> (174).

É o distanciamento *autor implícito x narrador* o mais importante, para Booth, na construção do conceito de confiança, mas não o único. Também é devido ao distanciamento *narrador x personagem* e *narrador x leitor* que se potencializa um narrador confiável ou não.

### 1.3.3 O amor bastante: o narrador digno de confiança

*Eu sou o solitário e nunca minto  
Rasguei toda a vaidade tira a tira  
E caminho sem medo e sem mentira  
À luz crepuscular do meu instinto*  
Sophia de Mello Breyner Andresen

Apesar de suas tentativas de esquematizar a teoria que explana, Wayne Booth, via de regra, preocupa-se em não ser normativo:

Mesmo que o romancista se tenha decidido por um narrador que caiba numa das classificações do crítico: onisciente, na primeira pessoa, objetivo, apagado, ou seja o que for, os seus problemas não ficam por aí. Não pode, pura e simplesmente, encontrar respostas para os seus problemas imediatos, precisos e práticos, reportando-se a declarações como ‘onisciência é o método mais flexível’ ou ‘objetividade é o método mais rápido e nítido’. Generalizações a esse nível, por muito sólidas que sejam, não ajudam grande coisa no progresso do romance (180).

Fala isso em defesa dos inúmeros exemplos que distribui ao desenrolar de sua obra *A Retórica da Ficção*. Nunca se esquece de que a narração é *arte*, e não *ciência*, e por isso não há uma resposta clara, tratando-se de matéria subjetiva. Mesmo assim, o crítico salienta que é preciso posicionar-se, que a narração

não vai dizer que nós somos obrigatoriamente conduzidos ao fracasso quando experimentamos formular os princípios a que estamos expostos. Pode-se observar os elementos sistemáticos em toda a arte, e a crítica, em matéria de ficção, não pode absolutamente escapar de suas responsabilidades. Ela deve

---

<sup>13</sup> Importante assinalar, a essa altura, que o conceito de narrador não-digno de confiança, para este trabalho, ainda está em construção. Booth, em certos momentos, parece ser contraditório, porém acaba procurando sempre relacionar o grau de confiança com a finalidade da obra e a execução da mesma por parte do narrador. Ele diz, ainda: “É verdade que no meio da maior parte dos narradores dignos de confiança, os mais célebres deixam-se ir ligeiramente a longos momentos de ironia: eles são, por consequência, indignos de confiança, na medida que eles são suscetíveis de enganar. Mas uma ironia que surja das dificuldades não é suficiente para restituir o narrador indigno de confiança. Deveria se guardar esse termo para os narradores que, apresentados como se falassem todo o tempo de acordo com as normas do livro, de fato não fazem mais” (105).

tentar explicar os êxitos e os fracassos técnicos, por referência aos princípios gerais (BOOTH, 1977, p.110).

Assim, focando um narrador digno de confiança, diz Booth que esses, “por muito humanos, perplexos e limitados que sejam, conseguem a nossa confiança e aprovação básica” (289). Booth cita um exemplo que considera marcante: *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, obra da segunda metade do século XVIII.

Antes de mais nada, evidentemente, é o narrador de Sterne dramatizado na obra e consciente de si próprio: “Eu chamo esse capítulo de COISAS – e o meu próximo capítulo, que será o primeiro do meu próximo volume, se até lá eu viver, será meu capítulo chamado FRAGMENTOS, de modo a manter uma certa conexão entre minhas palavras” (STERNE, 1985, p.332)<sup>14</sup>. Também visível no trecho:

Então, ao invés de avançar, como um escritor comum, no trabalho que tenho feito até aqui – ao contrário, eu sou jogado a tantos volumes para trás – foram todos os dias de minha vida tão agitados como o de hoje? [...] Porque quanto mais eu escrevo, mais preciso escrever... (Ibidem, p. 286).

O narrador conversa com a personagem: “Oh, Tristram! Tristram! E agora que você está acabando esses quatro volumes – o que eu lhe devo perguntar é o que se passa em sua cabeça?” (Ibidem, p.333).

Para Booth, é no trecho: “Acreditem-me, minha boa gente, isto não é coisa tão inconcebível como muitos de vocês pensariam; afinal, penso que todos já ouviram falar em espíritos animais, no modo como são transmitidos de pai para filho... Bom, dou-vos a minha palavra” que o narrador pede a total confiança do leitor, “e nós acreditamos na sua palavra” (253).

Ponto alto, para Booth, é o uso dos comentários pelo narrador de Sterne, que os alargou em quantidade e qualidade: “cada comentário é ação; cada digressão é progressiva” (248), sendo uma espécie de precursor do grande número de bem-sucedidos narradores conscientes de si próprios do século XX.

O narrador consegue *comprar* o leitor. Diz Booth: “Não podemos deixar de simpatizar com Tristram na sua luta, por engraçada que seja a forma em que é expressa, por chegar à realidade interior dos acontecimentos, sempre escorregadia, sempre para além do alcance do artista” (246).

---

<sup>14</sup> Tradução do autor deste trabalho.



O narrador digno de confiança é aquele que *pega o leitor pela mão*, que embarca cegamente na aventura proposta. Um belo exemplo, literalmente, trazido dentro da obra de Wayne Booth, é o narrador de *A Loja de Antiguidades* (1840), de Charles Dickens (1812-1870):

Como o desenrolar desta história exige que tomemos conhecimento, mais ou menos por esta altura, de alguns pormenores relativos à economia doméstica de Mr. Sampson Brass, e como, provavelmente, não ocorreria melhor oportunidade que a presente para esse fim, **o narrador toma o leitor amigo pela mão** e, saltando com ele ao ar e fendendo este a maior velocidade ainda que aquela com que jamais Don Cleophas Leandro Perez Zambullo e o seu amigo viajaram através dessa agradável região, desce com ele sobre o pavimento de Bevis Marks. Os intrépidos aeronautas pousam diante de uma casa pequena e escura... (DICKENS, s/d, p.248, grifo meu).

Esse narrador (porta voz do autor implícito) garante a seu leitor a certeza de que tudo aquilo que ele conta em sua *viagem de leitura* está perfeitamente de acordo com o pacto tácito estabelecido entre ambos. Fatos relatados, avaliações, invasões na consciência de personagens, tudo o que o narrador relata faz parte deste pacto de confiança.

É importante, ainda, apontar que a obra *A Retórica da Ficção*, de Booth, de 1961, empenha-se muito mais no desmonte da teorização sobre “showing” e “telling”, como se viu até agora, do que na discussão do narrador confiável ou não-confiável. Portanto, é necessário inserir Booth dentro daquele contexto histórico, momento em que se discutiam o formalismo russo<sup>15</sup> e o estruturalismo, por exemplo. Quando se refere ao estruturalismo, essencial é reportar-se ao movimento da *nouvelle critique* francesa da década de 60, que incluía autores como Barthes, Genette, Todorov e Jakobson (estes dois últimos formalistas), e que trazia conceitos como o da “morte do autor”.

Por conseguinte, a investigação realizada por este trabalho pretende resgatar essa semente teórica da confiabilidade de um narrador, evidentemente ainda incipiente, encontrada na obra de Booth. Mais óbvio ainda seria afirmar que, se a conceituação de um narrador confiável é pouco desenvolvida, sobre o outro lado da questão, a do narrador não-digno de confiança, Wayne Booth aprofunda-se ainda menos. Contudo, tem o crítico sua importância por promover essa discussão, que mais tarde será retomada e debatida por Paul Ricoeur (1913-2005). Dessa forma, mais interessante, neste momento, é contrapor os dois críticos para o estudo do narrador não-confiável.

---

<sup>15</sup> O movimento russo dos anos 20-40, que será bem-recebido na Europa dos anos 50, para Aguiar e Silva, “tende a abolir o pólo da comunicação literária constituído pelo emissor, em nome da autonomia e a autotelicidade do texto literário e, conseqüentemente, em nome da análise estritamente imanente que este texto, concebido como *ens causa sui*, obviamente requer” (AGUIAR E SILVA, 1993, p. 235).

#### 1.4 O encoberto: o narrador não-digno de confiança e a contribuição de Paul Ricoeur

*Se havia corvos não sei  
porque há metáforas  
de que é prudente sempre duvidar*  
Helder Macedo

Paul Ricoeur, no capítulo *Mundo do texto e mundo do leitor*, no terceiro volume da obra *Tempo e Narrativa*, resgata alguns preceitos de Booth e avança na categoria denominada *narrador digno de confiança*. Para o crítico francês, essa confiança está para a ficção assim como a prova documental está para a história. Ele afirma:

É justamente porque o romancista não dispõe de uma prova material a fornecer que ele pede ao leitor que lhe conceda não só o direito de saber o que ele conta ou mostra, mas também de sugerir uma apreciação, uma avaliação de suas personagens principais (RICOEUR, 1997, p.280).

Paul Ricoeur também resgata certos tópicos da estética da recepção<sup>16</sup> para estudar a forma como o leitor responde ao que a literatura lhe confere. Ressalta a importância do processo da leitura para a própria refiguração do literário: “somente pela mediação da leitura é que a obra literária obtém a significação completa” (Ibidem, p.275). Numa metáfora interessante, o crítico constrói a imagem de leitura como um *piquenique* em que o autor levaria ao evento as palavras e o leitor, a significação. Desta forma, a obra literária expande-se, transcende na direção de um mundo que é construído a partir de *cada* leitura de *cada* leitor específico.

Dentro disso, Ricoeur recupera o conceito de *autor implicado*<sup>17</sup>, de Wayne Booth. Para distingui-lo do narrador, Booth já deixa a pista de que, antes de mais nada, o narrador é construído pelo autor implicado, sendo, portanto, um artifício do autor. Ricoeur assinala que toda obra possui um autor implicado mas nem toda possui um narrador distinto: “o narrador distingue-se do autor implicado todas as vezes que ele é dramatizado para si mesmo” (Ibidem,

---

<sup>16</sup> Diz Ricoeur: “Essa estética complementar a uma poética assume, por sua vez, duas formas diferentes, conforme sublinhemos, com W. Iser, o efeito produzido sobre o leitor individual e sua resposta no processo de leitura, ou, como H.R.Jauss, a resposta do público no nível de suas expectativas coletivas”. Ricoeur salienta que as duas linhas não se contrapõem: “Por um lado, é pelo processo individual de leitura que o texto revela sua estrutura de apelo; por outro, é na medida em que o leitor participa das expectativas sedimentadas no público que ele é constituído como leitor competente; o ato de leitura torna-se, assim, um elo na história da recepção de uma obra pelo público” (Ibidem, p. 287).

<sup>17</sup> Paul Ricoeur assume para si o termo *autor implicado* (*Implied Author* no original de Wayne Booth), afirmando que em algumas traduções francesas aparece como *auteur implicite* (autor implícito). Na tradução de *The Retic of Fiction* da editora portuguesa Arcádia, utilizada neste trabalho, aparece o termo *autor implícito*. Além disso, há outras designações dentro da teoria da literatura para essa categoria, como *autor e leitor modelos*, *virtuais*, etc. Contudo, fica estabelecido que, a partir de agora, *implicado* e *implícito* poderão aparecer sem distinção de significado no decorrer deste trabalho.

p.281); por exemplo, nas vezes em que aparecem características pessoais dessa entidade literária que narra.

Ricoeur lembra que um narrador é completamente digno de confiança em certos romances do século XVIII, nos quais o leitor acompanha o percurso proposto pelo narrador sem sustos. Interessante mesmo, para o crítico francês, é o oposto, o narrador não-digno de confiança, aquele que “desordena as expectativas, deixando o leitor na incerteza sobre saber até que ponto ele quer, afinal, chegar” (Ibidem, p.281). Essa espécie de *desamparo* é extremamente produtiva por obrigar o leitor a decifrar o texto a partir dessa desconfiança instaurada. Como se vê, Ricoeur avança no conceito: o narrador não-digno de confiança não é apenas aquele que vai na contra-mão do autor da narrativa, mas sim aquele em quem o leitor não pode confiar e, ao mesmo tempo, por quem não consegue deixar de ser seduzido.

Ricoeur contesta certa *severidade* de Booth com relação ao narrador não-digno de confiança, já que, segundo ele, o crítico norte-americano sublinha uma espécie de relação de amizade aristotélica<sup>18</sup> entre leitor e autor, uma não-interferência, obviamente rompida com o narrador não-confiável que, para Booth, traz uma visão confusa ao leitor (com relação a aspectos estéticos, psicológicos, mas também morais e sociais).

Diz Booth: “Muitas obras modernas usam o mesmo tipo de narração confusa e pouco digna de confiança, numa polêmica deliberada contra noções convencionais da realidade e a favor da realidade superior oferecida pelo mundo do livro” (302). Um exemplo apresentado pelo crítico norte-americano é a obra *Niebla*, de Miguel Unamuno, que brinca com os limites entre ficção e realidade:

– ‘Te dije antes que no estabas despierto ni dormindo, y ahora te digo que no estás ni muerto ni vivo’. — ‘¡ Acabe usted de explicarse de una vez, por Dios! ¡ Acabe usted de explicarse!(me suplicó conSterneado), porque son tales lãs cosas que estoy viendo y oyendo esta tarde que temo volverme loco’. — ‘Pues bien; la verdad es, querido Augusto (le dije com la más Dulce de mis voces) que no puedes matarte porque no estás vivo y que no estás vivo, ni tampouco muerto, porque no existes...’ — ‘¿ Cómo que no existo?, exclamo’. — ‘No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasia y de lãs de aquellos de mis lectores que leam el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela’ (UNAMUNO, 1950, p.153).

---

<sup>18</sup> Ricoeur recupera Booth, quando ele cita Aristóteles: “O poeta deve falar tão pouco quanto possível na sua própria pessoa” (ARISTÓTELES apud BOOTH, 1980, p.110). Entretanto, o próprio Booth reconhece que não existe uma verdade absoluta na teoria: “Mas é claro que não se podem encontrar respostas nas regras gerais se a voz do autor é defeito” (323).

A quebra desse pacto de crença no “mundo do faz-de-conta”, assumido com o leitor, dando à obra o tom de artesanato ficcional, é típica de um narrador não-confiável, que conversa com seu próprio personagem e desconstrói as separações estabelecidas pela teoria da literatura tradicional<sup>19</sup>.

Ricoeur vê exagero crítico na maneira como Booth qualifica um bom romance, aquele no qual o leitor entra em *acordo perfeito* com o autor implícito: “o autor implícito de cada romance é alguém com cujas crenças tenho que concordar, em grande medida, para apreciar a obra” (153). Evidentemente que se o narrador não-digno de confiança entra em conflito com esse autor implícito, com a narrativa que está sendo contada, de alguma maneira nasce um estranhamento entre o leitor e o autor, o que geraria essa confusão a que Booth se refere:

Tenho que subordinar a minha mente e coração ao livro, para poder apreciá-lo a fundo. Em resumo, o autor cria uma imagem de si próprio e uma imagem do leitor; faz o seu leitor, tal como faz o seu alter ego; e a leitura mais bem sucedida é aquela em que os *eus* criados – autor e leitor – entram em acordo perfeito (153).

Para Ricoeur, a *confusão* do (des)acordo é absolutamente salutar, já que ela cria um novo leitor também por si só *desconfiado* e, graças a isso, mais propenso à reflexão:

Não se pode contestar que a literatura moderna seja perigosa. A única resposta digna da crítica que ela provoca, e da qual Wayne Booth é um dos representantes mais estimáveis, é a de que essa literatura venenosa requer um novo tipo de leitor: um leitor que responde (RICOEUR, 1997, p.282).

Booth afirma que “costumamos encontrar muitos livros que postulam leitores que nos recusamos a ser” (153), conquanto para Ricoeur esteja justamente aí o desafio. Porém, a visão de Booth sobre o narrador não-digno de confiança não é totalmente negativa, apesar de o autor ser evidentemente favorável ao narrador confiável. O crítico tenta não fechar muito seus conceitos, e age como uma espécie de *advogado do diabo*, criticando cada novo tema com que trabalha.

---

<sup>19</sup> Outro bom exemplo vem de Graham Greene (1904-1991). Em *Fim de Caso* (1951), antigamente traduzido no Brasil por *Crepúsculo de um romance* (The End of the Affair), o narrador-autor, no primeiro capítulo, comenta: “Uma história não tem princípio nem fim: alguém escolhe um determinado momento vivido e dele parte numa recapitulação ou narrativa. Digo alguém escolhe, com o impreciso orgulho de um autor profissional que, mesmo sem ter sido especialmente notado, recebeu elogios pela sua habilidade técnica” (GREENE, 1960, p.3). Há ainda uma interessante passagem sobre personagens: “Quando escrevo, encontro sempre um personagem que se recusa terminantemente a ganhar vida. Não há nada de psicologicamente falso a seu respeito, entretanto ele empaca e precisa ser constantemente empurrado. Torna-se necessário procurar palavras para seus diálogos, e toda minha habilidade técnica é empregada para que ele pareça real aos olhos de meus leitores” (Ibidem, p.233).

Ainda sobre a obra de Unamuno, *Niebla*, Booth dirige comentários positivos, afirmando que, por certas vezes, apenas um narrador não-digno de confiança é capaz de exercer a persuasão pretendida pelo autor:

Esse processo humoroso de enfraquecimento da realidade de todos os dias a favor do mundo das idéias nunca resultaria se o leitor não fosse deixado na dúvida – pelo menos durante a maior parte da obra – em relação ao personagem que fala a verdade, se é que algum deles fala a verdade. Se a realidade não é, afinal, o que parece, se um personagem imaginário é, de fato, mais real do que a vida real do seu autor exterior à imaginação, então o leitor tem que passar por uma série de inferências falsas até apreender, pela imaginação, a verdadeira realidade (305).

Booth admite que a técnica vem sendo utilizada com êxito nos romances do século XX<sup>20</sup>, o que de certo modo tem relação direta com o caótico mundo também fotografado nas narrativas: “Se o mundo do livro não tem sentido, como pode existir um narrador fidedigno?[...] Se não existe realmente uma luz que ilumine o nosso caminho, então qualquer tipo de perspectiva fidedigna reduzirá o impacto do nosso próprio vaguear”(313).

Por isso, o crítico entende, assim como Ricoeur, que a obra que apresenta um narrador não-confiável exige um leitor diferenciado, que entenda a proposta da narrativa e que compactue com ela: “Os efeitos da confusão deliberada requerem uma união quase completa entre autor e leitor, num empreendimento comum, [...] requerem uma comunhão secreta entre autor e leitor, nas costas do narrador” (314).

Booth emenda que o autor faz o leitor, ao promover uma leitura exigente de atenção, para que ele possa decifrar os efeitos mais sutis escondidos nela. Todavia, o crítico também condena aquela literatura obscura ao extremo: “o sucesso de todos os grandes usos de narração pouco digna de confiança depende de efeitos muito mais sutis do que lisonjear o leitor ou fazê-lo trabalhar” (318).

Já Ricoeur ressalta que o leitor deve trabalhar, sim, e muito. Por conseguinte, a leitura deixa de ser “uma viagem confiante feita em companhia de um narrador digno de confiança, e torna-se um combate com o autor implicado, um combate que o reconduz a si mesmo” (RICOEUR, 1997, p.282).

Ficção é persuasão, e o *autor implicado* está na origem da estratégia dessa persuasão, cujo alvo é o leitor. O autor implicado, esse *ser literário* criado *na e a partir da* leitura, não é, segundo Ricoeur, simetricamente o oposto do *leitor implicado*. A diferença se faz na própria

---

<sup>20</sup> Booth recupera o crítico Richard Ellmann e cita *Ulysses* (1922), de James Joyce (1882-1941): “Joyce usou esse processo (narrador não-confiável) em vários episódios de *Ulysses*, por exemplo em *Cyclops*, em que o narrador é tão obviamente hostil a Bloom que gera simpatia por ele” (ELLMANN apud BOOTH, 1980, p.315).

representação de cada um: “enquanto o autor real<sup>21</sup> se apaga no autor implicado, o leitor implicado ganha corpo no leitor real” (Ibidem, p.292). Ou ainda: enquanto o autor implicado é uma máscara do real, o leitor real é a concretização do implicado, desse leitor possível que se instaura também dentro do texto.

O texto, para Paul Ricoeur, abre-se para o seu externo, para aquilo que está fora dele, ou seja, para o mundo do leitor: “só na leitura o dinamismo de configuração encerra o seu percurso”. (Ibidem, p.275) A leitura da ficção é, portanto, a intersecção entre esses mundos, “o confronto entre dois mundos, o mundo fictício e o mundo real do leitor. O fenômeno da leitura torna-se, com isso, o mediador necessário da refiguração” (Ibidem, p.276).

Para Ricoeur, a persuasão é fundamental para a construção do processo da leitura. O autor desenvolve técnicas para seduzir o leitor que, por sua vez, ao ser persuadido, acaba apropriando-se do mundo proposto pelo texto. Por isso que, assim como Booth, Ricoeur salienta a “retórica” como organismo essencial, pois ela “rege a arte pela qual o orador visa persuadir seu auditório” (RICOEUR, 1997, p.277).

Ricoeur também não concebe uma literatura sem retórica, porque mesmo: “o apagamento do autor é uma técnica retórica entre outras; ela faz parte da parafernália de disfarces e de máscaras de que se serve o autor real para se transformar em autor implicado” (Ibidem, p.279). Booth pensava de modo similar. Tanto um autor que procura desaparecer, quanto aquele que se confunde com o narrador, apresentam algum nível de retórica: “Em ficção moderna, os narradores não-acreditados mais importantes são os centros de consciência na terceira pessoa, através dos quais os autores filtram as suas narrativas” (169).

De qualquer maneira, deve-se ressaltar que o processo apenas concretiza-se de fato na leitura: “Quer o autor escolha um ou outro ângulo de visão, sempre se trata do exercício de um artifício que é preciso relacionar ao direito exorbitante que o leitor concede ao autor” (RICOEUR, 1997, p.279).

E, concretizando-se *na leitura*, cada vez mais o papel do leitor recebe destaque dentro da literatura contemporânea.

---

<sup>21</sup> *Autor real e autor empírico* têm a mesma conceituação na construção desta tese.

## 1.5 Pergunta e resposta: o papel do leitor na literatura

*Que é feito de vocês?  
Onde estais, onde estais?*  
Antônio Nobre

A literatura contemporânea, como se mostra evidente, até mesmo pela discussão travada até aqui, muitas vezes reserva um espaço destinado ao leitor. Já dizia Ezra Pound que *a leitura é a arte da réplica*, prevendo, dessa forma, a configuração do leitor dentro da narrativa.

O escritor e crítico argentino Ricardo Piglia oferece interessante trabalho sobre tal tema em *O último leitor*, obra recentemente publicada. Antes ainda, há um livro essencial, construído através da exemplificação de *casos* da literatura, que apresenta, com papel de destaque, o leitor.

Em *Seis passeios no bosque da ficção*, de 1994, Umberto Eco chama atenção para o romance *Se um viajante numa noite de Inverno*, de Ítalo Calvino. Diz o crítico: “Numa história, há sempre um leitor, componente fundamental não só do processo de contar histórias, como também da própria história” (ECO, 1997, p. 8).

Na obra, Eco torna essa presença visível, em especial em dois dos seis *passeios*, “Entrando no bosque” (o primeiro capítulo) e “Os bosques possíveis” (o quarto capítulo). O crítico italiano apresenta a importância de um leitor que “trabalhe” na obra: “Observemos que toda a ficção narrativa é necessária e fatalmente rápida, pois ao construir um mundo que inclui miríades de acontecimentos e personagens, (ela) não pode dizer tudo sobre esse mundo. Antes sugere e pede ao leitor que faça parte do seu trabalho” (Ibidem, p. 9).

Para tanto, Eco também cria as suas categorias de leitor:

O leitor modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, quem quer que seja, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de muitas maneiras e não há uma lei que lhes diga como devem ler, porque frequentemente usam o texto como um contentor para as suas próprias paixões, que podem surgir do exterior do texto, ou que este pode casualmente despertar [...]. O leitor modelo é uma espécie de tipo ideal que o texto não apenas prevê como colaborador, mas também tenta criar” (Ibidem, p.15).

Ao relatar as tentativas de criação, por parte do texto, deste leitor modelo, Eco recupera certos conceitos da teoria da literatura:

Na vasta literatura existente sobre teoria da narrativa, sobre estética da recepção, ou sobre a crítica dirigida ao leitor (reader-oriented criticism), surgem diversas entidades chamadas Leitor Ideal, Leitor Implícito, Leitor Virtual, Meta-Leitor, e assim por diante – evocando cada uma delas como sua contrapartida um Autor Ideal, ou Implícito, ou Virtual. Estes termos nem sempre são sinônimos. O meu Leitor Modelo, por exemplo, é muito semelhante ao Leitor Implícito de Wolfgang Iser (Ibidem, p. 22).

Eco comenta a respeito das contribuições que a teórica Paola Pugliatti traz ao seu leitor modelo, quando esta diz que tal leitor não apenas atua e coopera no texto, mas também dele nasce. Por isso, a liberdade desse leitor é proporcional àquela que o texto lhe concede. Ou seja, é evidente que essa liberdade aumenta com a inventividade da narrativa contemporânea.

Eco, ao mesmo tempo em que avisa ser o leitor modelo uma entidade que *joga o jogo* imposto pelo autor implícito, lembra que há também, muitas vezes, um embaralhamento para aumentar a confusão, indo ao encontro do pensamento desenvolvido por Ricoeur: “Outros casos há em que com maior descaramento, mas mais sutileza, autor modelo, autor empírico, narrador e outras entidades mais imprecisas são exibidos, postos em cena no texto narrativo, com o propósito de confundir o leitor” (Ibidem, p. 25).

Assim, Eco igualmente traz o pacto que se estabelece entre o leitor e obra:

A regra fundamental para abordar uma obra de ficção é o leitor aceitar tacitamente um pacto ficcional, a que Coleridge chamava ‘a suspensão da incredulidade’. O leitor tem de saber que o que é narrado é uma história imaginária, sem que por isso pense que o autor está prestes a dizer mentiras. Segundo John Searle, o autor simplesmente finge que está a contar a verdade. E nós aceitamos o pacto ficcional e fingimos que o que ele conta aconteceu realmente (Ibidem, p. 81).

Desta forma, Umberto Eco estabelece que há uma óbvia dependência do mundo ficcional ao plano da realidade, definindo essa relação como algo *parasitário*. Ou seja, muitas vezes há uma necessidade ideal de crença em um mundo factível, mas nem sempre condizente com a realidade tal qual se conhece<sup>22</sup>. “Esse é um dos maiores prazeres da literatura: acreditar. Mas a metalinguagem cria uma certa desconfiança e um nó no leitor. Afinal, no que podemos confiar aqui? A melhor resposta, sem dúvida, é: em tudo. Porque tudo, em literatura e provavelmente também fora dela, é invenção” (JAFFE, 2008, p. 6).

---

<sup>22</sup> “Não existe nada simultaneamente mais real e mais ilusório do que o ato de ler” (PIGLIA, 2006, p. 9).



E é na captura daquilo que é invenção que o leitor percorre o caminho da literatura. Como afirma Ricardo Piglia: “Agora sou um leitor de páginas que meus olhos já não vêem [...]. Um leitor também é aquele que lê mal, distorce, percebe confusamente” (PIGLIA, 2006, p.19).

Piglia defende a tese de que o leitor moderno vive em meio a uma complexidade de signos e palavras impressas. Logo, esse mesmo leitor precisa aventurar-se na literatura enquanto uma *arte da microscopia*. O crítico cria, então, o conceito de *leitor ideal* (o qual pode ser aproximado do leitor modelo de Eco), que sofre de uma insônia ideal, porquanto ele precise “cavoucar para todo o sempre até fundir os miolos e perder a cabeça” (Ibidem, p. 21). Quer dizer, ser artífice de um trabalho incessante. Além desse leitor ideal, Piglia imagina o leitor viciado:

O leitor viciado, que não consegue deixar de ler, e o leitor insone, o que está sempre desperto, são representações extremas do que significa ler um texto, personificações narrativas da complexa presença do leitor na literatura. Eu chamaria de leitores puros; para eles a leitura não é apenas uma prática, mas uma forma de vida (Ibidem, p. 21).

Leitura enquanto prática, exercício. Dessa forma, a literatura contemporânea acaba por contemplar esse novo tipo de leitor ideal, aquele que consegue interagir com a obra: “No excesso é possível entrever um pouco da verdade da prática da leitura; seu avesso, sua zona secreta: os usos desviados, a leitura fora do lugar” (Ibidem, p. 23). É essa *leitura fora do lugar* que pode ser encontrada nas obras que aqui, neste trabalho, serão analisadas.

Indaga-se Piglia sobre o que é um leitor: “Essa pergunta a constitui, não é externa a si mesma, é sua condição de existência. E a resposta a essa pergunta – para benefício de todos nós, leitores imperfeitos porém reais – é um texto: inquietante, singular e sempre diverso” (Ibidem, p. 25). O crítico traz Jorge Luis Borges para a discussão, a ratificar a importância do papel do leitor na literatura: “Talvez o maior ensinamento de Borges seja a certeza de que a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê. A ficção também é uma posição do intérprete” (Ibidem, p. 28).

Significa, pois, pensar a literatura enquanto obra aberta, terreno de experiências no qual o leitor impõe a sua própria invenção, reescrevendo-a. Ou, como diz Piglia:

Ler como se o livro nunca tivesse acabado. Nenhum livro está, por mais bem-sucedido que pareça. O texto fechado e perfeito não existe: o acabamento, no sentido artesanal, faz com que se busquem os lugares de construção em seu

avesso e se apresente o problema do sentido de outra maneira (Ibidem, p. 158).

Obviamente que aqui seria possível resgatar diversos autores da teoria da literatura e suas visões acerca do leitor. Contudo, ao focar especialmente dois teóricos com obras recentemente publicadas, pretende-se direcionar essa visão do leitor para a literatura contemporânea. Por conta disso, acredita-se que melhor do que discutir em teoria a presença deste leitor na literatura contemporânea, seja mostrar, na prática, essa construção nas obras investigadas por este trabalho.

## 2 ÁLBUM DE FAMÍLIA: A TRADIÇÃO DO NARRADOR NA LITERATURA PORTUGUESA

*Tudo,  
menos deixar uma incerteza  
No caminho  
Quem vier nesta mesma direção,  
Veja as passadas dos meus pés,  
E siga...*  
Miguel Torga

É preciosa a labuta que os escritores da literatura portuguesa, desde há muito, dedicam na construção de narradores diferenciados. Isso significa que há, em sua tradição, diversos e distintos narradores dramatizados, com consciência de si próprios, como definiu Wayne Booth. *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro<sup>23</sup>, da primeira geração do Renascimento português, no século XVI, é um primeiro bom exemplo nesse sentido.

Por muitos críticos definida como novela pastoril, *Menina e Moça* é igualmente por outros tantos caracterizada como uma mistura entre o pastoril e as novelas de cavalaria; ainda há aqueles (em especial, Teófilo Braga, no século XIX) que a estudam (de forma equivocada, segundo a crítica) como autobiografismo, uma espécie de documento autêntico sobre aquilo que narra<sup>24</sup>. Para a crítica e professora de literatura Teresa Amado, *Menina e Moça* concentra diversos textos de distintas origens, dialogando, por exemplo, com alguns romances sentimentais e de cavalaria espanhóis (*Amadis de Gaula*), e com italianos como Boccaccio (*La Fiammetta*), Petrarca e Dante,

processo que, se refletir bem, nunca deixou de ser utilizado na composição de obras de ficção, e é descrito de forma mais adequada através do conceito de intertextualidade, que contempla a analogia com os fenômenos da linguagem oral, do que através do conceito, caracteristicamente positivista, de influência (AMADO, 2002, p. 27).

Para Helder Macedo, o autor procura, a todo momento, argumentar em prol da credibilidade da obra, confrontando-se com a desconfiança do leitor, a quem é pedida a adesão a uma espécie de final feliz. Macedo, com relação à história de Avalor e Arima, afirma

---

<sup>23</sup> Há controvérsias quanto aos anos de nascimento e falecimento do escritor. A partir da publicação de *Cancioneiro Geral* (1516), de Garcia de Resende, estima-se que Ribeiro tenha nascido por volta de 1480-1490. Com relação à data de sua morte, é, provavelmente, próxima a 1540. Quanto à obra *Menina e Moça*, é da última fase de sua vida, ou seja, pertencente ao final da primeira metade do século XVI.

<sup>24</sup> Em *Do significado oculto da Menina e Moça*, Helder Macedo afirma que a obra “superficialmente não é mais do que um sentimental romance de cavalaria em disfarce pastoril” (MACEDO, 1977, p. 99).

que “o prolongamento da narrativa objetivamente serve para confundir o leitor” (MACEDO, 1977, p. 106).

Em *Menina e Moça*, desde o início, o narrador assume que está no comando da escrita:

Mas em isto como em as outras cousas também me enganei, que agora já há dous anos que estou aqui, e não sei ainda tão-somente determinar pera me aguarda a derradeira hora. Não pode já vir longe. Isto me pôs em dúvida de começar a escrever as cousas que vi e ouvi. Mas depois, cuidando comigo, disse eu que arreçar de não acabar de escrever o que vi, não era causa para o deixar de fazer, pois não havia de escrever pera ninguém senão pera mim só, ante quem cousas não acabadas não havia de ser novo (RIBEIRO, 2002, p. 55).

Dirige-se ao leitor, alertando que talvez nem todos fiquem satisfeitos com o que será narrado: “Se algum tempo se achar este livro de pessoas alegres, não o leam. Que, por aventura, parecendo-lhe que seus casos serão mudáveis como os aqui contados, o seu prazer lhes será menos prazer” (Ibidem, p. 56). Especificamente, dirige-se às leitoras, ressaltando que a essência do narrado será muito triste, desaconselhável, portanto, para as mulheres: “Sem-razão seria querer eu que o lessem elas, mas antes lhes peço muito que fujam dele e de todas as cousas de tristeza” (Ibidem, p. 56).

Assinala a importância da concentração no ofício do escrever: “Bem sei que não era eu para isto a que me quero ora pôr, porque escrever alguma coisa pede alto repouso...” (Ibidem, p. 57), ao mesmo tempo em que simplifica: “O livro há-de ser do que vai escrito nele!” (Ibidem, p. 58). Explica a desordem cronológica pela própria essência do material a ser narrado, já que “das tristezas não se pode contar nada ordenadamente, porque desordenadamente acontecem elas” (Ibidem, p.58), eximindo-se de maiores responsabilidades, pois escreve apenas para uma pessoa: “e também por outra parte não me dá nada não o lea ninguém, que eu não faço senão para um só, ou para nenhum, pois dele, como disse, não sei parte tanto há” (Ibidem, p. 58). O narrador, ainda, frustra algumas promessas antes realizadas, incluindo novos personagens: “Neste conto não entrarão só os dous amigos de que é a história que vos eu dantes prometi...” (Ibidem, p. 71).

No século seguinte, XVII, o autor Thomé Pinheiro da Veiga (Turpin)<sup>25</sup> escreve *Fastigimia* (alguns críticos apontam um erro na edição de 1911, sublinhando que o título correto seria *Fastiginia*), provavelmente na primeira década de 1600. Nela, o narrador relata

---

<sup>25</sup> Natural de Coimbra, com datas de nascimento estimada em 1570 e de falecimento em 1656, o poeta português, assumiu vários cargos administrativos, como procurador da Coroa e desembargador do Porto.

sua viagem desde Valladolid, na Espanha, até Lisboa, descrevendo, em três capítulos<sup>26</sup>, os costumes, os hábitos, o modo de vida da nobreza durante aquele período.

Já na dedicatória, dirige-se aos leitores: “Amigo leitor e amiga leitora” (VEIGA, 1988, p. 5), enfatizando o poder da memória:

Resta a memória, a qual, como seja archivo fiel, que não soffre corrupção, antes inviolavelmente guarda o que lhe entregam, he impossível unir-se: e este he o mal que traz a ausência, verificando a queixa que tinha Simonides da memória, deixando reynar a lembrança do tempo passado, donde procedem as saudades (Ibidem, p. 12).

Mas o que realmente chama atenção, na obra de Veiga, é a seção inicial, denominada *Protesto do author*, assinada como Turpin. Assim como Montaigne e Cervantes, Veiga assume algumas deficiências na sua escrita e antecipa possíveis reclamações por parte dos leitores:

Tende mão, senhores, por que não tenhamos depois em que entender, antes que leaes protesto que, se achares algum ponto do sermão que vos soe mal, que vos não escandaliseis, porque eu nunca estudei Theologia, e direi de hum até trezentos despropósitos, porque sou hum asno: riscar, e andar. Fora d’aqui se achares alguma parvoíce, deixal-a jazer, que assim me importa acomodar-me com os ouvintes, porque me entendam; e, se vos parecer solto nas palavras, e pouco modesto nas historias, lembre-vos que só na casa do ladrão se não fala em corda, mas o professor da pureza, como eu, tem mais liberdade para falar sem calumnia: por onde diz Pestrarca, escrevendo a Cícero, que melhor soffre a má philosophia e boa vida de Epicurio que a boa philosophia e má vida de Cícero; e desculpa-me Marcial, que diz: Lasciva est nobis pagina, vita proba est; e S. Paulo vos diz: Omnia probate, et quod bonum est, tenete (Ibidem, p. 17).

Solicitando por diversas vezes confiança, o narrador pega “o leitor pela mão” e explica sua arquitetura ficcional: “Traremos cá huma historia de dous negros que, hindo por uvas, disseram...” (Ibidem, p. 116), retomando onde parou a narração: “Tornando ao que dizíamos...” (Ibidem, p. 168), “Vindo á nossa historia” (Ibidem, p. 179), prosseguindo o seu encaminhamento: “Deixamol-as hir no coche e ficamos nós no Prado...” (Ibidem, p. 203), pondo a narrativa em suspenso: “e assim contarei no dia seguinte hum cazo que nos succedeo, notabillissimo” (Ibidem, p. 195), evitando alguns assuntos que possam desviar do tema central: “Não conto as practicas que passamos com a Snr<sup>a</sup> D. Maria de Salinas, no Prado, porque esta vay sendo larga e hia-nos profanando muyto a materia” (Ibidem, p. 211) e

<sup>26</sup> “Preludio das solemnidades que precederam á Semana Sancta” (1605), “Segunda parte que tracta da Pratica do Prado e Baratilho quotidiano” e “Pincigraphia ou Descripção e historia natural e moral de Valhadolid”.

assumindo de vez a autoridade da escrita: “Escrevi-as também para que vejais com quanta verdade dizia Diego Hurtado...” (Ibidem, p. 178).

Suas lembranças vêm encadeadas: “E a este propósito me lembra que, outra vês que cá estive, sucedeu o que vos contarei...” (Ibidem, p. 116), sempre se dirigindo às leitoras: “Emfim, senhoras, a modéstia...” (Ibidem, p. 319) e aos leitores: “Concluo, senhores, com que, pelo que tenho visto...” (Ibidem, p. 320). Finaliza o que relata com um ingênuo humor: “Minha historia acabada, minha boca chea de marmellada” (Ibidem, p. 295).

Aliás, dirigir a palavra aos leitores (e, especificamente, às leitoras) foi marca constante do romantismo. Os folhetins, histórias de amor publicadas em jornais, tinham uma linguagem direta com o público. No século XIX, o narrador de Camilo Castelo Branco (1826-1890) pede a confiança de seu leitor, dramatizando-se na narrativa. Mesmo numa obra menor, como a folhetinesca *Agulha em palheiro*, publicada em 1865, é evidente o tom de conversa do narrador com seu público, ainda que primeiramente de forma tímida, ressaltada pelos parênteses:

E hei eu de acreditar (diz a leitora que sabe o que vale), hei eu de acreditar que Fernando não encontrasse nos mais formosos pontos do globo as mais formosas criações do universo? Não viu ele nem uma ou cem mulheres... (cem senhoras, emendarei eu, se vossa excelência permite) (CASTELO BRANCO, 1961, p.31).

A marcação dos comentários dentro de parênteses cai, mas o tom de respeito permanece, a todo momento exigindo a cumplicidade da leitora:

Respondo: tem vossa excelência razão de estar assim pasmada do homem: eu também, com quanto já saiba a preceito o que é pão bolorento por dentro e cordas de viola por fora, começava a espantar-me, justamente no ponto em que vossa excelência fez por interromper-me (Ibidem, p.31).

Interessante, aqui, é a maneira como o narrador de Camilo Castelo Branco faz parecer que sua interferência é, na verdade, causada pelo próprio leitor admirado. Em seguida, o narrador assume-se como consciente da manufatura literária:

Com uma só paixão hei de eu encher duzentas páginas! Uma só paixão, nestes nossos dias, em que vinte e quatro horas bastam para o prólogo e o epílogo da tragédia, se é trágica a paixão! Comecei a ler desanimado; cobrei esperanças no segundo capítulo; ao terceiro obrigar-me-ia sendo preciso, por escritura, a escrever dois volumes... (Ibidem, p.32).

Repetidamente, justifica as escolhas por ele realizadas na sua obra: "Romances de amor, que desandam em mortes de tubérculos morais, não pegam cá. Isto é terra de Espanha e céu de Itália [...] Eu gosto de identificar as fontes limpas, para que me não atribuam águas sujas, nem acoimem o romance de hoje em dia de peço e oco de conhecimentos úteis" (Ibidem, p.55).

O narrador de Camilo Castelo Branco quer a confiança do leitor, por isso o pega pela mão e nunca o desestabiliza: "Demoremos em Portugal algum espaço. [...] Cá estamos em Lisboa na Calçada do Sacramento, em casa do artista Francisco Lourenço" (Ibidem, p.66). Para atingir seu intento, mostra a sua sinceridade:

Eu podia escrever muitas páginas soberbas de hipérboles, umas minhas, e outras copiadas, para dizer quanto Fernando amava Paulina; porém, nessas muitas páginas, seria tudo pouco para dizer tanto como nessa linha: *Fernando leu a carta de seu pai, e não saiu de Florença*" (Ibidem, p.48, grifo do autor).

E admira/condena a atitude de certos personagens, com comentários como este, sobre um diálogo da heroína que sofre e, mesmo assim, mantém-se racional: "Notem a frialdade desta linguagem!" (Ibidem, p.143).

Também não deixa de evitar digressões, como: "Deixemo-lo orar e chorar. Preces e lágrimas assim, os anjos as levam ao Senhor. Àquelas almas disse Jesus: pedi, que sereis atendidas" (Ibidem, p.143), e exagera nos conselhos ao leitor, camuflados sob a forma de experiência pessoal: "E, desde então, com a minha infinita paciência, acho tudo o que quero, neste palheiro da humanidade, mormente quando os indivíduos, que procuro, têm devorado a palha, e se me apresentam a nu – coisa que me tem acontecido mais vezes do que mereço a Deus" (Ibidem, p.183).

Contudo, há uma interessante passagem de sua obra mais conhecida, *Amor de Perdição*, que não pode ficar de fora deste levantamento. Nela, o narrador dramatizado de Camilo coloca em pauta a velha discussão da realidade *versus* a ficção:

A verdade é algumas vezes o escolho de um romance. Na vida real, recebemo-la como ela sai dos encontrados casos, ou da lógica implacável das coisas; mas, na novela, custa-nos a sofrer que o autor, se inventa, não invente melhor; e, se copia, não minta por amor da arte. Um romance que estriba na verdade o seu merecimento é frio, é impertinente, é uma coisa que não sacode os nervos.[...] A verdade! Se ela é feia, para que oferecê-la em painéis ao público!?! (Idem, 1968, p.169).

É um artifício para o narrador comentar sobre seus próximos passos na narrativa, ao salientar uma vivência que lhe permite falar sobre essa verdade, mesmo que seja feia. O narrador (finge que) entrega a questão na mão do leitor, para que ele conclua o teor de verdade naquilo que é proposto na obra: “Isso é o que eu submeto à decisão do leitor inteligente. Fatos e não teses é o que eu trago para aqui” (Ibidem, p.169).

A professora Helena Buescu, da Universidade de Lisboa, comenta sobre as artimanhas realizadas pelo narrador de Camilo Castelo Branco em *Coração, Cabeça e Estômago*, mas que se aplicam à obra camiliana como um todo: “O labor autoral assim manifestado se exprime por uma latitude de manobras e estratégias que não só não são ocultadas como, sobretudo, são desocultadas para que uma leitura delas (se) dê conta. E isto significa, mais uma vez, que não posso ser um autor sem leitores” (BUESCU, 1998, p. 56).

Antes de Camilo, mas ainda no século XIX, Almeida Garrett (1799-1854) já dera um passo além do narrador meramente dramatizado, sendo um dos precursores da técnica da confusão desestabilizadora. Na obra *Viagens na minha terra*, publicada em 1846<sup>27</sup>, tem-se uma impressionante mistura/quebra de gêneros literários, na forma de ensaio cultural, manual turístico, romance adocicado e digressões filosóficas<sup>28</sup>.

A voz narrativa que surge é dramatizada: personagem da ação que faz o percurso geográfico. Diz ela: “Era uma idéia muito vaga, mais desejo que tenção, que eu tinha há muito de ir conhecer as ricas várzeas desse Ribatejo [...] Pois por isso mesmo vou: – pronuncieime!” (GARRETT, 1992, p.24).

O narrador-escritor confere-se adjetivos elogiosos: “Estas minhas interessantes viagens não de ser uma obra-prima, erudita, brilhante de pensamentos novos, uma coisa digna de século” (Ibidem, p.30). Apesar de irônico, ele está certo. *Viagens* é uma obra inovadora, repleta de ecos culturais e diálogos com a História e com a tradição literária: “Hoje o mundo é uma vasta Baratária, em que domina el-rei Sancho. Depois há de vir D.Quixote.” (Ibidem, p.31); “Os imortais *Os Lusíadas* é, sem dúvida, a heterogênea e heterodoxa mistura da teologia com a mitologia” (Ibidem, p.49); “O Dante foi proscrito e exilado, mas não se ficou a escrever, deu catanada que se regalou nos inimigos da liberdade da sua pátria. Quem dera cá um batalhão de poetas como aquele!” (Ibidem, p.53); “Nunca tinha entendido Shakespeare enquanto o não li em Warwick, ao pé do Avon, debaixo de um carvalho secular” (Ibidem,

<sup>27</sup> Já em 1843 Garrett publicava, na *Revista Universal Lisbonense*, textos resultantes de sua viagem de Lisboa a Santarém, material que foi reunido e editado em livro, três anos mais tarde.

<sup>28</sup> Diz o narrador: “Neste despropositado e inclassificável livro das minhas *Viagens*, não é que se quebre, mas enreda-se o fio das histórias e das observações” (GARRETT, 1992, p.203).



p.173); “Byron, Schiller, Camões, o Tasso morreram moços; matou-os o coração. Homero e Goethe, Sófocles e Voltaire acabaram de velhos: sustinha-os a imaginação” (Ibidem, p.188).

Também o narrador não deixa de referir-se, com fino humor crítico, ao romantismo, associando a matéria nacionalista que tem em mãos à escola literária a que pertencia: “Trata-se de um romance, de um drama – cuidas que vamos estudar a história, natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos” (Ibidem, p.45). Em seguida, dá a fórmula adequada para os autores românticos: “Todo o drama e todo o romance precisa de: uma ou duas damas, mais ou menos ingênuas. Um pai – nobre ou ignóbil. Dois ou três filhos, de dezenove a trinta anos. Um criado velho. Um monstro, encarregado de fazer as maldades” (Ibidem, p.45). Ele segue a *receita* fornecida e resolve relatar o seu próprio drama romântico, açucarado ao extremo, envolvendo Joaninha, Carlos e um frei, Dinis. Aliás, o irônico narrador faz uma divertida relação de frades na tradição literária portuguesa: “Já me disseram que eu tinha o gênio frade, que não pode fazer conto, drama, romance sem lhe meter o meu fradinho. [...] O Camões tem um frade, frei José Índio. [...] Gil Vicente tem outro...” (Ibidem, p.95-96), enumerando diversos exemplos.

O narrador-autor não poupa críticas a seus conterrâneos: “Oh, Nação de bárbaros! Oh maldito povo de iconoclastas que é este!” (Ibidem, p.260); “Fazem idéia do que é o café do Cartaxo? Não fazem. Se não viajam, se não saem, se não vêem mundo esta gente de Lisboa!” (Ibidem, p.57); à arquitetura de Portugal: “este péssimo estilo, esta ausência de todo estilo, de toda a arte que mais ofende e escandaliza. [...] Esse estilo bastardo, híbrido, degenerando progressivamente e tomando presunções de clássico” (Ibidem, p.183), e ao poder público: “Maldita sejam as mãos que te profanaram, Santarém... que te desonraram, Portugal... que te envileceram e degradaram, nação que tudo perdeste, até os padrões da tua história...” (Ibidem, p.258).

A desconcertante crítica à nação portuguesa e seus homens vê-se reforçada pela construção desse narrador que dialoga com o leitor, trazendo-o para dentro da narrativa: “Não falemos mais nisto, que faz mal, e acabemos aqui este capítulo” (Ibidem, p.243), ou ainda no trecho: “ ‘– Por quê? Já se acabou a história de Carlos e de Joaninha? – diz talvez a amada leitora’. ‘– Não, minha senhora – respondeu o autor mui lisonjeado da pergunta, a história não acabou’” (Ibidem, p.177-178).

Ao mesmo tempo, o narrador assume-se como autor, referindo-se a sua produção textual: “Vou desapontar decerto o leitor benévolo; vou perder, pela minha fatal sinceridade, quanto em seu conceito tinha adquirido nos dois primeiros capítulos desta interessante

viagem” (Ibidem, p.35). Em algumas passagens, pede a companhia do leitor: “Vamos ao Santo Milagre” (Ibidem, p.230). Em outras, menospreza o que escreve e pede para o leitor relevar: “A minha opinião sincera e conscienciosa é que o leitor deve saltar estas folhas, e passar ao capítulo seguinte, que é outra casta de capítulo” (Ibidem, p.43).

Ao diminuir a distância entre escritor-narrador, e deles com o leitor, Garrett consegue construir um narrador que inspira desconfiança no seu público leitor. A todo momento, o leitor é conclamado a aceitar – ou não – determinado fato, a dispensar páginas consideradas inúteis pelo narrador, num processo envolvendo um grau de ironia tão grande que a suspeita sempre paira na narrativa. E, dessa forma, a obra de Garrett entra para a história da literatura portuguesa, sendo por diversas vezes recuperada, numa intertextualidade sempre frutífera, como será visto em diversos exemplos literários posteriores.

Já no século XX, muitos narradores assumem-se como não-confiáveis, confundindo e conduzindo seus leitores a um jogo narrativo aberto. É inegável que, na segunda metade desse mesmo século, tal técnica intensifica-se. Antes, porém, cabe lembrar rapidamente de algumas passagens da vasta obra produzida por Miguel Torga (1907-1995) em seus *Diários*. Ainda que não seja especificamente categorizado enquanto ficção – mesmo que diversos críticos configurem também os diários como matéria ficcional, pois todo o ato de escrita assim o é<sup>29</sup> –, há trechos que merecem especial destaque.

Em uma de suas primeiras edições, a número IV, escrita em 1946 e publicada em 1949, Miguel Torga elabora uma interessante teorização sobre a literatura: “Entre a arte e a realidade há sempre um abismo sem nenhuma ponte” (TORGA, 1995, p. 185), ressaltando seu caráter de fruição, que *enfeita* o real: “Feita para divertir, mesmo quando faz chorar de piedade e fremir de revolta, a arte é sempre a versão dourada do que se vê” (Ibidem, p. 185), já com vistas ao público leitor, temática que muito aparecerá nas obras portuguesas décadas adiante. Diz ele, no dia 18 de maio:

A maior desgraça que pode acontecer a um artista é começar pela literatura, em vez de começar pela vida. [...] Só a experiência, a dor e o trabalho trazem a dignidade que uma obra literária exige. Mesmo que não se tenha gênio, pode-se, então, ter compostura. E seja qual for a duração do que se escreve, uma coisa ao menos os vindouros poderão respeitar: a nobreza dos que vão ler (Ibidem, p. 41).

<sup>29</sup> Entre eles, pode-se citar a opinião de Maria Lúcia Lepecki: “Suponho que seja particularmente difícil cultivar um gênero como o diário, na forma que lhe dá Miguel Torga: escrita ambígua, onde convivem o registro e a criação, numa espécie de equilíbrio instável, onde o *documental* pende ora mais para o poético, ora mais para o narrativo, ora para o especulativo. Suponho, mesmo, que registro puro nem chega a existir ou, se existe no instante da produção da escrita, desaparece quase completamente no tempo da leitura” (LEPECKI, 1988, p. 138).

Maria Lúcia Lepecki sublinha as escolhas do autor e o papel crítico do leitor, pois “coloca o leitor diante da necessidade de aceitar o arbítrio de outrem, obviamente, o diarista, sobre um patrimônio comum: o quotidiano da comunidade. O diarista resolve o que quer dizer e o que quer ocultar. Para nós, leitores, toma forma um espaço de mistério; qualquer coisa se escondeu” (LEPECKI, 1988, p. 139).

Assumindo a importância do leitor, também se descobre personagem de si próprio: “Quando conseguirei eu tirar de uma vez a minha máscara? Ser eu, plenamente?” (TORGA, 1995, p. 41). Desconfia da capacidade de avaliação de certos leitores: “Eu deveria ter a coragem de publicar as notas deste Diário que vou eliminando por me parecerem inferiores. [...] O perigo está em que esses leitores poderiam achar essas notas geniais!” (Ibidem, p. 163).

Assim como tantas vezes já foi dito e ainda o será, a incongruência de se escrever em Portugal também é levantada:

O poeta nunca fundamentalmente os interessou, ou porque não gostam do que escrevo, ou porque em Portugal nunca um artista teve qualquer categoria. Até ao dia de hoje não encontrei uma alma caridosa que me dissesse: — Homem, deixe a porcaria da profissão e seja escritor! Nem um só de tantos indivíduos que conheci, e estimei, me empurrou para o meu caminho verdadeiro. — Tenha paciência, em Portugal nunca ninguém viveu da pena... (Ibidem, p. 64)

E, com amargura, desfere pesada crítica a Portugal: “Decididamente, fomos, somos e seremos um povo errado. Um povo que não encontra nem o seu destino, nem os seus homens” (Ibidem, p. 99).

No último volume (XVI) de seus diários, escrito em 1991 e publicado em 1993, assumidamente pessimista pelas condições de saúde nas quais se encontrava, a todo instante confrontando-se com a morte, Torga é ainda mais contundente sobre Portugal: “Nação de pedras e de courelas, pede-nos a terra um esforço desmedido e constante, sem nos dar tempo para os devaneios que povoam as fantasias nórdicas” (TORGA, 1995b, p. 160) e com o seu povo: “Povo rude e analfabeto, a choutar atrás da civilização, só um milagre nos poderia dar um Mann ou um Steinbeck” (Ibidem, p. 160).

Ainda nesta obra, há uma desencantada passagem dirigida a seus leitores:

Os ‘queridos leitores’ a que tantas vezes me dirigi, e tinham sempre rostos concretos na minha mente, transformaram-se em meras abstrações figurativas. E cada novo livro que publico é apenas mais um SOS que, por descargo de consciência, lanço engarrafado ao mar das montras. Se o embrulho for encontrado em qualquer praia por alguém, e a mensagem lida e entendida,

ótimo. Se não for, paciência. Nunca as nossas inquietações e angústias podem ser inteiramente partilhadas. Ao fim e ao cabo, todos vivemos e morremos em segredo (Ibidem, p. 96-97).

E completa, com toda a incerteza possível, realçando que nada valeu a pena: “Não há dúvida. Perdi. Ou ganhei, quem sabe lá?” (Ibidem, p. 108).

Lepecki salienta o jogo textual instaurado entre autor-narrador-leitor, quando ficção e realidade são entrecruzadas:

O *Diário* funciona, então, como ponte de encontro interpessoal. Interessa nele o contato de duas pessoas – quem o escreveu e quem o lê [...]. Qualquer leitor de Torga *sente*, mais do que sabe, que comoção e persuasão existem, e de que maneira, em toda a sua escrita. No meu entender, uma e outra se revelam superiormente no *Diário* e nele sustentam uma estrutura e um modo comunicativo onde se conjugam vero e verossímil, *verdade* e ficção. Neste convívio, cada um dos elementos, opondo-se e complementando-se, cria jogo de ocultações e revelações mútuas. Entra-se numa dinâmica onde vero e verossímil, *verdade* e ficção se complexificam e esclarecem (LEPECKI, 1988, p. 139-140).

Ao estudar a ficção portuguesa compreendida entre 1940 e 1970, a professora Maria Luiza Ritzel Remédios, da PUC/RS, comenta que se poderia dividi-la em dois pólos: o da *monologicidade* e o da *dialogicidade*. Os narradores passam a assumir o estatuto ficcional, criando-se polissêmicos e rompendo certas barreiras estruturais. A partir dos anos 60, segundo Remédios, há um:

contínuo movimento de afastamento e aproximação realizado pelo narrador em relação às personagens. Incorporando o discurso do outro, deslocando-se de uma personagem a outra, esses narradores alcançam uma onisciência relativa e chegam à desmitificação da ficção através da reorganização indefinida dos elementos narrativos e da importância dada pelo leitor às informações veiculadas” (REMÉDIOS, 1986, p.228).

Uma dessas obras, que é exemplar no *embaralhamento* das fronteiras da ficção, é *O Delfim*, publicada em 1968 por José Cardoso Pires (1925-1998). À Garrett, há uma diversidade de discursos, técnica desenvolvida com esmero por Pires. Para Eduardo Prado Coelho, nos livros de Pires “temos depoimentos orais, interrogatórios, dados sociológicos, (‘a sociologia chegou à Gafeira’), documentos históricos, boatos não confirmados, lendas, conjecturas, o que dá direito à ponderada seriação de elementos ou até a notas de rodapé” (COELHO, 1999, p.14). Já Maria Alzira Seixo afirma que há, em *O Delfim*,

uma capacidade narrativa ímpar em que, sem deixar de contar uma história (mas desarrumando-a relativamente nas suas componentes tradicionais), parece que o contá-la passa a segundo plano, submerso entre os dados da enunciação que se jogam no narrador e nos destinatários vários (leitor, outras personagens, solução de um enigma), [...] e entre as irradiações alegóricas que a matriz simbólica de seu texto sempre concentra (SEIXO, 2001, p. 33).

Em *O Delfim*, há multiplicidade de linguagens; citações em inglês, francês, espanhol; recursos gráficos (a poesia *vagalume*, por exemplo, no capítulo XX). Típico também dentro dessa tradição literária, há os diálogos internos com autores outros, como por exemplo Edgar Allan Poe, Shakespeare e os policiais Georges Simenon e Dashiel Hamett.

Interessante, é claro, o trabalho de Pires com o narrador, que é múltiplo e ultrapassa as barreiras da ficção. Para Maria Luiza Remédios, “o eu (pronome) se reporta a diversas personagens: ao Escritor (personagem-narrador), ao Engenheiro, ao Regedor, ao autor implícito (subjetividade ativa que conduz o texto) e, até mesmo, ao próprio leitor” (REMÉDIOS, 1986, p.206).

O narrador assume-se leitor e autor, num jogo de dialogicidade: “eu, leitor impuro, garanto com a mão na mesma piedosa obra que jamais encontrei nela o menor traço de qualquer fidalgo de bom coração. A sério, palavra de senhor escritor” (PIRES, 1999, p.54). Outras vezes, inclui o leitor na construção verbal, conduzindo-o na ação: “Mudemos de pista. Deixemos o consultório da Vila, alonguemos o olhar mais para o sul...” (Ibidem, p.118).

Volta atrás na narrativa, modificando-a: “E para já, retiro a expressão. Seria um efeito inútil, tenho de reconhecer. Portanto, onde pus *Infante* ponho *Engenheiro*, ou simplesmente o nome próprio, Tomás Manuel, e desvio o olhar do café onde deixei o Velho e o Batedor” (Ibidem, p.51).

Para a professora da UNESP, Maria Lúcia Fernandes,

o resultado é uma narrativa que se projeta em profundidade, multiplicada por inúmeros encaixes, onde os fatos surgem como construções de linguagem, o que destrói qualquer ilusão de fronteiras entre ficção e real, mito e verdade, mundo interior e mundo exterior, literatura e história. Desterritorializando dicotomias, o escritor desconstrói os códigos dominantes na sociedade portuguesa (FERNANDES, 2002, p. 115).

Esse narrador, que deixa sutis traços a serem decifrados pelo leitor, é ele próprio enigmático, composto numa técnica espelhada, *mise en abîme*<sup>30</sup>. Para Eduardo Prado Coelho, há uma constante divisão da voz narrativa que acaba interagindo com o leitor do texto:

---

<sup>30</sup> *Mise en abîme* ou *mise en abyme*, de acordo com o E-Dicionário de Termos Literários criado por professores da Universidade Nova de Lisboa: “Na heráldica, o conceito designa o fenômeno de reprodução de um escudo por uma peça situada no seu centro. André Gide usou-o para referir essa visão em profundidade e com

o próprio narrador a si mesmo se divide ao falar-nos da sua vertente ingênua e da vertente crítica; temos depois o narrador que nos vem falar do primeiro narrador como se fosse o autor que ainda não é; temos depois o autor que, no texto de comentário da Memória descritiva, nos fala destes dois narradores do romance e de si mesmo como responsável por eles; e temos, neste cortejo de enunciações, os textos que nós escrevemos ou pensamos na seqüência do encargo de sermos leitores inteligentes que o autor solicitou (COELHO, 1999, p.27).

Dessa forma, o narrador de Cardoso Pires mostra-se não-confiável:

Nem mesmo o distanciamento e a amplitude de visão, decorrentes de uma localização privilegiada, podem garantir ao narrador de *O Delfim* qualquer certeza sobre a veracidade de suas descobertas. [...] Construído a partir de indícios e incertezas, *O Delfim* não apresenta as tradicionais funções narrativas. À medida que a incerteza cresce, o significado das mensagens torna-se menos provável e mais ambíguo (FERNANDES, 2002, p. 116-118).

Esse e outros narradores que surgem depois dos anos 60/70, apresentam-se mais desafiadores na literatura portuguesa. Como afirma Maria Lúcia Fernandes, é “a incertitude, uma das principais estratégias de autores pós-modernos para quebrar a lógica positivista e desestabilizar a ordem do sistema racional” (Ibidem, p. 118). Já Maria Luíza Remédios salienta que “o narrador deixa de ser um demiurgo e, no eterno questionar-se, estabelece diálogo com a História, com o leitor, com as personagens” (REMÉDIOS, 1986, p.88). O crítico Manuel Gusmão, ao tentar construir um *mapa histórico do romance português*, salienta que, nos anos 70/80, surgem “a liberdade compositiva, a desenvoltura da prosa, o dialogismo e a polifonia, o gozo da efabulação, a apropriação do passado textual nacional e o acolhimento de escritas de outras línguas...” (GUSMÃO, 1995, p. 5).

---

reduplicação reduzida sugerido pelas caixas chinesas ou pelas *matrioskas* (bonecas russas), promovendo o deslizamento do conceito para o campo dos estudos literários e das artes plásticas em geral. A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indireta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projetado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno ato enunciatório. Mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenômeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. Em qualquer das suas modalidades, a *mise en abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética ativa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcionais. Bib: DÄLLENBACH, Lucien . “Intertexte et autotexte”, *Poétique* (27) (1976); Id.: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (1977)” (E-Dicionário de Termos Literários, Internet).

Em 1969, um ano depois da publicação de *O Delfim*, outra obra apresentaria um narrador inventivo e digno de registro. Nuno Bragança (1929-1985), com *A noite e o riso*, constrói um romance fragmentado em painéis (não por acaso tem, como subtítulo, tríptico<sup>31</sup>), nos quais narra suas memórias, mesmo que o autor empírico nunca seja nomeado na obra. Manuel Gusmão diz que *A noite e o riso* cria o efeito de autobiográfico, mas joga “nessa fronteira vacilante em que autor, narrador e personagem se implicam, num processo incalculável de alterização e identificação” (GUSMÃO, 1995, p. 5).

O narrador conta, em tom memorialístico, suas façanhas: “Lembro-me ainda de que...” (BRAGANÇA, 1996, p. 14). Conta a primeira vez em que pegou a caneta e escreveu: “U omã qe dava pulus era 1 omã qe dava pulus grades” (Ibidem, p. 16). Assume a desordem cronológica, pois “Crescer dá uns enormes pulos [...], por isso, o recordar dessa minha investigação, desordenada porque estereofônica, permanecerá relacionado com o seu domínio de puritano” (Ibidem, p. 111).

O narrador assume que está a escrever, especialmente em notas que intercalam os capítulos: “Se não localizarmos desde o início o ponto estratégico que legaliza o fato de eu estar escrevendo...” (Ibidem, p. 55), “Acabo de escrever o precedente, olhei em volta: Azeitão, mesmo” (Ibidem, p. 59). Inclusive, traz ao leitor a questão da publicação da obra:

Tento deter a mão que escreve. Isto é: traidor de eu em mim o tenta. [...] Verifico: tenho feito parte duma espécie de livro. Perpassa o Editor: “Quando o resto?” A pergunta dele. Digo-lhe um prazo, pobre diabo de mim com tanto rabo por esfolar, próprio. Ah, mas que esfolo, tomem lá (Ibidem, p. 74).

Situa o seu espaço na narrativa: “Estou sentado num dancing e tenho a mão”. (Ibidem, p. 54) e antecipa algumas técnicas literárias: “Descrevo já” (Ibidem, p. 97). Interessante é a passagem na qual anuncia a apresentação de um personagem e do espaço no qual ele se encontra: “Apresentemos esse rapaz e a sua cave” (Ibidem, p. 5), para a seguir enumerar partes fragmentadas dessa apresentação, a saber: “1) O rapaz (a) [...] O rapaz (b) [...] O rapaz (c) [...] 2) A cave (a) [...] A cave (b)...” (Ibidem, p. 66-70). O estilismo também é acentuado com a utilização de texto epistolar: “Querida Zana: Estou sentado...” (Ibidem, p. 56), “Lisboa, 29 Ag. 1966. Família Etecétera e tal e Cônjuges, Querida gente: Acabo de passar convosco umas semanas...” (Ibidem, p. 81), e chega ao extremo no capítulo Luísa Estrela. Nesse, há

---

<sup>31</sup> Quando há, em uma obra de arte, uma composição de três painéis: um central e os outros dois que se articulam a partir desse primeiro, um para cada lado.

uma formatação diferenciada que utiliza apenas a metade vertical da página, como se a mesma fosse dividida em duas colunas, e o narrador precisasse apenas de uma.

A escrita é compulsiva: “Para viver não posso mais largar. Papel no qual invisto tacteamento, ou artes de mergulho até ao centro do que sou. Esta certeza, seja o que for que sou: não vou forçar, mas deixar-me ir” (Ibidem, p. 75), ainda que seja efêmera: “Escrevo as derradeiras linhas dum livro provisório, deformável” (Ibidem, p. 172).

Nas suas divagações, o narrador expõe a impossibilidade de um relembrar isento do ficcional: “Meter palavras em papel metido em canto: não sei como isso possa ser sem que o escrito saia talhado, leite lanche de vermes” (Ibidem, p. 79) e: “Fina-se o ficcionar – aparentemente: advérbio perigoso de tropeços, ó rapaziada literata, incauta” (Ibidem, p. 76).

Conseqüência disso, aparecem a desordem da narrativa: “O jogo, esse define-se pela translúcida complicação de não ter princípio, meio ou fio” (Ibidem, p. 165) e as incertezas daquilo que narra: “Não sei quando aconteceu. A data, digo” (p. 167), “Talvez não fosse muito velho. Talvez fosse mesmo” (Ibidem, p. 239). Também não esconde as correções narrativas durante o processo: “Dos quatro anos que ali passei (quatro, não: cinco)...” (Ibidem, p. 24). Utiliza textos em inglês e francês, algumas vezes traduzindo à sua maneira. Exemplo disso é uma passagem vertida do inglês para um português repleto de gírias. O comentário do narrador após a tradução: “Mais ou menos isso” (Ibidem, p. 111).

No início da obra, a inclusão do leitor surge apenas com a conjugação do verbo na terceira pessoa do plural (vocês): “Permitam-me, porém: que arregace outro gênero de mangas e talvez a minha noite não morra sem uma pitada de seriedade” (Ibidem, p. 54). Adiante, há recados, nas notas, especialmente, direcionados especificamente aos leitores: “Leitor: escrevo isto para ti, por mim. [...] Leitor qualquer, desde que lendo sejas. Só que te peço aquela enorme paciência de astronauta inaugurando sideral carreira...” (Ibidem, p. 76), até assumir sua narrativa como algo no qual não se pode confiar:

Leitor: se percebeste notícias subterrâneas, cartas em mesa na brusquidão desencontrada com que te solto às pernas este improviso necessário – que tem forma de livro por comodidade de transporte e arrumação –, não adianta que me ocupe em fornecer explicações senão em regressão geométrica (Ibidem, p. 154).

Os diálogos com a tradição literária portuguesa são muitos. Aparecem com Camões: “Parecia a história do Monstrengo vista através dum copo carrascão” (Ibidem, p. 102), com Camilo Castelo Branco: “Comprara as obras completas de Camilo Castelo Branco e empilhara esses livros todos na lareira e lhes tinha largado fogo” (Ibidem, p. 209), Fernão



Mendes Pinto: “Abriu ao acaso o volume da Peregrinação que Zana dera ao desenhador e leu: Pero de Faria, em me vendo de maneira que vinha, ficou como pasmado e me disse...” (Ibidem, p. 210), Fernando Pessoa: “Eu a quem também chamo Guardador de Porcos porque sei, às vezes assusto-me e depois fico triste e triste e triste” (Ibidem, p. 248), Antero de Quental, Garrett, Mário de Sá-Carneiro, Pessoa e Florbela Espanca: “E esta terra portuguesa está uma espécie de greda ressequida; seca que já vem de trás, de longe – perguntem ao Antero e ao Garrett. Ao wagon-dor do Sá Carneiro-Cesariny-Express. Às lágrimas de aguardente do Fernando; à minha mãe Florbela...” (Ibidem, p. 226).

Há uma passagem que merece destaque. Uma carta da personagem Zana, uma espécie de poética, da qual surgem importantes reflexões acerca de Portugal e da Literatura, na ótica do escritor da segunda metade do século XX:

Para o português do século vinte, escrever é um ordinário digno de meia volta e pira-te. Enquanto é tempo é desistir, pensamos. Mas fazêmo-lo já de caneta na mão e justamente acabando de escrever o primeiro parágrafo [...]. O escritor português do século vinte, segunda metade, deve saber mergulhar na tradição e logo de seguida regressar à superfície, vivo (Ibidem, p. 217).

Há a sensação de incompatibilidade: “A minha dificuldade portuguesa em encontrar a prosa certa não a desligo eu dessorra que é a maneira de dar com a maneira certa de ser eu em Portugal”<sup>32</sup> (Ibidem, p. 220), do não-pertencimento, típico português: “Sinto que pertença a um País que em parte não me quer. [...] Ora eu e meus contemporâneos portugueses somos cucos nascidos em ninho de pintaroxo” (Ibidem, p. 222).

Coincidentemente do mesmo ano (1969), mas dessa vez arquitetado por uma escritora, *Terra sem música*, de Fernanda Botelho, é outra imprescindível obra a ser estudada dentro deste trabalho. O que menos interessa, aqui e mais uma vez, é a história palpável do romance. Há uma personagem central, Antónia, que transita pela alta sociedade sociocultural lisboeta, envolvendo-se afetivamente com alguns namorados e dividindo suas angústias com algumas amigas. Porém, há um livro dentro do livro, e é nesse aspecto que a obra torna-se relevante. Para os críticos António Saraiva e Oscar Lopes, “Fernanda Botelho caracteriza-se pela hábil, se não virtuosística, arquitetura romanceladora” (SARAIVA e LOPES, 2005, p. 1102).

<sup>32</sup> Evidente é o diálogo entre esse trecho com a seguinte passagem escrita no *Diário IV*, de Miguel Torga: “Acerca da debilidade do romance português, julgo que é necessário juntar à nossa falta de imaginação, provada largamente em sete séculos de literatura, o fato capital do nosso ritmo de vida. O romance nutre-se tanto de realidades sociais como de possibilidades técnicas e artísticas. Não há romances dignos desse nome onde não existe uma vida coletiva imbricada, enrodilhada nas malhas dos interesses e paixões. Ora em Portugal essa vida ou falta, ou caminha descompassada com a marcha do mundo.[...] Quer dizer: O escritor português tem sempre motivos velhos diante de si” (TORGA, 1995, p. 158).

“O meu nome é Antónia. Estou a escrever um livro chamado *O Livro de Pitch*, mas isto que estou a escrever agora não tem nada a ver com *O Livro de Pitch*, a não ser na medida em que tudo o que escrevo tem a ver comigo” (BOTELHO, 1991, p. 253). Assim assume Antónia, a personagem – e também autora da obra dentro da obra –, nunca se isentando de comentários sobre o fazer literário. Antónia viaja à praia com seu namorado. Enquanto observa uma barraca com um nome pintado numa das paredes “Pitch”, vê sair de lá uma mulher, que se dirige para o mar. Assim nasce a personagem.

Sobre o gênero do livro, Antónia confunde-se: “Sei que não é um romance. Eu chamar-lhe-ia um divertissement. Mas também não sei se é um divertissement” (Ibidem, p.11). E conclui: “Será, literariamente, um livro de liberdade. E remata: — Pois que é *O Livro de Pitch*” (Ibidem, p. 37). A liberdade pregada por Antónia revela-se na maneira como inicia a obra, numa nota de advertência: “Não dei, nem interessa dar, um nome à narradora. Porque as personagens são Pitch — e o contraponto” (Ibidem, p. 37).

Na obra, Antónia – a autora – debate questões literárias com a própria personagem Pitch, assumindo seus erros:

Há uns dias atrás perguntei-lhe se a melindraria que eu fizesse dela no meu próximo livro uma espécie de pano de fundo, a unidade, o elo de ligação entre mim e as considerações ou acontecimentos narrados. Cometi um erro ao citar a unidade entre as atribuições abstratas que lhe competiam, se introduzida no meu livro.[...] Erro também, embora menos grave, era o duma Pitch-elo-de-ligação-entre-mim-e-o-resto... [...] Será, pois, mais exato dizer que, no meu livro, a unidade sou eu, não Pitch (a dissonância é apenas aparente, pois que o autor é sempre a unidade, o elo, o pano de fundo, e, mesmo quando não o deseje ser, é na sombra de si próprio, no rancor amordaçado ou no amor desmedido que forja as metamorfoses exigidas, resultando vãos os esforços para se ocultar) (Ibidem, p. 38).

A narradora da obra de Antónia nunca se oculta, sempre se revela, debatendo sobre esse *desocultar-se* de forma muito interessante: “Verifico estar a falar de mim. É moda agora, dirão todos, direi eu, que os autores se desvendem, que se exponham na praça, escravos poderosos aguardando mercador que os adquira. Verifico, porém, que não estou a falar de mim...” (Ibidem, p 41). O narrador conversa com o leitor: “Deixo ao leitor que adivinhe em que direção o pêndulo se deteve” (Ibidem, p. 40), solicitando sua atenção, situando-o na narrativa: “Abandonemos esta lunática bimbina, que é, além de lunática, soturna e introvertida, deixemo-la a encastelar, para uso próprio, todos aqueles figurantes mortos e vivos que constituem a deliciosa companhia da sua noturna solidão, e saltemos os anos (tantos já?!) que a trouxeram até ao meu presente” (Ibidem, p. 59), “Reiniciando as minhas

considerações sobre Pitch...” (Ibidem, p. 40), “Disse atrás que...” (Ibidem, p. 164). Dirige-se, pois, ao leitor de forma implícita: “Salvo erro, eu usava uma touca, imaginem!...” (Ibidem, p. 162) ou explícita: “Esclarecemos o leitor quanto a determinados pormenores [...] Deixo ao alvedrio do leitor a elaboração de qualquer síntese” (Ibidem, p. 208).

Ainda que, no início, as duas histórias, a história *oficial* de *Terra sem Música* e a do livro dentro do livro, a de Pitch, sejam separadas, há uma crescente interferência da segunda na primeira. Há trechos antecipados do livro de Pitch, destacados em itálico, na narrativa, quando Antónia pensa na história, rabisca ou mostra o que já escreveu a alguém. Essas passagens aparecem depois dentro do espaço dedicado ao livro de Pitch. Nesse processo, verdade e mentira são, diversas vezes, debatidas entre a autora e sua personagem:

Ou eu mentia sobre Pitch ou dizia a verdade. Mentindo sobre Pitch, encurralava uma personagem arbitrária e ninguém sairia da aventura mais mistificado do que a autora: o processo apresenta, porém, as suas vantagens, como, por exemplo: a da modelaridade esquemática da personagem, grata (?), pela facilidade, ao autor; a da sutil discrição que às almas bem formadas cumpre observar em relação às pessoas do seu convívio [...] A verdade de quem? A minha sobre ela? A dela sobre a sua própria pessoa? Ou a do Absoluto sobre Pitch? Não há por onde escolher, como se vê (Ibidem, p. 39).

A autora assume que seus relatos estão, inegavelmente, contaminados pela imaginação, pois: “Sabes, a minha imaginação é capaz de suprir as deficiências ou as falhas” (Ibidem, p. 84). Muito do material narrado recebe diferentes versões:

De qualquer forma, já contei tantas vezes esta minha viagem que já nem sei como ela foi de verdade. Dei versões diferentes, conforme o destinatário, fiz depois uma versão de todas as versões e versões da versão de todas as versões. Tu sabes como é. Só te peço, agora, que não me perguntes nada. Deixa-me refrescar a memória e, daqui a uns dias, conto-te como foi na verdade (Ibidem, p. 60).

E sobre a verdade, completa: “Mas, se querem saber a verdade, a verdade é apenas esta: não consigo falar de mim com verdade. [...] Mas tu não sabes, claro que não. Ou se sabes, dissimulas” (Ibidem, p. 173).

Nesse debate entre autora e personagem, à segunda é confiada a tarefa da leitura da obra da qual ela faz parte: “— Aborreceste-te? — Não muito. Pu-los a dormir e li, depois, a história que me entregaste...” (Ibidem, p. 123). Pitch questiona a criação da autora: “Olha para mim, pequena, e terás a explicação. Achas que eu, neste momento, existirei realmente ‘fora’ da tua cabeça? Talvez eu seja, neste momento, apenas a projeção de uma pessoa” (Ibidem, p. 170). Sobre a categoria de personagem, ela define: “Acho ainda que as personagens devem

ser diferentes, não porque devam ser diferentes, mas porque têm de ser personagens, percebes? Eu não sou uma personagem, sou uma pessoazinha. Quero alguma coisa de melhor. Quero que me façam importante” (Ibidem, p. 85). Dito isso, solicita que a autora a construa como uma escritora: “Olha, se queres realmente saber, faz-me, por exemplo, escritora. Ou qualquer outra coisa do gênero. Como tu. Não é que tu tenhas uma personalidade por aí além, não é que sejas uma personagem. Mas as falhas compensa-la-ás pela imaginação” (Ibidem, p. 86). Também os personagens secundários da história são discutidos: “— Ainda não falamos das outras personagens. — Dou-te carta branca. Salvo o H. — Não o conheço. — Nem é preciso. Eu sou o ponto de partida, tu a personagem enfeitada... — Queres que o invente a meu gosto?” (Ibidem, p. 87). E no debate sobre invenções e intervenções, outra vez a literatura é referida:

Acabas de o dizer: são personagens. Nenhum autor desvirtuaria propositadamente uma personagem, desvirtuando ao mesmo tempo a obra que, em princípio, é o seu objetivo maior, apenas para cumprir um preceito, apenas para se confirmar numa ordem de pensamento que, por ser generalizado, perdeu, no plano romanesco, toda a originalidade (Ibidem, p. 209).

A própria Antónia questiona a narradora de sua obra, criticando a falta de sutileza em sua arquitetura, por demais explicativa, e Pitch concorda: “— ... A narradora, aliás, também fala demasiado na parte final. Como se me fosse necessário explicar tudo ao leitor... — O melhor é não explicares nada. Se te dispuseres a rever tudo o que escreveste, não expliques nada. Sugere, minha filha, sugere” (Ibidem, p. 128).

A questão da autobiografia também é levantada em diferentes pontos da obra:

— Continuas a escrever sem qualquer plano? — Continuo... O meu livro nada tem de arbitrário. A liberdade de escolha nada tem de arbitrário, o contrário é que sim. Estou a dar um destino à minha imaginação... — O que estás a escrever é pessoal? — Se por “pessoal” pretendes dizer “autobiográfico”, a resposta é não (p. 94).

E ainda: “O seu ‘Livro de Pitch’ funciona como confissão pública da sua incapacidade e, ao mesmo tempo, autodefesa... Sim, sim, já sei o que vai dizer-me: que não é autobiográfico. Que é pura invenção, que Pitch é a liberdade...” (Ibidem, p. 265).

Durante toda a obra, a interferência do narrador é acompanhada pelas incertezas daquilo que é relatado, por vezes sutilmente “explicado” dentro de parênteses: “Quando o Rossio lhes invade o campo de visão, Antónia inclina-se para a frente, toca no ombro de

Mimi, que estremece como surpreendida em pleno sono (fato altamente improvável, pois é ela quem conduz)...” (Ibidem, p. 113), ou ainda de forma enfática, com uma longa discussão teórica:

(As precedentes considerações afiguram-se perfeitamente dispensáveis, já que meio mundo as sabe por instinto ou ciência; e, se elimino a outra metade do mundo é que me é forçoso encaixar no mundo aqueles que, só ainda as não terem aprendido por instinto ou ciência, praticam uma fruição desprestigiada...) (Ibidem, p. 127).

Em várias passagens, há diferentes possibilidades para determinada ação, recurso típico de um narrador inventivo, que pretende a desestabilização do leitor: “Mas não foi isto, nem coisa que se parecesse, o que eu disse a Pitch. Deve ter sido algo como: [...] ou um lugar-comum: [...] Devo ter sorrido. É quase certo ter sorrido” (Ibidem, p. 267).

Outra característica comum a essas obras é a crítica a Portugal, sempre irônica: “A indústria dos pastéis de nata é florescente, em Belém como em Portugal, etc., etc.” (Ibidem, p.123) e “A Lusitânia é um país remoto de que existe parca informação — ou apenas legendária. Mas consta-me serem os Lusitanos gente de feição amena e dulcificada vida” (Ibidem, p. 205).

A obra, fragmentada, reproduz o espírito de multiplicidade que Antónia e sua personagem vivem. Diz Pitch: “Encontro-me toda em fragmentos...” (Ibidem, p. 107), numa interessante construção em antítese, ao combinar o *inteiro* e o *partido*.

Outro exímio narrador, já nos anos 80 do século XX, é o de Augusto Abelaira (1926-2003), em *O Triunfo da Morte* (1981). Abelaira recupera algumas características marcantes dessa tradição do narrador da literatura portuguesa, e inova ainda mais.

*O Triunfo da morte* é uma espécie de coletânea de fragmentos narrados por um homem que faz parte de um seletivo grupo que tem, como função, ser a personificação da morte. Para tanto, diante do teor inverossímil do que relata<sup>33</sup>, o narrador desde a primeira página alerta que se dirige a leitores *diferenciados*, estipulando seu *leitor ideal*, um público na verdade “só existente daqui a muitos milhares de anos” (ABELAIRA, 1981, p. 35): “Não resisti ao fascínio de abordar com ‘elevação’ os grandes temas, de impressionar bem os leitores inteligentes” (Ibidem, p.1).

O narrador anuncia suas técnicas narrativas: “Mas como as ilusões alimentam a vida, continuarei. Sem ordem, naturalmente. E ao esboçar estas linhas não ignoro que virei a

<sup>33</sup> Cabe ressaltar o inevitável diálogo que a obra *As intermitências da morte*, de José Saramago, mais de 20 anos depois, fará com a de Abelaira. Essa obra de Saramago também faz parte do *corpus* deste trabalho e será, mais adiante, analisada.

substituí-las por outras, caso o livro seja impresso, elas destinam-se somente a ensaiar a mão, já antes o disse” (Ibidem, p. 3). A desordem de sua narrativa é a todo momento exaltada: “Já o disse, não me preocupa a cronologia, falo do que me vem à memória consoante me vem à memória” (Ibidem, p. 41), e ainda:

Desprovido, infelizmente, de boa memória, as coisas vão-me surgindo ao acaso. Mas, muitas vezes, quase sempre, trata-se duma desordem voluntária. Desordem que se revelou, permita-se a má língua, um dos mais cômodos recursos da literatura moderna. [...] E a desordem deveremos considerá-la o grande segredo descoberto pelos modernos narradores para esconder a falta de gênio (Ibidem, p. 45).

Muitas vezes, ainda, pouca importância dá àquilo que narra: “As palavras seguintes, as do próximo capítulo, não as deste, embora dispensáveis (mas tudo é dispensável) ajudarão o entendimento de minha história” (Ibidem, p. 9) e “Deixarei para mais tarde essa história (por falta de paciência ou para manter a expectativa?) (Ibidem, p. 7). Traz para a narrativa personagens que, em seguida, serão descartados: “E vou falar da Helena, a Beatriz não interessa, nada significa na minha história” (Ibidem, p. 61).

Outras vezes, ressalta que cumpre bem o papel de narrador: “Mas precisamente o respeito por uma boa administração romanesca obriga-me a descrever imediatamente a tal aventura insólita já antes prometida...” (Ibidem, p. 21). Sublinha a importância das descrições das cenas: “Retomo o fio da minha aventura francesa, hesitando um pouco se não deverei começar pela descrição de Paris” (Ibidem, p. 15), para a seguir alfinetar os romancistas contemporâneos, que “estão-se nas tintas (*com relação às descrições*) e quando sentem o desejo de uma descrição perdem-se com o minucioso inventário de um só pormenor” (Ibidem, p. 15). Em outras passagens, faz questão de chamar a atenção de seu leitor: “Atenção, isto agora parece-me importante!” (Ibidem, p. 22). Também faz questão de revelar as artimanhas com as quais tenta seduzi-lo: “...de vez em quando prometo segredos importantes, acrescentando que só mais tarde os direi, para manter o interesse, evitar a desistência dos leitores. Bem. No próximo capítulo encontrarás uma informação decisiva que não tencionava revelar ainda” (Ibidem, p. 46), para em seguida frustrar a expectativa criada, por conta do número do capítulo, assumindo que blefa: “Aliás, mudei de idéias, adio o tal capítulo, não gosto do número 43, a minha idade. Ou porque, no fundo, não posso deixar de fazer *bluff*” (Ibidem, p. 46).

Com relação às incertezas e hesitações sobre aquilo que conta, o narrador a todo instante procura ganhar a confiança do leitor sobre a matéria narrada: “Queres ouvir, acredites

ou não, o que diziam os outros oradores? Interessa-te?” (Ibidem, p. 72), conferindo a si próprio um papel pouco crível: “O tom do meu discurso tira-lhe a credibilidade” (Ibidem, p. 77). Ao mesmo tempo, assume que tudo se trata de ficção: “Mas ainda vou a tempo, posso ainda recuar este capítulo ao organizar definitivamente o livro. [...] E este comentário tem importância, recorda aos leitores que estão a ler um livro, não estão a observar a realidade” (Ibidem, p. 116).

Sobre as suas hesitações, o narrador comenta:

Tais hesitações, devo repeti-lo, resultam em boa parte da ambigüidade deste texto – crescendo pouco a pouco, evoluindo, transformando-se num livro escrito na clandestinidade e em perigo de morte. De fato, para quem escrevo? Para mim, de modo a pôr em ordem as idéias? Certamente não (ou não apenas). A prová-lo, a minha procura de um certo equilíbrio estético, já antes o disse. Dirijo-me pois ao público situado num futuro longínquo, enquanto aguardo alguma coisa, não sei bem o quê (Ibidem, p. 35).

Para Maria Lúcia Lepecki, as digressões, os comentários, as incertezas, tudo compactua para a desestabilização do leitor:

E as propostas que tanto divergem como convergem – uma retórica de concentração joga com a da digressão – podem, eventualmente, resolver-se de modo diferente do que, a princípio, parecia natural. Ou pode acontecer outra coisa, talvez mais perturbadora: encontrando sempre a mesma *proposta fundamental*, o leitor nunca ficará tranqüilo sobre o *grau de acerto* do encontro (LEPECKI, 1988, p. 40).

Realmente, o narrador pouca importância dá à verdade do narrado, já que “tanto faz dizer isto como aquilo, tudo parece certo” (ABELAIRA, 1981, p. 16), e “Aliás, não obrigo ninguém a acreditar” (Ibidem, p. 53). Confessa nem ele próprio crer em sua narrativa: “E eu? Se efetivamente não acredito, que me leva então a escrever ou a falar?” (Ibidem, p. 108), mas em seguida corrige-se: “Brinquei, claro. A necessidade irreprimível de duvidar de tudo! Pois acredito profundamente na minha história, mesmo quando pergunto se não estarei a sonhar” (Ibidem, p. 109). Assume suas invenções, como quando divaga sobre os poderes do burujandu, espécie de sumo mágico, justificado porque: “numa natureza pobre de inventiva, o papel do homem consiste em suprimir as lacunas da imaginação” (Ibidem, p. 27).

É especificamente o leitor quem tem função especial na narrativa. No início da obra, diz o narrador: “Quem compõe um livro destina-o sempre aos leitores (de contrário tratar-se-á de um diário íntimo), mas antes de completá-lo vai conversando consigo próprio” (Ibidem, p. 3). Considerando o leitor parte integrante do romance, assume que quem escreve sua obra é

também aquele para quem ela se dirige: “Se componho um livro, se penso não só em mim mas nos leitores, na curiosidade dos leitores, isso obriga-me a averiguar não somente o que pretendo exprimir, obriga-me também a mobilizar a atenção deles. [...] Já não sou eu quem escreve, escrevem os leitores” (Ibidem, p. 9). Chama seus leitores de cúmplices – “um público cúmplice” (Ibidem, 35): “Para manter a expectativa, criar uma tensão romanesca, retardar a resolução da intriga? Faço uma pausa, não vá a atenção dos meus cúmplices afrouxar perante o tom demasiadamente discursivo destes últimos dez minutos” (Ibidem, p. 30).

Decide, então, personificar todos os leitores num só, ou melhor, numa *formosa mulher*. Interessante a quase obrigação com que esse narrador se vê em satisfazê-la, quando embaralha algumas categorias da literatura, como narrador-personagem-leitor: “Já não sou eu quem escreve, escrevo o que ela deseja ler. E pé ante pé sinto-me ator, o desejo de representar um papel, de me tornar interessante (para ela), independentemente da verdade, e apenas para lhe conquistar o coração. Apenas?” (Ibidem, p. 35-36). Ao final da obra, insere definitivamente *a leitora* dentro da obra, transformando-a em personagem:

Tu que me lês ou, melhor, que estás a ouvir-me, podes olhar para mim e entender tudo isto como se entende um romance.[...] E nesse caso: que leva os homens a interessarem-se por histórias em que não acreditam? [...] E então tu própria serás uma personagem de romance, uma personagem deste livro... (Ibidem, p. 107)

Ainda assim, o narrador tem o poder da narrativa nas suas mãos. Como assinala Lepecki:

A narrativa que estamos a ler é, assim, a primeira instância de exercício de dominação por parte do Narrador. Mas outros sinais de poder o acompanham: ele decide não apenas o que vai contar como, ainda, o dosear da informação ou os momentos onde deriva de um interesse narrativo para outro. Paralelamente, de duas formas domina espaço e tempo: está dentro e fora do discurso, na medida em que é personagem criada pela sua própria palavra (LEPECKI, 1988, p. 43).

A intertextualidade também é parte fundamental de *O Triunfo da Morte*. O narrador recupera Montaigne, Garrett, Fielding e Sterne, não por acaso alguns dos pais da literatura em constante diálogo com o leitor, aqui já citados: “Montaigne dizia que mais do que fazer ele os seus ensaios, eram os ensaios que o faziam a ele. Quanto a mim, mais do que ser eu a escrever este livro é ela, és tu, quem o escreve” (ABELAIRA, 1981, p. 36), “Acrescentarei somente, um pouco à maneira de Fielding e de Sterne: quem quiser pode abster-se de ler o próximo capítulo” (Ibidem, p. 30). Com relação a Garrett, busca a personagem de *Viagens na minha*



*terra*: “minha Joanhinha dos olhos verdes” (Ibidem, p. 30), além de utilizar-se da marca do narrador garrettiano quando aquele se perdia em digressões e, posteriormente, voltava à narrativa: “E adiante” (Ibidem, p. 18). Também Machado de Assis é lembrado com a afirmação: “O herói poderia contar a sua história mesmo depois da morte, a literatura tudo permite, os exemplos não faltam” (Ibidem, p. 47).

Do mesmo ano, 1981, Baptista-Bastos (1933), com *Elegia para um Caixão Vazio*, constrói um interessante trabalho narrativo no qual a metaliteratura está presente. Maria Lúcia Lepecki identifica dois diferentes discursos que se acumulam na obra: “Nesse romance de Baptista-Bastos, por várias razões notável, dois tipos de discurso, um mais narrativo, outro mais reflexivo, se conjugam para recordar, rememorando-o por vezes de modo cruel, o período revolucionário subsequente a Abril de 1974” (LEPECKI, 1988, 45).

Já na nota, apenas assinada com um BB, surge um exercício teórico literário sobre real e ficcional: “Isto significa (significa?) que entre a realidade e a ficção, entre autor e personagens, se estabelecem relações de reciprocidades nada desdenháveis, mas freqüentemente labirínticas e confusas” (BAPTISTA-BASTOS, 2001, p. 5).

Chama a atenção do leitor, à medida que assume as interferências do ficcional no real num relato aparentemente memorialístico:

Desviei-me, portanto, da rota, rasurei nomes de pessoas, inscrevi outros, alterei cenas, remanchei a prosa — e dei por mim, perplexo e agitado, perante duas resmas de papel dactiloscrito que, aos olhos de leitores eventualmente distraídos, poderiam possuir a característica peculiar e sinistra dos relatos memorialísticos (Ibidem, p. 6).

O título da obra vem emprestado de uma imagem que o narrador-personagem associa a Portugal: “— Caixão vazio, pois: vazio porque sem povo; o que é pior do que conter cadáveres” (Ibidem, p. 70), um país recém-saído de uma terrível ditadura, que nunca poderá ser esquecida: “A tragédia portuguesa é de ordem moral. E não podemos permitir que, um dia mais tarde, outros miúdos digam: ‘Fascismo? Não sei o que é?’” (Ibidem, p. 130).

*Elegia para um Caixão Vazio* trata do processo de produção de um livro por parte de um escritor maduro. No início, surge a interação da família que, posteriormente, invadirá o livro dentro do livro, *mise en abîme*:

Começo assim: Ou por outra: um bom odor de salsugem, o ruído fundo...  
— Pai, que está a escrever? — pergunta-me o primogênito.  
— Uma história — digo. [...]  
Recomeço, procurando reproduzir, o mais integralmente possível, o diálogo de há horas:

— Pai, que está a escrever? — pergunta-me o primogênito.  
 — Uma história — digo (Ibidem, p. 10-14).

Mais tarde, refletirá sobre a passagem, ao mesmo tempo em que assumirá a imprevisibilidade do que relatará:

Há muitos meses que não tocava neste texto, no começo deste romance cujo destino ignoro, apenas um esboço de episódio doméstico, o capítulo do escritor em casa, talvez o ponto de partida para algo nebuloso, mas que sei estar lá, algures, que tomará volume à medida do definir de situações e do caminhar das palavras (Ibidem, p. 67).

O nome do personagem embaralha-se com o do autor empírico: “— Senhor Bastos, mais uma bebida?” (Ibidem, p. 21), “És o Bastos, não é assim? Gostei muito do teu primeiro romance, é o primeiro, não é?” (Ibidem, p. 33), “E o Bastos de hoje observa e responde ao Bastos de ontem através de monossílabos possuídos de uma indeterminada vibração de ternura...” (Ibidem, p. 131).

Junto às confusões biografistas, surgem divagações sobre o ato de escrever: “— Como se faz um romance? — inesperada e banal, a pergunta. — Vai se fazendo. Mas, normalmente, escrevemos sobre o que não temos e sobre aquilo que não somos” (Ibidem, p. 45). O personagem é metódico e reproduz sua rotina: “A folha com palavras aguarda, na máquina, o recomeço. Ergo-me e espreguiço-me” (Ibidem, p. 48), “Olha: relê, analisa, raciocina sobre os textos que escreve, como se tivessem sido redigidos por outro. E parte sempre do princípio segundo o qual um texto mal escrito é o que contém palavras falsas” (Ibidem, p. 60).

Desvaloriza o que escreve: “Redijo um português incompetente, sei-o bem, para fazer o relato meticuloso dessa experiência única e exemplar” (Ibidem, p. 66) e sonha com a possibilidade de, um dia, acertar na escrita: “Todos os dias acordo para escrever o livro dos livros...” (Ibidem, p. 66).

Recupera antigas palavras e faz uma viagem ao passado:

Escrevo estas palavras em 1962 [...] daqui a muitos anos, hei-de relê-las, quando estiver a redigir outro romance, este, agora, e, curiosamente, não sorrirei da candura profética. Escrevo as palavras envolvido em insidiosa inquietação. É um diálogo, procuro estabelecer relações antagônicas entre as personagens, as frases vão-se perfilando, mas pressinto, vagamente pressinto, que não possuem aprumo literário... (Ibidem, p. 85).

O personagem define certas questões teóricas sobre literatura: “Narrar não exige, necessariamente, personagens; todavia, o romance participa da tragédia, e toda a concepção

teatral implica a criação de personagens” (Ibidem, p. 67). Também a intertextualidade é referida: “Por vezes tenho a sensação de que tudo o que escrevi até agora me não pertence; que, furtivamente, obtive de outros as suas miríades de reflexos, as suas descobertas e criações, recuperando-as na vã proposição de conquistar voz própria” (Ibidem, p. 49).

Acaba por assumir-se, à Pessoa, muitos e nenhum: “Não sou um, nem outro, nem eu mesmo...” (Ibidem, p. 112), e a literatura contribui para a sua fragmentação: “Creio que escrevo para me ocultar dos outros e para me desfazer aos poucos...” (Ibidem, p. 151).

Ao final, inacabado como a obra, o personagem questiona a sinceridade:

Em construção e inacabado; como este livro em que penso e ao qual desejaria cunhar a sinceridade como objetivo. Mas também aprendi que a sinceridade nos conduz a uma espécie de pluralidade falaciosa porque ela própria possui regras sutis, transformando o caráter de todos os homens numa qualidade inconseqüente e dividida (Ibidem, p. 140).

Mesmo a biografia pode receber tratamento diferenciado e ser construída de um modo peculiar. É o que ocorre em 1984, com a publicação de *Amadeo*, obra de Mário Cláudio (1941), na qual relata a trajetória do pintor, nascido em Amarante, norte de Portugal, Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918). Mário Cláudio utiliza-se de um artifício que Camilo Castelo Branco também muito o fazia: a divulgação, na própria narrativa, do recebimento de manuscritos que serão pelo “autor” filtrados, e que servirão de base *autêntica* para aquilo que contará. Sobre essa técnica em Camilo, mas que se aplica à perfeição para Cláudio, a professora da Universidade de Lisboa, Helena Buescu, comenta:

Tal operação, realizada pelo autor [...], permite sobretudo não deixar esquecer o poder editorial centrado em torno da figura do autor: é ele quem interrompe e quem decide *quando* e *como* o deve fazer, [...] é ele quem justapõe comentários e explicações, exclamações e tiradas irônicas, desenhando-se a si próprio como a figura que distribui e rege a informação narrativa e o funcionamento irônico que caracteriza todo o texto (BUESCU, 1998, p. 56)<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Fundamental a esse respeito é resgatar uma passagem da obra *O que é um autor?*, de Michel Foucault: “Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o fato de se poder dizer ‘isto foi escrito por fulano’ ou ‘tal indivíduo é o autor’, indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto” (FOUCAULT, 1992, p. 45).

Em *Amadeo*, o processo é ainda mais imbricado. Mário Cláudio, o autor empírico aqui ficcionalizado, recebe uma carta de Álvaro (ressalte-se que a carta é o último elemento a ser apresentado na obra):

Porto, 10 de Março de 1983. Caro Senhor Mário Cláudio [...] Em correio separado tomei a liberdade de lhe remeter documentos que, desde há alguns meses em minhas mãos, começavam, nem eu sei por quê, a queimar-me os dedos. São os quatro cadernos de capa de oleado em que Papi [...] verteu em sua letra microscópica, quase diria científica, a sinopse daquilo que julgo projetaria como *Vida de Amadeo de Souza-Cardoso* (CLÁUDIO, 2003, p.173).

Álvaro explica ter encontrado o material escrito por Papi através de seu amigo, o sobrinho deste, Frederico, morto acidentalmente por uma criança, o filho do caseiro. Há, portanto, um encadeamento de leituras e releituras. Mário Cláudio lê Álvaro, que leu Frederico, que leu Papi que, por sua vez, ocupa o posto de central biógrafo de Amadeo de Souza-Cardoso. Essa corrente, depois se verá, proporciona todo o tipo de interferência que o leitor *não* espera de uma biografia. Paula Morão, professora da Universidade de Lisboa, comenta sobre essa espécie de *voyeurismo* explícito na obra: “De fato, neste livro todos são *voyeurs*; leia-se a carta final: Mário Cláudio publica documentos que Álvaro lhe envia – o diário em que Frederico se olha e espreita Papi, que espreita Amadeo, que espreita tudo à sua volta” (MORÃO, 1993, p.153). O próprio Álvaro, ainda na carta a Mário Cláudio, sublinha as intromissões de Frederico: “É ainda, o que mais me doeu alienar, o pequeno maço de folhas em que Frederico, meu amigo, foi dando conta de si e do trabalho a que seu Tio se dedicava” (CLÁUDIO, 2003, p. 173). O *dar-se conta de si*, tantas vezes referido na obra, é o surgimento das subjetividades do autor-personagem misturadas ao material biografado; é um distanciamento nunca possível; é uma construção assumidamente não-confiável, ainda que ateste uma suposta veracidade<sup>35</sup>. Diz Paula Morão:

Mário Cláudio é desde logo assumido pelo leitor como nome de autor – o que a carta que fecha o livro confirma, pois os documentos que Papi recolheu são confiados por Álvaro ao *Senhor Mário Cláudio*; este é, assim, incluído na ficção por esse processo de garantir a verdade (que vem pelo menos do século XVIII), que consiste em fazer do autor alguém que apenas transcreve o que outro escreveu (MORÃO, 1993, p. 152).

<sup>35</sup> Mesmo Álvaro, que se torna um mero reprodutor no processo, solicita a confiança de Mário Cláudio, ao mesmo tempo em que nele confia, sobre a natureza do material: “O Senhor Mário Cláudio atribuirá a essas páginas o destino que melhor entender. Eu fico confiando em que o meu gesto possa constituir homenagem bastante a Frederico, a cuja memória me ligam ainda, e para sempre, laços da mais profunda e complexa ternura. Creia-me muito seu Álvaro Tavares de Castro” (Ibidem, p. 175).

De fato, todos os discursos – o do personagem-autor empírico Mário Cláudio, o de Frederico, o de Papi e mesmo o de Amadeo (há a utilização de cartas escritas pelo pintor) são embaralhados. *Amadeo* é todo construído por fragmentos, alguns deles em forma de diário — “*Santa Eufrásia de Goivos, sexta-feira, 18 de Julho de 1980* (CLÁUDIO, 2003, p. 49) —, quando Frederico comenta a manufatura de Papi, sempre sublinhando o ficcional que cresce dentro da vida de um personagem real: “E que significa este livro outro que vou preenchendo, de fragmentos ligados por um discurso absurdo? E que pensaria Amadeo, não já do que de si um tio magica sob a vigilância de um sobrinho, mas desta outra vida, quem sabe se mais autêntica, acumulada na fantasia do último?” (Ibidem, p. 136). O sobrinho ressalta que Papi, o primeiro biógrafo, também acaba por emergir naquilo que constrói: “Considera-se um biógrafo. Reúne documentos recentes, ouve quem ouviu do homem, acrescenta a tudo isso estâncias da própria existência. Este meu tio Papi pretende justificar-se [...]. Falando do pintor Amadeo, é de si que fala” (Ibidem, p. 15).

Frederico sublinha as técnicas de um escritor de biografia, sempre assumindo também o papel na escrita: “Assiste-se a este homem que conta o percurso de outro homem, como se por nós falasse dele próprio e de cada um de nós” (Ibidem, p. 24). Na recolha dos depoimentos, há logo aí a possibilidade do enfeite literário: “Um frenesim massificado retalhará muita gente que tal se dá conta, e nos dá conta, em depoimentos exaltantes onde o sentimento sincero se diria inextricável do exibicionismo da época” (Ibidem, p. 121). Em poucas passagens, percebe-se o que seria a matéria escrita por Papi, sem a interferência do sobrinho, quando o primeiro revisita os lugares por onde Amadeo passou:

Sobreviventes de uma era extinta, aqui estamos os dois, neste lugar e nesta morada, sem qualquer cenário socioeconômico, desprezo do neo-realista eventual que conosco topasse. [...] E Amadeo esconde-se pela Casa, negado por alguns que o sabem, de lábios em perpétuo selados pela morte (Ibidem, p. 28-29).

Verdade e ficção, como é comum nestas obras, são tratadas por Frederico, nas vezes em que o biografado dissipa-se perante os olhos do biógrafo: “Papi volta à carga, com Amadeo a escapar-se-lhe por entrelinhas, a resguardar-se por detrás das décadas, sorrindo, sorrindo sempre. Irrita-se o biógrafo, convoca-o para seu círculo, interroga-o, quase o compele a aceitar como autenticidade refinadas mentiras” (Ibidem, p. 44).

A autenticidade daquilo que se narra nunca é imposta: “Estamos a milênios da vera crônica de Amadeo de Souza-Cardoso, recriamos o que nunca foi ou para sempre se esconde. Chama-se Lúcia, esqueceu muita coisa, de pouco valerá entreter mistérios que não desvendaremos” (Ibidem, p. 75), pois são assumidas lacunas que, intencionalmente, nunca serão preenchidas: “O artista Amadeo entre nós se planta [...] Há anos que falamos dele, até nos saturarmos de assim o trazermos no convívio de quem lhe não pertence, atribuindo-lhe uma astúcia nossa” (Ibidem, p. 33).

Os narradores imbricados anunciam o processo da escrita em diversas passagens. Quando as digressões ocupam muito espaço: “É no entanto de Amadeo de Souza-Cardoso que se ocupa este livro, de sua obra e de sua evolução que vai sofrendo” (Ibidem, p. 107) ou quando é necessário trocar de foco: “E basta de Álvaro, por hoje” (Ibidem, p. 25); quando inclui o leitor, verbos na primeira pessoa do plural, e induz a certas conclusões: “Poderíamos concluir, a este respeito, afirmando que o pintor estava sempre disposto a crer em quanto trouxesse vestígio de si mesmo” (Ibidem, p. 116); quando a todo instante lembra que conta uma história: “Assim a pintura seguia, Amadeo nela navegando, nós aqui contando deles” (Ibidem, p. 157); quando reafirma o já dito: “Muitos outros, já se disse, eram esses que chegavam para as vindimas” (Ibidem, p. 20); quando o personagem Amadeo é declaradamente visto como objeto ficcional: “É sobre o feno, à luz aberta do sol de Agosto, que poderá dormir o nosso biografado” (Ibidem, p. 20), enfim, a narrativa expõe todas as suas técnicas, assumindo o processo metaliterário.

Com interessante construção narrativa, especialmente por tratar-se de uma biografia, utilizando-se de cartas e passagens de diários<sup>36</sup>, *Amadeo* chamou a atenção da crítica quando de sua publicação, recebendo, ainda, os principais prêmios de ficção daquele ano. O escritor Urbano Tavares Rodrigues comenta que esta obra de Mário Cláudio é um importante marco dentro da literatura portuguesa pós-Revolução dos Cravos, pois ela vai: “sobrepondo e cruzando discursos de vários narradores; recuperando, da decadência francesa dos finais do século passado, o texto narrativo que se origina numa pintura” (RODRIGUES, 1988, p. 211). A relação entre literatura e pintura não escapa nem mesmo dentro da narrativa: “Hoje tem sido um fala-só, debitando para consumo próprio as intenções da biografia que lavra, equiparando-a a uma tela do pintor” (CLÁUDIO, 2003, p. 129).

---

<sup>36</sup> Diz Frederico: “Recebo uma longa carta de Álvaro, a primeira em semanas” (Ibidem, p. 15), “Álvaro, o que me responde do outro lado da vida, narra miudamente sucessos vários, em cartas escritas de forma transversal, a tinta negra e aguada” (Ibidem, p. 39).

O efeito simbólico que provoca a inclusão do nome do autor dentro da narrativa, acrescido ao fato do redundante artifício de assumir hesitações que fujam de um material limpo de interferências, por muitos leitores esperado numa biografia, torna *Amadeo* um exemplo pertinente dentro da linha a que se pretende referir. Recados aos leitores também surgem, além de um aviso sobre a incompletude da obra, e também da vida do biografado: “Não perguntem agora como lhe foi a vida, com que espécie de filamentos se manufacturou a tessitura da biografia a escrever” (Ibidem, p. 169). Uma obra que acaba, ao seu final, por negar-se biografia, já que recebe, ainda, outras nomenclaturas dentro da tipologia textual: “o êxodo estival para Espinho, princípio e fim de tudo, da biografia e do ensaio e do romance de Amadeo” (Ibidem, p. 104). Como completa Paula Morão, uma obra perturbadora: “Neste clima de silêncio, de grafias e metrias, instala-se a inquietação” (MORÃO, 1993, p. 154).

No final da década de 1980, Lúcia Jorge, com seu *A costa dos murmúrios* (1988), também apresenta um inovador trabalho com o narrador. O capítulo que inaugura o romance, uma história intitulada *Os Gafanhotos*, de aproximadamente trinta páginas, centra-se em torno da festa de casamento de Evita e do alferes Luís Alex, no alto de um hotel, à beira do Oceano Índico, testemunhado por parte da cúpula militar e por uma invasão de gafanhotos. Trata-se de um conto, narrado na terceira pessoa, que além de colocar em segundo plano a guerra colonial em Moçambique, mostra, de certo modo, uma visão otimista dos acontecimentos, mesmo fazendo referência a sucessivas desgraças. O conto culmina no inesperado suicídio do noivo. É então que o romance opera uma completa deslocação no tempo, no espaço e na voz narrativa. A partir disso, a personagem principal e uma das narradoras, Eva Lopo, a Evita do conto, distanciada temporalmente (vinte anos) do evento, faz comentários sobre aquele relato, desconstruindo-o e reescrevendo-o, a partir da sua ótica, digladiando-se com o narrador do conto inicial.

Ainda que em linguagem sóbria, discreta, o narrador de *Os Gafanhotos* apresenta técnicas interessantes, como a utilização de perguntas, algumas delas respondidas por ele mesmo: “E de cima? De cima ficou a ver-se o repórter a caminhar...” (JORGE, 2005, p. 38), além da retomada do já dito no relato: “... como já se disse...” (Ibidem, p. 25).

É, todavia, no confronto entre o narrador do conto e Eva, a quem o primeiro cede a voz em caráter de longo depoimento, ressaltado por muitas inserções de *disse Eva Lopo*, que o tom da narrativa confunde as expectativas do leitor. A personagem também embaralha-se com a função de narradora e de leitora, pois dissecou o escrito em *Os Gafanhotos* ao mesmo tempo em que inclui sua versão dos fatos.

Sua primeira fala, porém, está de acordo com o narrador do conto:

Esse é um relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é exato e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e de som – disse Eva Lopo. Para o escrever desse modo, deve ter feito uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar. [...] Além disso, o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso (Ibidem, p. 41).

Em seu comentário, a exatidão apontada – que logo será por ela mesma desmentida –, contraditoriamente, aproxima-se da necessidade que vê na ocultação de certos pontos (*o que pretendeu esconder ficou imerso*) pelo narrador realizada, e isso se repete em toda a obra: “Você omite-o n’*Os Gafanhotos* para meu sossego” (Ibidem, p. 109), “Não, não utilize a visão do jornalista para pôr fim à sua narrativa verdadeira. Fez bem não utilizar. Eu compreendo que vinte anos depois ele tenha guardado essa visão na memória” (Ibidem, p. 276). Ressalta a precisão de certos detalhes do espaço: “Aliás, você nem esqueceu o pormenor do quarto...” (Ibidem, p. 46), e mesmo as incongruências com relação aos personagens são descartadas em nome da *correspondência*: “Não, não vou dizer que as figuras estão erradas, e que é indiferente que estejam erradas, de modo algum. Tudo está certo e corresponde” (Ibidem, p. 43). Ainda assim, sublinha as diferenças: “Claro que não foi bem assim, mas a correspondência é perfeita” (Ibidem, p. 44).

É a *correspondência*, a adaptação com a passagem do tempo, mais importante que a verdade:

Aconselho-o, porém, a que não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verossimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Preocupe-se com a correspondência. Ou acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência? (Ibidem, p. 43),

e mesmo a verdade nada tem a ver com a realidade: “Definitivamente, a verdade não é o real, ainda que gêmeos, e n’*Os Gafanhotos*, só a verdade interessa” (Ibidem, p. 91). Auxilia, nesse aspecto, a confecção de uma cena literariamente perfeita: “E assim, quando os gafanhotos chegarem, alguns pares deverão estar ausentes para que a cena seja verossímil e até real” (Ibidem, p. 172), “Livres-se, porém, de lhe colocar na boca esse título real. Quem iria acreditar que um oficial falasse durante hora e meia da eternidade de Portugal d’Aquém e d’Além Mar? Injuriariam o seu relato por atentado à verdade” (Ibidem, p. 237).

Eva conversa com o narrador enquanto rememora: “Escute, lembro-me da luminosidade amarela e verde...” (Ibidem, p. 110), ressaltando que “uma memória fluida é tudo o que fica de qualquer tempo” (Ibidem, p. 42) e, logo, “algumas vezes se perde a



memória do que desejamos” (Ibidem, p. 48). Simultaneamente, Eva assume que mesmo a sua versão *oficial* dos fatos pode ser prejudicada por prováveis falhas da sua memória: “Convenhamos que me lembro imperfeitamente, o que não deve ter nenhum significado secundário” (Ibidem, p. 138). Pergunta e, ela própria, responde: “Helena chegou ao fim? Chegou. Tem uma memória boa, o seu rosto chorou bem. Por isso você pode colocá-la com os olhos inchados regressando aos braços de Forza Leal. [...] Na realidade, ela chorava sobre a cama” (Ibidem, p. 229).

Eva Lopo, leitora cuidadosa, procura alterar certas passagens narradas em *Os Gafanhotos*, muitas delas de forma contraditória: “No entanto, não havia vento. Não, não deve retirar o vento. Ele existiu no dia em que Forza e o noivo mataram o bando da passarada” (Ibidem, p. 236), “Não vem nenhum rumor de dentro de casa. Vem sim, vem um rumor de dentro de casa...” (Ibidem, p. 281), “Não, não introduza um discurso destes no seu relato. Seria tão grosseiro ...” (Ibidem, p. 170), “Não, se eu fosse a si não voltaria a abrir o quarto dos noivos, como diz ser sua intenção” (Ibidem, p. 268). Porém, muitas vezes concorda que a *criação* supera a *realidade*: “Fez muito bem não ter despido o pianista branco. Para já, nesse caso, não correspondia à verdade” (Ibidem, p. 237), “Também não foi o Comandante da Região Aérea quem dançou com Evita no terraço, e no entanto nenhuma outra pessoa poderia ter dançado com ele tão intensamente” (Ibidem, p. 57), “Nesse relato, mesmo quando já não morrem afogados, é como se morressem, o que é uma idéia extraordinariamente feliz” (Ibidem, p. 95).

Algumas vezes, contudo, o oposto ocorre, o *real* foi mais interessante que o ficcionalizado:

Ah, ele teve o punho muito mais rápido, a mão muito mais pesada do que a transfiguração que dele você fez n’*Os Gafanhotos*! O real aconteceu à porta do elevador, e foi muito mais empolgante. A mulher jorrou sangue por sítios muito mais incomuns. Também me lembro dos bicos da tesoura (Ibidem, p. 118).

Compactua com a construção dos seus próprios diálogos na narrativa inicial: “Aprecio imenso esse esforço de tudo apagar para se colaborar com o silêncio da Terra. Pegue nestas palavras, leve-as para o terraço, ponha-as na boca da noiva na noite d’*Os Gafanhotos*” (Ibidem, p. 142).

Eva Lopo, personagem narrada e também narradora, em constante diálogo com o narrador oficial, chega ao fim de sua participação com a declaração de que tudo o que diz é verdade: “Não, eu não invento” (Ibidem, p. 237), mesmo que suas contradições percorram

toda a obra: “Eis tudo. Mas não era tudo, não. Outra coisa era relevante e não se via” (Ibidem, p. 203). Ainda que *nunca minta*, saúda o fato da narrativa terminar bem, mesmo que não condiga necessariamente com a verdade: “Houve de fato uma ligeira diferença, mas nem uma nem outra visão deveriam atravancar uma narrativa onde tudo termina tão bem...” (Ibidem, p. 279).

Sua memória fluida apaga: “Não me lembro de mais nada” (Ibidem, p. 285). Eva Lopo ainda constrói uma imagem decrescente dessa voz que se finda: “A pouco e pouco as palavras isolam-se dos objetos que designam, depois das palavras só se desprendem sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento” (Ibidem, p. 287). O narrador retoma a palavra: “— disse Eva Lopo, rindo. Devolvendo, anulando *Os Gafanhotos*” (Ibidem, p. 287), chegando a uma possível invalidação da primeira matéria narrada.

Interessante é essa espécie de dupla não-confiabilidade instaurada na obra de Lídia Jorge. Se por um lado a veracidade do conto inicial *Os Gafanhotos* é a todo momento questionada pela outra narradora, a personagem Eva Lopo, por outro, também não tem uma voz autorizada para a confiança do leitor, já que ela insiste em contradições e assume, em certas passagens, que o inventado é muito melhor que o por ela vivido.

O professor Elídio Fernandes Júnior, da UNIGRANRIO, comenta, a respeito de *A costa dos murmúrios*, a força que tem o leitor em sua construção:

Lídia Jorge põe sua protagonista na posição de leitora, mas não de uma leitora passiva. Eva lê e reflete, dando vez a um fluxo de raciocínio. Desta forma, a autora aponta para a participação do leitor como um construtor da narrativa. Todo o ler é sempre uma ação: “Não se lê, decifra-se”. Eva não é apenas uma leitora reflexiva. Ela interpreta o que está lendo. Durante este processo, ela confronta a realidade proposta no conto com a sua atual conjuntura. E é neste jogo de realidades que eclodiu a singularidade de cada uma pessoa, ou melhor, da mesma pessoa em conjunturas e sob pontos de vista diferentes: Evita dá lugar a Eva Lopo. Assim, pode-se dizer que um dos aspectos deste romance é tratar da presença do leitor na história. Mas numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um integrante fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história (FERNANDES JÚNIOR, Internet).

Também os anos de 1990 reservam ótimos exemplos de narradores que desestabilizam as expectativas de seus leitores. Hélia Correia (1949), em 1991, lança *A Casa Eterna*, obra com interessante construção do narrador. A narrativa traz a história de uma personagem jornalista, nunca nominada, que investiga a vida de Álvaro Roíz, escritor falecido, para escrever um livro sobre ele. Para tanto, conversa com diferentes personagens que com Álvaro conviveram e, a partir deles, vai construindo sua própria narração, em primeira pessoa.

Esses personagens conversam com a narradora: “E no entanto de concreto, de efetivo, não lhe aconteceu nada, não senhora” (CORREIA, 2001, p. 93), e, ao mesmo tempo em que seus textos são marcados como diálogos, também acabam por infiltrar-se na narrativa, e os personagens assumem também o papel de narradores secundários. Como está de visita a uma pequena cidade portuguesa, eles vêem a narradora como um ser superior: “Vossemecê que escreve, que trabalha em jornais, não leva a mal esta franqueza de maneiras. É a vida” (Ibidem, p. 122). Relevante ressaltar que a base da história é construída a partir desses depoimentos, que nunca se mostram muito confiáveis. “Fala de Bento Serras, cobrador de bilhetes, nascido e morador em Amorins. ‘Diz que quer contar tudo dos princípios? Dos princípios a gente nunca sabe. [...] Pois eu do homem não me lembro, não. Diz que seria fácil de lembrar, mas não para mim que tenho esta cegueira’” (Ibidem, p. 11). O processo repete-se: “Fala Perpétua Dimas, caseira de Viçosa, depois de muito instada e sucumbindo enfim a algumas promessas” (Ibidem, p.29), e muitas vezes a personagem-narradora precisa pagar pelo depoimento: “Ai, quer que eu acabe a história neste ponto? Ora! Passou-se mais, pois não passou! Acabo aqui? E ganho este dinheiro?” (Ibidem, p. 33). Outros solicitam a confiança da narradora (e, por conseguinte, a do leitor), como é o caso da vendedeira Rita: “Alembro, sim, senhora, fie-se nestas memórias” (Ibidem, p. 13).

Em certas passagens, a própria narradora assume que os outros estão a mentir: “Para que o senhor Rosa se assuste ou se envergonhe e não se entusiasme na mentira” (Ibidem, p. 90). É o que também ocorre com Filomena. A mulher só aceita prestar o depoimento depois de a escritora situar o que pretende com aquilo. “Só falará depois de possuir a história, os motivos e as suas personagens” (Ibidem, p. 53), diz sobre Filomena, e acerca da veracidade daquilo que ela conta, comenta a narradora: “Vai demorar-se em Álvaro Roíz. Vai mentir. As mulheres, quando recordam, nunca resistem a passar uma demão. [...] Mas D. Filomena limita-se ao rigor. Falar: falar é já ficção bastante” (Ibidem, p. 55). Já com relação à Perpétua, a própria personagem põe em dúvida todos os depoimentos:

— Eu ofereci-me para lhe contar. Você é que não quis ouvir, por quê?

— Julguei que ia mentir.

— Sabe-se lá quem mente — diz Perpétua” (Ibidem, p. 161).

Enquanto escuta os depoimentos e embaralha-os, misturando-os ao seu próprio discurso, a narradora faz questão de identificar tópicos ficcionais, pois já antecipa o literário. Ou seja, se na narrativa ela conversa com pessoas *reais* para a construção da biografia de Álvaro, acaba por vê-los enquanto personagens: “Transformá-lo agora em personagem é não o encontrar e tecer uma espécie de glosa à sua volta” (Ibidem, p. 23), sempre assumindo o seu

papel na escrita: “Eu não venho disposta para esse trabalho, quero apenas juntar o fim com o princípio para que um ilumine e o outro esclareça” (Ibidem, p. 126), ainda que precise expor suas técnicas de manipulação: “Noutra altura, em diferentes circunstâncias, ficaria com ele, gasta-lo-ia até que se tornasse transparente [...]. Usa-lo-ia até que se deitasse, desconsolado já do seu papel, querendo falar, querendo recordar-se...” (Ibidem, p. 195). Embate-se com um dos personagens-chave, Ruço, mostrando o seu poder na narrativa: “Quando eu escrever, invento o que quiser. Até a seu respeito, compreende? Faço de si aquilo que me apeteça”, e o personagem responde, com ironia capaz de reforçar a manufatura ficcional: “E isso que valor tem? Invente tudo. Já agora, invente o fim que lhe faltou” (Ibidem, p. 197).

Também por vezes a narradora percebe que os personagens, já no depoimento, imbuem-se da própria casca ficcional que depois receberão: “Olhando para trás, avaliou melhor os ganhos que dará à sua personagem se se mostrar tal e qual, subindo a pulso pela força de manhas e estoicismo” (Ibidem, p. 119).

As incertezas sempre são jogadas na narrativa. A própria narradora também assume que mente, quando tenta descrever o ambiente de um dos personagens: “Posso estar a mentir, a pôr desprezo como lente fumada à frente da visão, tão tentada me sinto aos meus juízos. Na verdade, não sei o que existe para lá das encadernações. Nem terei tempo para averiguar” (Ibidem, p. 118). Também tem consciência de que alguns personagens esforçam-se para confundir ainda mais a recuperação dessas informações: “Obedece ao meu gesto, recosta-se e começa a contar com voz fraca para se manter longe. Separada da história, das suas personagens e do mal que parece haver entre elas, desarranjando a situação de cada um” (Ibidem, p. 145).

Enquanto tece as palavras dos outros e mistura-as às suas, em poucos capítulos de *A casa eterna* surge ainda um outro narrador, em terceira pessoa, que acompanha os últimos dias de Álvaro, narrador esse que é a antecipação da biografia que está sendo construída: “No toucador, o mármore quebrou-se. Alguém levou dali o pedaço partido. Álvaro raramente transpusera esta porta” (Ibidem, p. 35) e “Até mesmo os fantasmas enfraquecem — disse Álvaro Roíz em pensamento, quando a noite acabou” (Ibidem, p. 44).

Composição assumidamente metaliterária, a narradora prevê a reação dos leitores, intercalando, em sua narrativa, possíveis assombros: “...que o tinham visto, oh, sim, cosido com a sombra...” (Ibidem, p. 111). Sobre *A casa eterna*, os críticos António Saraiva e Óscar Lopes comentam “que a reconstituição quase detetivesca de uma estranha morte dá ensejo a curiosas mini-histórias e flagrantes caracterizações conotativas dos narradores” (SARAIVA e LOPES, 2005, p. 1110). Importante acrescentar que todos esses personagens-narradores são

manipulados por uma maior, aquela que, de forma nada confiável, traz ao leitor a vida (e a morte) de Álvaro Roíz.

Um ano depois, em 1992, João Aguiar (1943) publica *Os Comedores de Pérolas* (1992). Na sua obra, Adriano Carreira, jornalista português, de certo renome em Lisboa, recebe a tarefa de estudar e, talvez, publicar, os escritos do comendador Wang Wu, um benemérito intelectual de Macau, bilíngüe, com várias publicações em língua portuguesa. Na sua jornada em território chinês, o jornalista acaba por escrever um diário<sup>37</sup>, no qual relata, com alta dose de ironia, seus dias em território tão excêntrico.

Narrado em primeira pessoa, o *embaralhar biográfico* é uma sutil armadilha ao leitor desatento. Há muitas similaridades entre o personagem principal, que também possui vários livros publicados, e o autor João Aguiar. Em entrevista, ele comenta:

É um fato haver vários traços comuns entre esta minha personagem e eu próprio, sem que isto seja nem uma autobiografia nem um auto-retrato. [...] Muitas vezes, para a construção de uma personagem escolho um padrão, um modelo, que depois é retratado, que serve apenas de ponto de partida. Para este Adriano Carreira eu sou esse padrão. Mas eu não sou ele e ele não ‘é eu’” (AGUIAR, Internet).

Já na primeira nota da obra, o autor fala sobre as semelhanças entre os personagens de seu livro e as pessoas reais, e afirma: “não se trata de semelhanças e sim de reflexos distorcidos pela minha imaginação” (AGUIAR, 1997, p. 9). O narrador desde o início revela suas incertezas: “não consigo pôr a memória a trabalhar como desejaria e sei que este mau funcionamento não tem nada a ver com o fato de ter deixado de tomar remédios” (Ibidem, p. 15).

Aproveita-se do fato de ter sido internado em uma clínica, quando ainda em Lisboa, por problemas psicológicos, para passar ao leitor a necessidade de suspeita constante: “Como eu sei isto?” (Ibidem, p. 18), “Mas estou a divagar. Nada sei sobre ela.” (Ibidem, p. 19), “Por onde andei? Não me lembro muito bem [...] Dei uma espreitadela num ‘sauna-massagem’. Ponho-lhe as aspas porque isto é, evidentemente, um eufemismo” (Ibidem, p. 25). Ainda assim, garante veracidade em certos relatos: “Ou muito me engano ou este registro vai ser preciso” (Ibidem, p. 65), “E agora, tenho de fazer um esforço para que tudo fique registrado com o maior rigor — pode vir a ser importante” (Ibidem, p. 91), “Quero que este diário continue a ser um registro perfeitamente sincero e verdadeiro; afinal de contas, é essa a única

---

<sup>37</sup> Ainda que o narrador admita o diário apenas em pleno andamento do mesmo: “Estava, muito calmamente, a escrever este diário – porque já percebi que, afinal, estou a escrever um diário” (AGUIAR, 1997, p. 62).

razão por que escrevo. Assim, abreviarei o relato dessa visita – pela boa razão de que há muito pouco a dizer” (Ibidem, p. 116), mas, no final, assume a incapacidade de ser confiável: “E agora, que procuro recordar tudo exatamente, só consigo ter farrapos de memória: farrapos de sons, de cores, de sombras” (Ibidem, p. 196).

A escrita, na vida do personagem, também surge com uma função terapêutica, aconselhada por seu médico psiquiatra: “É verdade que estou a escrever e que isso talvez seja um bom sinal, mas faço-o muito simplesmente para procurar satisfazer uma necessidade imediata e prática: preciso de ordenar as idéias” (Ibidem, p. 37). Expõe ao leitor suas técnicas narrativas (negando a descrição e remetendo ao que o narrador de Abelaira afirmou sobre os romancistas contemporâneos): “Não vou fazer grandes descrições. Os lirismos são enternecedores num adolescente e são ridículos num senhor de meia-idade” (Ibidem, p. 18), especificando o tempo de relatar os fatos no texto: “Mas sobre isto hei-de escrever mais tarde” (Ibidem, p. 23).

Ao relatar certos fatos históricos sobre os conflitos portugueses em território chinês, o narrador aponta as dúvidas sobre a transposição dessa história para o terreno ficcional: “E eu não posso continuar a perder tempo com este assunto. Não sei sequer se o que escrevi aconteceu assim” (Ibidem, p. 59). Nem as pinturas existentes garantem a veracidade dos fatos: “Só posso recorrer à imaginação, porque as próprias gravuras não merecem inteira confiança” (Ibidem, p. 60).

Recupera o que já havia escrito algumas linhas acima, e repete: “Voltei a casa, escrevi eu” (Ibidem, p. 24), “E ao reler o que escrevi acima dou-me conta de que a frase poderia muito bem aplicar-se a um gato” (Ibidem, p. 28).

A intertextualidade aparece com Camilo Pessanha:

Estou assombrado, quem sabe, pelo espírito de Camilo Pessanha...? Aqui, importa fazer um esclarecimento. Pessanha já se tornou há muito uma menção obrigatória nesta terra. Quem quer ser cultural, cita Pessanha. Deixou de ser original e começa a ser cansativo. Porém, no meu caso – provavelmente todos dizem isto! – não é uma referência literária pedante [...], mas sim um encontro com o meu passado (Ibidem, p. 15).

Também Garrett surge quando, mais uma vez, um narrador utiliza-se do famoso “Adiante” (Ibidem, p.26).

Cabe ainda citar dois dos mais bem-sucedidos escritores da literatura portuguesa do final de século XX ainda nesta seção, mesmo que ambos recebam atenção especial também no

capítulo dedicado aos narradores do século XXI, já que estão em pleno vigor na construção de seus deliciosos manipuladores: José Saramago (1922) e Antonio Lobo Antunes (1942).<sup>38</sup>

José Saramago traz um elemento literário alimentado por múltiplas referências, em constante diálogo com a História (a reescritura de uma nova História) e com o cânone. O narrador de Saramago brinca com o leitor, através de inúmeras digressões, travando duelos entre o filosófico e corriqueiro, confrontando tradição e modernidade, classe popular e elite, desconstruindo verdades e mentiras, num exercício mais ou menos cifrado que vem seduzindo milhares de leitores e elevou o escritor português ao seleto grupo dos vencedores do Nobel de literatura.

O escritor Urbano Tavares Rodrigues comenta sobre a *piscadela* do narrador saramaguiano para o leitor:

O romance e a crônica, a parábola e a profecia convizinham e misturam-se, por exemplo, nos livros de José Saramago, que estabelece ainda uma cumplicidade com o leitor, convidando-o a participar, ou a assistir pelo menos, à elaboração do texto, desde a tessitura dos eventos ao nascimento da frase (RODRIGUES, 1988, p. 211).

Operando justamente a partir dos silêncios, das lacunas não-preenchidas pela História tradicional, José Saramago irá construir seu discurso contra-ideológico, recriando a História em *Memorial do Convento* (1982), uma narrativa que afirma definitivamente a força de um dos mais conhecidos narradores da literatura portuguesa. Nessa obra, o escritor português redireciona o fato histórico através de um narrador onisciente, intruso<sup>39</sup>, que conta, em tom fabular, uma outra história possível, aquela que foi apagada pelo discurso tradicional. Nela, Saramago dá nome aos verdadeiros heróis da construção do convento: o povo.

Em *Memorial do Convento*, personagens que constam nos manuais históricos convivem com outros criados pelo escritor. Os heróis são oriundos do povo<sup>40</sup>, representados pelo casal Baltasar Sete-Sóis e Blimunda<sup>41</sup>. Nesta fusão real-ficcional, surge uma espécie de *falso* romance histórico, já que não se pretende confiável, pois exagera justamente para

<sup>38</sup> “Pensamos que las dos grandes revelaciones de la narrativa masculina posterior al 25 e abril em Portugal, con proyección universal, son José Saramago y António Lobo Antunes” (MOURÃO, 2000, p. 672).

<sup>39</sup> De acordo com a tipologia de Norman Friedman.

<sup>40</sup> Com relação a isso, diz o crítico Fernando Pinto do Amaral: “Sua escrita veio a ganhar um impulso decisivo, espraiando-se segundo linhas de fuga e de subversão dos dados históricos, num processo em que certas personagens aparentemente comuns adquirem papéis ou poderes relevantes e em que os pontos de vista do narrador se fundem com os dessas personagens, muitas vezes carregadas de magia ou de um estranho magnetismo” (AMARAL, 2004, p. 83).

<sup>41</sup> Saramago cita uma pequena lista de nomes comuns, e completa: “já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende” (SARAMAGO, 2000, p. 233).

consolidar esse discurso de *contra-mão*. Muitos podem imaginar que um narrador que se faz mais confiável do que a própria História carregue com ele esse pacto de confiança junto do leitor. No entanto, o tom hiperbólico e tantas outras características perceptíveis neste narrador trabalham justamente para desacomodar o leitor, surgindo como uma voz sempre suspeita<sup>42</sup>. O narrador de Saramago *embaralha* as expectativas do leitor e, numa tessitura às avessas, também dialoga com o cânone, recompondo certa tradição literária.

Essa intertextualidade, que se evidencia, antes de qualquer coisa, no entrecruzamento com o já referido discurso histórico oficial, segue em constante desdobramento com grandes nomes das letras portuguesas. Assim, *brincando* com o canônico, Saramago recria o campo ideológico, apropria-se de um discurso – muitas vezes usado a serviço de uma ideologia dominante como forma de endossar empreendimentos autoritários e repressores – e subverte-o<sup>43</sup>. Como exemplo, vale lembrar o original de Camões:

Ó maldito o primeiro que no mundo,  
Nas ondas velas pôs em seco lenho,  
Dino da eterna pena do profundo,  
Se é justa a justa lei, que sigo e tenho!  
Nunca juízo algum alto e profundo,  
Nem cítara sonora, ou vivo engenho,  
Te dê por isso fama nem memória,  
Mas contigo se acabe o nome e glória (CAMÕES, 1964, p. 161).

No *Memorial*, o narrador vocifera ainda mais raivoso, remetendo ao velho de Restelo de *Os Lusíadas*: “Malditos sejam até a quinta geração, de lepra se te cubra o corpo, puta vejas tua mãe, puta a tua mulher, puta a tua filha, empalado sejam do cu até a boca, maldito, maldito, maldito” (SARAMAGO, 2000, p. 284).

Os termos obscenos e grosseiros, as repetições, acabam elevando o discurso de contrariedade. É a poética do exagero: hiperbólica. Em Saramago, mulheres e parentes dos trabalhadores arrancados do lar para a construção do convento enunciam sua raiva contra o autoritarismo do rei, nesse mesmo tom excessivo que marca todo o texto transgressor de *Memorial*.

Fernando Pessoa é outro que transita na obra:

---

<sup>42</sup> Ainda sobre *Memorial*, fala Fernando Pinto do Amaral: “Cultivando um estilo em que a fluência discursiva se conjuga com o vertiginoso rendilhado da linguagem, Saramago toma como ponto de partida os dados históricos para criar situações em que o real, o fantástico e o maravilhoso parecem flutuar e acabam por confundir-se, até se desvanecerem os códigos e os limites da verossimilhança realista, mergulhando por vezes claramente no domínio do fantástico” (AMARAL, 2004, p. 83).

<sup>43</sup> “O que o texto tenta superar realmente é a decadência de suas formas já gastas e vazias, que funcionam como meras reprodutoras de ideologia e são incapazes de expressar verdadeiramente o mundo em que se inserem” (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 63).



Em seu trono entre o brilho das estrelas, com seu manto de noite e solidão, tem aos seus pés o mar novo e as mortas eras, o único imperador que tem, deveras, o globo mundo em sua mão, este tal foi o infante D. Henrique, consoante o louvará um poeta ainda não nascido, lá tem cada um as suas simpatias mas [...] faz o infante D. Henrique fraca figura se comparado com este D. João...(Ibidem, p. 218).

O narrador fala com ironia sobre o infante D. Henrique e D. João V, reproduzindo de forma literal os versos que Pessoa, no poema épico *Mensagem*, dedicaria a dom Henrique, sob o nome de *A cabeça do Grypho*<sup>44</sup>.

Tanto *Mensagem* como *Os Lusíadas*, cada um a seu modo, apresentam um resgate dos grandes heróis portugueses, recuperando esse passado glorioso perdido no tempo. Saramago reaproveita esse discurso para resgatar outros heróis, não menos bravos, mas sempre esquecidos. O escritor reconduz Portugal ao povo português, a quem o país pertenceria por direito.

Sobre a intertextualidade com os textos pessoanos e camoneanos, diz Teresa Cristina Cerdeira da Silva:

Pessoa e Camões são monumentos consagrados e seus textos funcionaram, muitas vezes, quando usados tendenciosamente pela especulação literária do poder, como discursos laudatórios e ratificadores da ideologia vigente. Relidos agora, no *Memorial do Convento*, denunciam não só o tempo em que se insere a instância narrante – século XX –, mas a opção ideológica de que ela se reveste (SILVA, 1989, p. 72).

Padre Antônio Vieira também é outra figura literária resgatada, além do texto bíblico. Ao revisitar a memória literária, o narrador de José Saramago assume seu lado manipulador, já que pretende relocal o passado histórico e *convencer* o leitor de uma outra versão possível. Por isso, tecendo um novo texto sempre em comunicação com autores consagrados, realiza, de fato, um forte diálogo com o leitor – marcado também por operadores lingüísticos, como a narração em primeira pessoa do plural: “Porém sosseguemos [...] haveremos convento” (SARAMAGO, 2000, p. 72).

Nessa conversa com o leitor, o narrador assume-se enquanto um contador de histórias: “Afim de contas isto é mesmo um conto de fadas”. (Ibidem, p. 262-3). Ou ainda: “a quantos

---

<sup>44</sup> PESSOA, Fernando. *Poemas Escolhidos*. BARBOSA, Frederico (org.). São Paulo: Klick Editora, 1998, p. 148.

destes irá suceder entoar-se-lhes a história que tinham para entrarem nesta que vamos contando...” (Ibidem, p. 128).

Assim, o narrador também alimenta-se de um linguajar mais popular, seja em expressões como *joão-qualquer*, seja dialogando com máximas populares, como: “Deus castiga sem pau nem pedra” (Ibidem, p. 223), “quem corre de gosto não cansa” (Ibidem, p. 214), entre outras. Essas expressões também mostram ser esse um narrador conselheiro, já que os ditados populares englobam uma sabedoria que vai de geração para geração – “por isso, para evitar vexames, se avisa que a boda, e também o batizado, não vás sem ser convidado” (Ibidem, p. 289).

Desta forma, essa espécie de conflito intertextual acaba como reflexão, apoiada numa voz narrativa manipuladora, que destrói o convento do passado e reconstrói, tijolo a tijolo, uma nova obra. Com fina ironia crítica, entre a filosofia e o popular, o narrador de José Saramago recorda-se de fatos comuns, como um rei que queria ser pai e, apenas por isso, tudo aconteceu da forma como aconteceu.

O crítico Luís Mourão aponta, na obra lançada em espanhol *Historia de la Literatura Portuguesa*, as seguintes características de *Memorial do Convento*:

La lentitud barroca de la frase (como que permite saborear el pensamiento y el discurrir de la fábula); la omnisciencia narrativa con recurso a la paradoja (manipulación de los materiales, pero también sumisión a los derivados aforísticos o filosofantes que ellos imprevisiblemente suscitan; conocimiento minucioso de los meandros de cada personaje inventado, pero también retroceso, espanto y silencio acerca del núcleo incognoscible alrededor del cual acaban constituyéndose); ironía entrecortada en espacios por una poesía desarmada; libre cruce del realismo con lo maravilloso. El universo novelesco de Saramago se caracteriza, en general, por una atención privilegiada en reinventar la historia, perseguido con ellos fines y críticos y emancipatorios, o creando alegorías que nos hablan de un presente irrazonable y de un futuro presumiblemente catastrófico (MOURÃO, 2000, p. 673).

Maria Alzira Seixo complementa, procurando brevemente resumir a linha narrativa de Saramago e também de outros autores que trabalham com esse tipo de narrador:

em Cardoso Pires, numa concepção perversa da transparência do quotidiano [...]; em Abelaira, através de uma atenção simultaneamente comprometida e aleatória, em relação à própria composição do discurso romanesco, que encontra em atitudes de perplexidade, a sua componente ideológica mais forte, de matiz quase sempre inconclusivo; em Saramago, através do trabalho da História nos seus romances, trabalho de informação, re-formação e de-formação... (SEIXO, 2001, p. 44).

É outro o caminho pelo qual trilha António Lobo Antunes, que constrói seus romances na força da polifonia. São diversos narradores que se intercalam, muitas vezes um desautorizando o outro. Sobre isso, comenta o crítico Luis Mourão:

Polifonía meticulosamente trabajada, caudal metafórico controlado, cruce sutil de las historias singulares con los momentos fundamentales de la más reciente historia portuguesa, personajes que son ellos mismos siendo también la figuración posible de personajes-chave de esa misma historia reciente, todo ello envuelto en una tristeza difusa, incrustada en la piel de todas las historias y de todos los espacios, ciudad-cadena o campo-desierto, todo ello implosionando y muriendo muy lentamente mientras al fondo se vislumbra todavía una *ventana abierta, una ventana iluminada*.  
(MOURÃO, 2000, p. 674)

Um bom exemplo desse trabalho com múltiplos narradores vem com a obra *O Manual dos Inquisidores* (1996), que revela dezenove vozes, dezenove mundos, dezenove pontos de vista compartilhados, fronteiras invadidas que caracterizam o romance moderno. É mais um dos tantos romances que abordam o período salazarista, que acabou sendo fértil, enquanto imaginário, para a literatura portuguesa. Maria Lúcia Lepecki percebe nesta retomada uma necessidade histórica de um novo olhar sobre o país, ou seja, “um desejo de indagação, de desocultação da História, propiciado pelo 25 de abril. Esta desocultação responde, é a minha hipótese, à ocultação da História que todo regime fascista condiciona” (LEPECKI, 1988, p. 388).

Em seus aspectos formais, a obra *O Manual dos Inquisidores* causa certa perturbação estilística: ausência de sinais gráficos, reticências, frases inacabadas, páginas em branco e um número grande de narradores. O romance inicia com o primeiro relato, em primeira pessoa: “E ao entrar no tribunal era na quinta que pensava” (ANTUNES, 1996, p. 9). Percebe-se nessa primeira oração que ela inicia com a conjunção aditiva *e*, o que encaminha o leitor para uma sensação de estar presenciando um discurso *durante* a sua enunciação, uma *conversa* em andamento, já anteriormente iniciada.

Também não há ponto final no primeiro parágrafo, nem letra maiúscula no início do segundo. No terceiro, parênteses envolvem toda a oração, como se revelassem um *à parte*. De início, pois, alguns indícios da ruptura gráfica e, conseqüentemente, da ruptura formal de um romance tradicional. A primeira personagem vem e vai nas suas lembranças, deixando rastros

e perseguindo fios de memória, misturando passado e presente<sup>45</sup>. Ela é João, que mais tarde será revelado como filho de Francisco, a personagem principal. No segundo capítulo, uma nova voz. Desta vez é a filha do caseiro da quinta de Francisco. Num mesmo processo de associação de idéias, ela vai construindo seu discurso, recapitulando o passado e trazendo-o para o presente. Terceiro capítulo e é a voz de João que retorna, cada vez acrescentando novas informações sobre a vida em torno de Francisco, esse ministro que foi uma figura importante para o governo de Salazar.

E é assim que a obra vai sendo tecida, com um entra e sai de personagens-narradores. São, ao todo, cinco relatos de narradores diferentes: de João, de Titina (governanta da quinta), de Paula (filha *bastarda* de Francisco), de Amélia (uma jovem amante do ministro) e do próprio Francisco. Todos esses relatos são permeados por capítulos-comentários de outras quatorze vozes, totalizando dezenove vozes diferentes. Cada um deles avançando e recuando no tempo, mas sempre progredindo na compreensão do personagem principal e, logo, da obra como um todo. A estrutura formal não é, desta forma, mero detalhe, mas esqueleto indelével da harmonia do romance (por mais desarmonizado que pareça).

A falta de pontuação: “o meu pai no umbral a desligar o interruptor”, a falta de letra maiúscula no início da frase, a constante repetição de idéias, as interrupções do discurso, são todas marcas que provocam uma sensação caótica, de desorganização formal, mas que se estruturam muito a partir da própria percepção do pensamento humano. Pensamentos confusos, que vêm e vão, entram em contato com outros e de dissipam, num complexo jogo de associação de idéias.

No final, assim como as distintas informações articuladas tendem a levar o raciocínio para determinada linha de pensamento, diferentes narradores conduzem, cada um a sua maneira e a partir de sua percepção de mundo, até o eixo central da obra, na construção da personagem de Francisco e suas relações com cada um destes outros coadjuvantes.

Pode-se perceber, em *O Manual dos Inquisidores*, que diferentes fluxos de consciência vão mapeando o enredo. Não há um narrador tradicional, não há uma voz autoritária que endosse ou contraponha os argumentos das vozes. O que há são idéias e fatos contados por vários ângulos, a partir da memória. *O Manual dos Inquisidores* tem o ritmo frenético da velocidade psíquica. Como diz o próprio autor: “procurei escrever uma história em que as

---

<sup>45</sup> Impossível não remeter ao comentário da personagem Antónia, na obra de Fernanda Botelho, *Terra sem música*, quando essa dispara uma crítica ao *estilismo* contemporâneo: “Entre cá e lá, naquela estafadíssima ‘semi-inconsciência’ (ou semiconsciência?) tão utilizada por personagens sucumbidas à dor em narrativas de má pontuação” (BOTELHO, 1991, p. 161).

personagens se iluminassem umas às outras, sublinhar contradições tremendas das pessoas, o que elas são difíceis de julgar” (ANTUNES, Internet).

Um desfilar de narradores, que se dirigem a um interlocutor (*francamente doutor não sei o que a Paula quer mais* ou *sinceramente ignoro o que está a falar*), que representa as dúvidas do leitor. Cada novo discurso reafirma ou contradiz o anterior, produzindo um painel de pluralidade, vozes que se cruzam e que se perdem. Ecos, repetições, silêncios. Cada vírgula não colocada, cada frase interrompida, cada recurso lingüístico e estilístico é fundamental para o todo da obra.

A história de Francisco vai sendo situada em meio às mudanças históricas de Portugal, num manual de pequenas impressões acerca da vida, que se desvela cruel e vazia. Inquisidores esses que condenam mas que não conseguem fugir da condição de condenados. Vozes que se misturam e que se afirmam num romance nervoso, tipicamente moderno, quando a reflexão vem, muitas vezes, fragmentada e ecoada em uma apreensão nem sempre exata do tempo e do espaço. Como afirma Fernando Pinto do Amaral:

Narrados por diversas vozes e entrecortados por fragmentos de diálogos que afloram ao discurso e se cruzam num ágil caleidoscópio de constantes *flashbacks* subjetivos, recuperando *as coisas absurdas que se fixam na memória*, os livros de Lobo Antunes conseguem levar muito longe a confusa percepção dos tempos e a translúcida projeção das lembranças, como se alguns gestos do presente pudessem magicamente transformar-se em experiências vividas no passado (AMARAL, 2004, p. 84).

Ampliando para uma visão conjunta dos escritores portugueses, Maria Alzira Seixo afirma:

Romancistas como Lobo Antunes, Mário de Carvalho, Luísa Costa Gomes e Mário Cláudio participam, na maior parte da sua obra, da atitude de reflexão irônica, de ludismo paródico, de questionação das implicações axiológicas, de desconjuntamento das formas romanescas – ao mesmo tempo em que nelas mantêm certas aparências de teor tradicional (SEIXO, 2001, p. 43).

Talvez José Saramago e António Lobo Antunes, os dois escritores com maior repercussão fora de Portugal, devam muito tal conquista à construção exemplar de seus narradores. Porém, a ardilosa composição de um narrador que desestabiliza o leitor não é tarefa solitária de ambos na literatura portuguesa contemporânea. Aliás, como se viu, muitos autores, séculos atrás, já compunham seus romances com narradores ardilosos, cada qual

quebrando certas regras preestabelecidas dentro das teorias literárias em seu tempo. Já no século XXI, muitos outros nomes, alguns à margem da popularidade de um Saramago ou de um Antunes, conseguem um resultado ainda mais interessante no que diz respeito à construção do narrador. De fato, a literatura portuguesa contemporânea que abrange esta primeira década do século XXI apresenta excelentes narradores *nascidos* e *criados* de autores como Helder Macedo, Mário de Carvalho e muitos outros, que serão estudados com maior profundidade no próximo capítulo deste trabalho.

### 3 SIM NÃO TALVEZ: O NARRADOR NA LITERATURA PORTUGUESA DO SÉCULO XXI

*Temos todos um rio na lembrança  
E alguns é um rio inteiro a sua vida  
Um rio que não seca e não descansa  
E é uma força perdida  
Entre montanhas de desconfiança.*

Miguel Torga

A biografia de Helder Macedo não se faz importante para o entendimento das sutilezas de sua obra, mas sim para a melhor percepção de uma das fundamentais características que se percebe nos romances do escritor português: os traços do autor empírico trazidos pelo narrador.

Helder Macedo nasceu em 1935, na África do Sul, mas viveu parte da sua infância em Moçambique. Passou a adolescência em Lisboa e frequentou a Faculdade de Direito, sem concluí-la. Em 1961, partiu para Londres, onde se licenciou em Literatura Portuguesa e História. Radicado na capital britânica, trabalhou na rede BBC, regressando a Portugal por dois períodos pós-salazarismo, desempenhando funções políticas, chegando inclusive a ser Ministro da Cultura durante o governo de Maria de Lourdes Pintasilgo. Em 1981, assumiu como professor titular da Cátedra Camões no King's College, em Londres, posto do qual aposentou-se há alguns anos. Escreveu livros de poesia, especialmente nos anos 50 e 60. Nos anos 70 e 80, publicou várias obras ensaísticas, entre as quais destacam-se estudos dedicados a Bernardim Ribeiro, Camões, Machado de Assis, Garrett e Cesário Verde. Não por acaso, influências nítidas e referenciadas na sua recente produção ficcional, a partir dos anos 90. Helder Macedo publicou os romances *Partes de África* (1991), *Pedro e Paula* (1998), *Vícios e Virtudes* (2000) e *Sem Nome* (2004).

Esse terreno minado, de insuspeitos combates, que interliga leitor e narrador, teve início com a publicação do primeiro romance de Macedo, *Partes de África*, um exercício literário criativo que deixou parte da crítica estarecida. Nele, uma obra quase inclassificável<sup>46</sup> dentro dos padrões tradicionais de gênero, em que há o compartilhamento entre autobiografia, romance, ensaio crítico, relatórios burocráticos, poesia e texto dramático,

---

<sup>46</sup> Conforme Áreas, é uma narrativa vertiginosa, múltipla: "A energia da torrente desse texto operístico que acolhe as vozes mais inesperadas, mas também ruídos e silêncios, batuques africanos e minuetos, lirismo e tentativas de análise sociológica, essa torrente desnorreia à primeira leitura" (ARÉAS, 2002, p.31).

surge um narrador absolutamente inovador, que se articula pela obra com fina ironia, mas que possui ainda algo de experimental, pela própria matéria em que aparece, desmembrada, fragmentada, um *mosaico incrustado de espelhos*.

É com *Pedro e Paula*, portanto, sua segunda obra, que Helder Macedo consegue, de fato, inserir o interessantíssimo narrador de *Partes de África* dentro de um romance aparentemente tradicional, com personagem, enredo, tempo e espaço bem definidos<sup>47</sup>. No quarto romance, chamado *Sem Nome*, percebem-se diferenças marcantes com relação às três obras anteriores, a começar por um certo apagamento do narrador, pela sua não-cumplicidade com o leitor. Há, em *Sem Nome*, um narrador quase impessoal, em terceira pessoa, mas que por vezes, a partir do foco narrativo direcionado aos personagens, acaba por libertar características familiares do narrador de Macedo, com passagens que mostram as bifurcações recorrentes entre História e ficção, verdades e mentiras e o próprio tecer literário: “Também já sabia perfeitamente que um autor tem de deixar de ser quem é e tornar-se numa personagem fictícia que partilha de suas próprias ficções” (MACEDO, 2004, p.146).

Para este trabalho, a análise da obra *Vícios e Virtudes* trará, além do próprio projeto narrativo de Macedo, na construção de um narrador característico e perceptível em suas ficções, um diálogo que se pretende frutífero com outra obra de suma importância dentro da literatura portuguesa do século XXI, o romance de Mário de Carvalho: *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. Dessa forma, a partir do entrecruzamento dos *Vícios* de Macedo e da *Fantasia* de Carvalho, outros doze romances, todos igualmente publicados no século XXI, emergirão nesta pesquisa sobre o narrador português contemporâneo. Pretende-se, assim, que as duas principais obras em estudo, acrescidas das outras doze, interajam entre si, artimanha, aliás, típica das obras com esses narradores desestabilizadores, visto que é esta uma das principais marcas da atual literatura contemporânea portuguesa: a interação autor-narrador-leitor e a quebra de fronteiras pré-estabelecidas dentro das categorias da narrativa. Portanto, além de Helder Macedo e Mário de Carvalho, serão estudados os seguintes autores: José Saramago (*As intermitências da morte*, 2005), António Lobo Antunes (*Hoje não te vi em Babilônia*, 2006), Maria Velho da Costa (*Irene ou o contrato social*, 2000), Manuel Alegre (*Rafael*, 2004), Rosa Lobato de Faria (*A flor do sal*, 2005), Rodrigo Guedes de Carvalho (*Canário*, 2007), Yvette K. Centeno (*Amores secretos*, 2006), Rui Zink (*O suplente*, 2000),

---

<sup>47</sup> Cabe aqui o comentário de Eduardo Prado Coelho sobre *Pedro e Paula*, ironicamente referindo-se ao susto que a crítica tinha levado com *Partes de África*: “Estejam descansados, trata-se de um verdadeiro romance, daqueles em que o romanesco ferve, com personagens a sério, recortados na vida e na história, e com peripécias desconcertantes e lances inesperados” (COELHO, 2002, p.160).



Mafalda Ivo Cruz (*Vermelho*, 2003), Jorge Reis-Sá (*Todos os dias*, 2006), Frederico Lourenço (*A máquina do arcanjo*, 2006) e José Luís Peixoto (*Cemitério de Pianos*, 2006).

### 3.1 As almas e os corpos: *Vícios e Virtudes* de Helder Macedo

*Nem ficar, e morrer:  
Perder-te, imagem vaga...  
Cessar, não mais te ver,  
Como uma luz se apaga*  
Camilo Pessanha

O leitor que se debruça sobre *Partes de África*, a primeira das ficções de Helder Macedo, encontra a seguinte passagem: “quando tinha razão é porque a não tinha, que a virtude era o mais torpe dos vícios e que ao menos os vícios não eram virtude” (MACEDO, 1999, p.100). Já ali, a pontinha de onde nasceria a terceira obra de Helder Macedo: *Vícios e Virtudes*, nome que vem de um jogo de cartas praticado entre dois personagens da obra<sup>48</sup>.

No início do romance, o narrador, um escritor, conta a história de seu colega de liceu Francisco Sá Mendes, artisticamente rebatizado para Francisco de Sá, nome de poeta, ou como diz o narrador: “um bom nome literário, convenhamos, daqueles que a gente diz logo ah mesmo que não tenha lido, a fazer lembrar alguém” (MACEDO, 2002, p. 14).

É um escritor à espera do sucesso. Para ser cada vez mais conhecido, frequenta saraus poéticos, lançamentos de livros e entregas de prêmios literários. Tem estilo inovador, pós-moderno, com histórias que começam pelo fim, desenvolvidas com um “português escrito que ninguém fala. Muito menos ele” (Ibidem, p. 14). Diz o narrador: “saiu-se com uns contos sem narrativa e um romance sem gente mas com assonâncias e consonâncias, personagens paradigmáticas estilo *A Mulher*, *A Criança*, *O Homem*, *A Vítima*” (Ibidem, p. 15). Para o narrador, o caso é um exemplo muito a calhar dos estudos na Faculdade de Letras sobre a *diegese disjuntiva*.

Pois ambos se encontram, e Francisco de Sá começa a contar ao narrador a história de seu novo romance, de trás para a frente, como lhe convém, a começar pela morte do filho da

---

<sup>48</sup> “Francisco arrumou as cartas, levantou-se, tirou da pasta que deixara junto à porta um baralho diferente. Espalhou-o sobre a mesa. Tinha figuras diferentes, desenhadas com lápis de cores. Explicou. Metade das cartas representava os vícios e a outra metade, as virtudes. Mas cada vício e correspondente virtude tinham a mesma imagem desenhada, as mesmas cores e a mesma designação, não se podia distinguir o que era o que só pela aparência” (MACEDO, 2002, p. 47).

mulher com quem estava a ter relações sexuais: no auge do ato, ela conta que perdeu o filho; filho que ele não sabia que ela tinha. A partir daí, o narrador interessa-se por essa exótica personagem, pedindo que ele conte mais desse “futuro romance ainda por desconstruir” (Ibidem, p. 24). Juntando as peças, ele vai construindo Joana: uma mulher que “ganha sempre ao pôquer, chicoteia fascistas que nem um fascista de botas e esporas, ocupa as próprias terras” (Ibidem, p. 19), “usa um fio de prata em volta da cintura, uma espécie de colar com um berloque (Ibidem, p. 21).”

A sedução do narrador-autor é tamanha que ele próprio começa a escrever um texto no qual habita sua própria Joana. Cria, pois, uma trama dentro da trama de *Vícios e Virtudes*. Narra a história da infância e da adolescência de Joana, que perdeu a mãe quando pequena. Narra também a sua convivência com Francisco, espécie de mentor, autor do jogo de cartas vício ou virtude. Ainda menina, Joana casa-se com João, dois anos mais novo, mas ele morre antes de ver o seu filho nascer. Revoltada, Joana não aceita o filho e vai morar em Lisboa, matriculando-se na faculdade de História.

O narrador-autor tem seu fluxo narrativo interrompido por um convite: o lançamento do livro de Francisco de Sá, *AlterIdades*. Na noite festiva, após o discurso de Sá, o narrador encontra-se com Joana, embrião da personagem que ambos escrevem. Perturba-se ao perceber que ela tem muitas similaridades com o ente ficcional que constrói. Envolve-se com ela. Amigos, iniciam um outro jogo literário: o narrador envia o que escreveu sobre ela; Joana, por sua vez, remete um texto que diz ser de Francisco, o duque, irmão bastardo da mãe. No texto, ele conta a Joana (que por sua vez acaba contando ao narrador) um segredo de infância, quando teria surpreendido o pai abusando da filha.

Aos poucos as tramas vão se entrelaçando. Descobre-se que o pai é quem surpreendeu Francisco molestando Joana ainda menina. Ela e o narrador aproximam-se ainda mais. De uma conversa entre ambos, que atravessa alguns dias, surgem partes dessa história, e para facilitar a vida do leitor, ele divide esse material em capítulos: cada um contando sobre alguém da família de Joana. O avô, mulherengo, fundador da *velha família*, positivista, sempre envolvido com política; o pai, com senso de justiça mais amplo que o avô, não usa de violência e apaixona-se por Isabel; a mãe, jovem e alegre, a ser confidente do meio-irmão bastardo (Francisco), morre com Joana ainda menina; o tio Francisco, com quem descobre afinidades ímpares e aprende o jogo dos vícios e das virtudes; e do filho, de quem não quer falar, apenas registrando seu desejo de que ele nunca tivesse existido: “Se existiu, regressou ao nada que pertence” (Ibidem, p. 197).

O passatempo literário entre os dois, Joana e o narrador, na partilha dessa velha nova infância inventada, chega ao fim. Joana aponta o final do jogo e, como sempre, diz ter se saído vitoriosa. Parte. Em carta que Joana escreve para o narrador, posteriormente, ela revela alguns de seus truques, sempre deixando em dúvida sobre a veracidade daquilo que contou.

No capítulo final, há um encontro quase melancólico da dupla de escritores, o narrador H e Sá Mendes, ambos a divagarem sobre essa Joana, a existir como sombra das personagens que cada um criou. Francisco de Sá, que já não bebe, por respeito a seus leitores, afirma que Joana desmentiu tudo o que antes havia contado. Entre ambos, mesmo ausente, a forte presença de Joana.

Antes da análise do narrador na obra, mostra-se importante uma breve discussão sobre um ponto fundamental na ficção de Helder Macedo, característica igualmente perceptível em diversas das outras obras aqui em estudo: a intertextualidade. Breve, pois de maneira alguma é objetivo deste trabalho uma discussão de fôlego sobre a intertextualidade; fundamental porque é a intertextualidade uma das maiores artimanhas desse narrador que desmonta as expectativas, nesse diálogo incessante com o leitor<sup>49</sup>.

### 3.2 Jogos de cartas: o embaralhar das referências intertextuais

*Perdi-me dentro de mim  
Porque eu era labirinto  
E hoje, quando me sinto  
É com saudades de mim*

Mário de Sá-Carneiro

Helder Macedo desenvolve um narrador em constante diálogo com a tradição literária luso-brasileira e com a cultura em geral. Esse narrador é quem comanda uma multiplicidade de ecos, resgatados com a paixão de um estudioso.

Intertextualidade, diálogo, entrecruzamento, mosaico de citações. Independentemente do termo utilizado, mesmo considerando-se a evolução das teorias literárias, é sempre instigante aquela obra que oferece ao leitor uma espécie de enigma da esfinge: “*Decifra-me, ou te devoro!*” Referências claras ou implícitas de outras literaturas, numa rede de discursos

---

<sup>49</sup> Ainda que esse processo de apropriação intertextual já tenha aparecido neste trabalho, a justificar características em comum nas obras dos escritores portugueses de séculos anteriores, somente agora se pretende compor este breve painel acerca do assunto para, desta forma, sistematizar seu estudo com vistas à literatura portuguesa do século XXI, foco primeiro desta tese.

que se constrói a partir da identificação do leitor de cada pequena passagem que remete a outras obras, num processo crescente de acúmulo intertextual.

A obra que se reescreve inúmeras vezes faz uma provocação, que é comprada – ou não – por quem a consome: de quantas outras vezes é formado este livro? Quantas você reconhece? Desafio surgido desde que se começou a pensar nas relações implícitas ou explícitas entre as obras, aprofundadas a partir do surgimento de propostas de teóricos como Kristeva<sup>50</sup>, que se dedicou especificamente ao estudo da intertextualidade.

Várias vezes muitas vezes misturam-se numa mesma obra literária. Leyla Perrone-Moisés, no ensaio *A Intertextualidade Crítica*, comenta: “O autor e seu texto deixarão de ser referências, objetos delimitados e sagrados, para constituírem um campo infinito para o jogo escritural, que lhe alterará constantemente o sentido, dissolvendo o seu valor de verdade” (PERRONE-MOISÉS, 1979, p.229).

Cabe aqui citar novamente duas passagens fundamentais, retiradas das obras *Ensaio e Dom Quixote*:

Cuidamos das opiniões e do saber alheios e pronto; é preciso torná-los nossos. Nisso nos parecemos com quem, necessitando de lume, o fosse pedir ao vizinho e dando lá com um esplêndido braseiro ficasse a se aquecer sem pensar em levar um pouco para casa [...] Tanto nos apoiamos nos outros que acabamos por perder as forças (MONTAIGNE, 1961, vol.I, p.207).

Como vejo que estão por aí muitos outros livros (ainda que sejam fabulosos e profanos) tão cheios de sentenças de Aristóteles, de Platão, e de toda a caterva de filósofos que levam a admiração ao ânimo dos leitores, e fazem que estes julguem os autores de tais livros como homens lidos, eruditos e eloqüentes (CERVANTES, 2003, p.16).

O que os narradores realizam nessas passagens já é uma teorização precoce sobre a intertextualidade, ainda imbricada com o conceito nebuloso de *influência*. Aliás, a intertextualidade trouxe, talvez como um de seus maiores acréscimos, o fim dessa ultrapassada idéia de mera *influência* dentro da literatura, fato que sempre tentava revelar, no seu subterrâneo, um suposto domínio (arbitrário) da tradição européia sobre o resto do mundo.

Laurent Jenny, no texto *A estratégia da forma*, recupera Harold Bloom e comenta sobre a *angústia da influência*, quando o poeta *transforma* aquele modelo que o seduz. Jenny afirma: “O seguidor ora prolonga a obra do precursor, inflectindo-a no sentido do ponto onde ela deveria ter chegado, ora inventa o fragmento que permitirá considerar a obra do precursor

---

<sup>50</sup> Sempre vale a pena resgatar o nome de Julia Kristeva, a quem se deve a invenção do termo *intertextualidade* já com implicações *bakhtinianas*: o texto como um *mosaico de citações*, sendo *absorção* e *transformação* de um outro texto (JENNY, 1979, p.13).

como um novo conjunto, ora se esforça por romper radicalmente com o *pai*” (JENNY, 1979, p.8). A figura *freudiana* do pai que precisa ser morto, de certa forma revela a necessidade do rompimento com a tradição secular européia. Ao mesmo tempo, a citação, a referência a textos canônicos reconfiguram a própria noção canônica.

Todo processo intertextual assimila e transforma um texto antecessor, também modificando a própria leitura do texto original. Como afirma Jenny, lembrando Jorge Luis Borges e suas propostas de uma revisão da tradição, “as obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores” (Ibidem, p.10).

Também Fernando Pessoa contribuiu com o tema, ao afirmar que “deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero. A novidade, em si mesma, nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu” (PESSOA, 2003, p.507).

Algo similar foi defendido por T. S. Eliot, lembrado aqui por Edward Said:

O sentido histórico supõe uma percepção, não apenas do que é passado do passado, como também daquilo que permanece dele; o sentido histórico leva um homem a escrever não só com sua própria geração entranhada até a medula, mas ainda com a sensação de que toda a literatura da Europa desde Homero, e dentro dela toda a literatura de seu país, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. O sentido histórico [...] é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor profundamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem seu pleno significado sozinho (ELIOT apud SAID, 1995, p.34).

Essa noção de um cânone *entranhado* no escritor é fundamental para que se perceba que um texto é sempre aberto, que um texto é sempre múltiplo. Perrone-Moisés lembra que a literatura nasce da literatura: “a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas [...] Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea” (PERRONE-MOISÉS, 1992, p.94).

O processo de construção intertextual, que atualiza/questiona o cânone, ganha uma excelente imagem na seguinte consideração de Wander Melo Miranda:

As histórias da literatura são como monumentos funerários erigidos pelo acúmulo e empilhamento de figuras cuja atuação histórico-artística, em ordem evolutiva, pretende retratar a face canônica de uma nação e dar a ela um espelho onde se mirar, embevecida ou orgulhosa de seu amor pátrio (MIRANDA, 1994, p.31).

Para Ana Hatherly:

depois de Julia Kristeva e de todos os que se debruçaram sobre essa questão, costuma-se dizer que o texto é um lugar de confluência e irradiação, um ponto de partida e de chegada resultante dum entrecruzar de relações, ou seja, um sistema de tensões em equilíbrio (HATHERLY, 1978, p.33).

Ou seja, o texto literário em estado permanente de *produção* e *uso*. “O texto como tessitura, como construção, engenharia mental que o homem projeta sobre o mundo” (Ibidem, p.35).

Abdala Junior, dando ênfase à questão de ser a linguagem um *acúmulo*, um *depósito* de experiências outras, comenta: “Enfatizamos a construção de texto como resultado de outros textos, dentro das literaturas vernáculas, através de um trabalho poético de absorção e transformação, presente em qualquer organização da escrita” (ABDALA JUNIOR, 1978, p.267).

Também o poeta Carlos de Oliveira reitera o acúmulo de textos outros na experiência pessoal de um escritor:

a poesia de cada um se faz também com a poesia dos outros no permanente confronto da criação. [...] Entramos sempre, com maior ou menor conhecimento do fato, numa linhagem que nos convém e é dentro dela que trabalhamos pelas nossas pequenas descobertas, mesmo os que se pretendem de uma total originalidade. Não há revoluções literárias que rompam cerce com o passado (OLIVEIRA, 2003, p.508).

Noé Jitrik trilha o mesmo trajeto: “Não existe um texto solitário”, ele assinala. E complementa:

Por mais original que seja, que não deva algo a outros – o que em outras épocas se designava como influência e mais recentemente como intertextualidade –, que não esteja em uma tradição ou não tenha a ver com uma cultura, a idéia dessa rede apareceria [...] como uma réplica a velhas crenças na autonomia da arte, talvez melhor seja dizer ideologias (JITRIK, 2002, p.16).

Os textos que aqui serão estudados, obras de Helder Macedo, Mário de Carvalho, entre outros, formam essa grande rede, que vai e vem na tradição literária, especialmente de língua portuguesa. Neles, encontram-se registros que trazem à tona monstros sagrados canônicos de nossa língua, como Camões, Eça de Queirós, Almeida Garrett e Machado de Assis. Todavia, esses autores não recuperam apenas a literatura: passeiam pelo cinema, pela música, trazem todo um repertório operístico, entre outros diálogos.

O terceiro trabalho ficcional de Helder Macedo, *Vícios e Virtudes*, segue essa regra: um narrador que traz vasto repertório intertextual e interdisciplinar. A começar pela História: Joana, de certa maneira, personifica a própria História, já que é refeita nos traços de cada um dos escritores.

A História que aqui entra, mais profundamente, é a que gira em torno do mito de Dom Sebastião, com lucubradas discussões sobre a identidade nacional. Para seu auxílio, o narrador recupera um artigo de Marcel Bataillon: “O que me veio à mente foi um artigo do Marcel Bataillon que costumo recomendar aos alunos sobre a mãe do Dom Sebastião” (MACEDO, 2002, p. 27). Marcel Bataillon (1895-1977), professor e investigador francês, realizou estudos sobre importantes figuras portuguesas e também sobre as origens da Companhia de Jesus em Portugal. Em *Vícios e Virtudes*, o narrador dá a referência completa da obra de Bataillon, resumindo-a com bastante interesse:

Vem tudo no tal excelente artigo do Marcel Bataillon que estive a reler há dias, texto de uma conferência que fez na Faculdade de Letras de Lisboa em 17 de abril de 1939 e que foi publicado em 1974 pela Gulbenkian em Paris, no volume *Études sur le Portugal au temps de l'Humanisme*, com o título ‘Jeanne d’Autriche, Princesse du Portugal’” (Ibidem, p. 125-126).

No artigo, Bataillon conta a história da vida de Joana da Áustria. Para aumentar as referências, o narrador rememora trechos de uma obra que diz ter publicado a respeito de Bernardim Ribeiro<sup>51</sup>, quando também teria tratado do culto dos alumbrados<sup>52</sup> (Joana, e mesmo sua mãe, Isabel, eram atraídas por seitas e cultos de devoção).

Mesmo tratando da História, o narrador não perde sua ironia habitual nas conversas com seu colega escritor: “Como é que tu julgas que se constroem os Impérios? Com punhetas saudosistas? Olha que não foi a sonhar com o regresso do Dom Sebastião” (Ibidem, p. 30).

Outros personagens históricos também são lembrados pelo narrador, algumas vezes contrapondo diferentes autores que lhes deram vida ficcional. Por exemplo: Dom Carlos, sobrinho de Joana, filho rebelde de Filipe II, “que Schiller e Verdi imortalizaram como um herói libertário mas que a História menos romântica considera ter sido apenas um jovem brutal e desequilibrado” (Ibidem, p. 134). Johann von Schiller (1759-1805) escreveu a obra

<sup>51</sup> “Eu próprio estudei um pouco o culto dos alumbrados num livro em que procurei entender alguns dos mistérios latentes na obra de Bernardim Ribeiro.” (Ibidem, p. 127) Macedo publicou duas obras sobre Bernardim Ribeiro, a saber: *Do significado oculto da Menina e Moça e Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*.

<sup>52</sup> Corrente mística existente em diversas áreas na Península Ibérica, mas especialmente na Espanha e no norte de Portugal, durante os séculos XVI e XVIII. Considerada herética pela Igreja Católica (por conta de visões, revelações e uma série de atos ligados à sexualidade), foi duramente perseguida pela Inquisição (BELLINI, Internet).

*Don Carlos* em 1785 e Verdi, inspirado no escritor alemão, compôs a ópera de mesmo nome um século depois, em 1887<sup>53</sup>.

O ambiente palaciano, com seus saraus literários, é também trazido a partir da seguinte passagem:

Dona Leonor de Mascarenhas, que permanecera em Espanha depois da morte da imperatriz Isabel, a quem acompanhara quando do seu casamento com Carlos V, e que antes havia participado em debates poéticos com Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda na corte de Lisboa (Ibidem, p. 132).

De Bernardim Ribeiro são poucos os registros em documentos oficiais, mas para Saraiva e Lopes pode-se supor “que pertenceu, como Sá de Miranda, Gil Vicente e Garcia de Resende, à roda dos poetas palacianos” (SARAIVA e LOPES, 1973, p.237). Já dona Leonor de Mascarenhas ficou famosa pelos saraus oferecidos em suas residências, na metade do século XVI.

O universo literário também é revisitado por Macedo. De início, a partir de suas sete epígrafes. Voltam a aparecer Bernardim Ribeiro e Luís de Camões; Camilo Castelo Branco e Fernando Pessoa, já incorporados aos textos anteriores, também fazem parte das epígrafes. E há a inclusão de outros três autores portugueses, ainda pouco trabalhados por Macedo: Jorge de Sena (1919-1978), Herberto Helder (1930) e Florbela Espanca (1895-1930).

No texto de *Vícios e Virtudes*, surge Francisco Sá Mendes, renomeado Francisco de Sá, *um bom nome literário*, avisa o narrador. Como em *Partes de África*, com Luís Garcia de Medeiros, é esse um escritor ainda obscuro e amigo de longa data do narrador. Francisco de Sá luta por conseguir seu espaço entre os literatos de respeito e é uma paródia evidente aos pós-modernos. A busca pelo sucesso dá-se permeada por referências a escritores de fato consagrados. Seguindo a cartilha de muitos deles, lançou uma obra a fazer as pazes com Angola, “um romance de guerra como toda a gente” (Ibidem, p. 14), mas teve o azar de ter sido lançado ao mesmo tempo que as “primeiras iconoclastias autoflageladoras de Lobo Antunes” (Ibidem, p. 14).

É de José Cardoso Pires o olhar protetor que recebe Francisco de Sá no Procópio (Ibidem, p. 15). À espera de sua vez – “que não pode tardar, ninguém está isento” (Ibidem, p. 14) –, frequenta ambientes literários com afinco. Não há como não relacionar o escritor pós-

---

<sup>53</sup> O compositor se sentia próximo dos ideais românticos, patrióticos e liberais de Schiller, cujas obras já tinham servido de fonte de inspiração para algumas das suas óperas.



moderno Francisco com o Artur, de *A Capital*, de Eça de Queirós<sup>54</sup>. O ambiente literário, na descrição de Eça em sua obra, lembra sobremaneira o lançamento de *AlterIdades*, livro de Francisco de Sá, com a reunião de autores conhecidos e aspirantes, numa “livraria com um público muito razoável, a dar vontade de ir discretamente colocar alguns exemplares dos meus livros em sítios mais visíveis” (Ibidem, p. 75-76). Assim como Artur, Francisco também faz suas leituras ao público, mas diferentemente do primeiro, aqui o poeta pós-moderno atinge um certo sucesso com suas palavras vazias.

Outra brincadeira de Macedo chama a atenção nessa passagem: poderia haver título mais pós-moderno que *AlterIdades*, a dialogar sutilmente com *DissemiNação*<sup>55</sup>, de Homi Bhabha?

A tradição literária portuguesa, como de costume nas obras de Macedo, é a todo momento lembrada. Camões, principalmente. Para Teresa Cristina Cerdeira, seus ecos estão espalhados por todas as partes de *Vícios e Virtudes*. A começar pela reiterada brincadeira proposta no jogo de cartas, “maneira de transpor camonianamente o assaz conhecido ‘é servir a quem vence o vencedor’ ou ‘é cuidar que se ganha em se perder.’ A referência de Camões está longe de ser aleatória, porque, afinal, este é também um romance de amores” (CERDEIRA, 2002c, p.189).

Cerdeira cita, em seu ensaio *Uma Joana ni gaie ni triste ou de Orfeu e Eurídice nas traseiras do Inferno*, a obra escrita por Macedo sobre Camões, *Camões e a viagem iniciática*, para estudar o conceito de “ver” na direção do conhecimento. Ela comenta: “Ver camonianamente é saber com os olhos, com o corpo, com o desejo. [...] Camões acreditava na experiência – e entre elas a que lhe chegava pela visão – como condição por excelência da transformação do apetite em razão” (Ibidem, p.194). Ao traçar esse raciocínio, Cerdeira aponta para diferentes aspectos em *Vícios e Virtudes* que acabam contemplando esse “ver”, a saber: as cartas do baralho e seus truques, os jogos de espelho entre escritores, uma

---

<sup>54</sup> Na obra de Eça, o personagem principal é um jovem poeta que sonha com a celebridade literária. Do interior, Artur visualiza o dia em que conquistaria Lisboa com seus versos. Ao receber uma herança, finalmente realiza a primeira parte de seus planos, chegando à capital federal. Lá, porém, apenas encontra indivíduos interessados em seu dinheiro que desdenham de seus trabalhos. Mesmo assim, nunca desiste de sonhar: “Com a janela aberta ao dia esplêndido de um Inverno luminoso, fumava, cismando em passeios, *soirées* a que assistiria, futuras críticas dos *Esmaltes e Jóias*, aplausos de teatro” (QUEIRÓS, 1970, p.155). Uma das suas primeiras chances vem quando banca uma festa no intuito de recitar seus versos. A hostilidade dos convidados é grande, e do ardiloso trabalho concebido em seu drama, apenas uma pilhéria é aplaudida: “A marquesa em questões de estrelados só ovos” (Ibidem, p. 177). Artur nunca chegaria a ser um escritor referenciado e levado a sério.

<sup>55</sup> Derrida, citado por Macedo na obra, como será visto a seguir, também é fonte de inspiração para Bhabha: “O título deste capítulo – *DissemiNação* – deve algo à perspicácia e à sabedoria de Jacques Derrida, mas ainda também à minha própria experiência de migração” (BAHBHA, 1998, p.198).

personagem que se multiplica, o aprendizado de Joana escrita por H na relação desnudada com seu jovem marido.

Camões também empresta fragmentos de sua produção para Macedo na obra, em especial com o episódio do Adamastor, canto V de *Os Lusíadas*. Interessante notar que os encontros do narrador e sua musa, Joana, são sempre no Jardim de Santa Catarina, com o monumento de Adamastor ao fundo, analogia mais que óbvia ao monstro-escritor e sua musa-personagem.

Do canto V, o narrador resgata os quatro primeiros versos da estrofe 57 e os dois últimos da estrofe 59:

Desta vez fui à épica. Mestre de tudo, até da compaixão que neste momento não consigo sentir pelo Francisco [...]: “Ó Ninfa, a mais fermosa do Oceano/ Já que minha presença não te agrada/, Que te custara ter-me neste engano/ Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?” (MACEDO, 2002, p. 136-137).

Novamente, em diálogo com Joana, surge o episódio de Adamastor e seu amor por Tétis, desta vez a partir da estrofe 53: “Qual será o amor bastante de ninfa que sustente o dum gigante’, citei apontando o Adamastor. Ela riu” (Ibidem, p. 157).

Na resposta de Joana, vem um trecho de *Ambiciosa*<sup>56</sup>, poema de Florbela Espanca: “Citou de volta, rápida: ‘Quantas panteras bárbaras mataram só pelo raro gosto de matar.’ Olhou para a estátua. ‘Monstrengo!’. Concordo, estou farta deles. Vamos” (Ibidem, p. 157).

Quando o narrador divaga sobre sua estranha relação com Joana, é Camões quem o socorre:

O Camões resolveu um problema equivalente dizendo que é melhor experimentá-lo que julgá-lo e, depois de assim humilhar o leitor, conceder que se nunca lá esteve então que julgue como puder. Eu nem isso posso, do imponderável nada vos posso dizer (Ibidem, p. 167).

Camilo Castelo Branco frequenta também as páginas de *Vícios e Virtudes*. Ao comentar sobre casamento e o futuro de uma esposa, o narrador revela: “Bom, parece que tempo houve em que era mais ou menos assim e que ainda é, desde muito antes de haver Camilo e romances nordestinos brasileiros até aos poentes e levantes do nosso globalizado agora” (Ibidem, p. 33).

---

<sup>56</sup> “Se as minhas mãos em garra se cravaram/ Sobre um amor em sangue a palpitar... / - Quantas panteras bárbaras mataram /Só pelo raro gosto de matar!” (ESPANCA, Internet).

Ao referir-se a certos exageros de algumas escolas literárias, o narrador afirma: “Mistura de romantismo tonto com naturalismo parvo, até já tinha lido qualquer coisa assim, uma daquelas mixórdias que a gente só lê para confirmar o gênio do Camilo e poder perdoar ao Abel Botelho” (Ibidem, p. 24).

Os professores Saraiva e Lopes afirmam que Abel Botelho (1856-1917) representou o extremo da escola naturalista em Portugal. Destacam *Mulheres da Beira* (1898), uma das mais significativas obras de Botelho, “cujo recorte predominantemente passional e cujas tiradas moralistas sentimentais acusam a influência de Camilo, mas, diferentemente do mestre, a fatalidade romântica da paixão é pretensamente explicada em termos de hereditariedade mórbida” (SARAIVA e LOPES, 1973, p.987).

Para Eduardo Prado Coelho, há também Sophia de Mello Breyner Andersen<sup>57</sup> (1919) a ecoar com a história do duque:

De Sophia temos certamente um dos mais belos poemas que se escreveram em língua portuguesa: *a Meditação do Duque de Gandia sobre a morte de Isabel de Portugal*. Ora, o Duque de Gandia é personagem dessa história (ou das histórias dessa história), quer em pessoa, quer em eco contemporâneo da pessoa que foi (COELHO, 2002b, p.370).

Fernando Pessoa, como nas outras obras, é recuperado com certa ironia:

a globalização é já o Quinto Império traduzido em inglês porque o Pessoa estudou em Durban e se calhar ainda anda transmigrado por aí a continuar a treinar-se para ver se finalmente consegue ser o poeta de língua inglesa que era o que ele no fundo mais queria (MACEDO, 2002, p. 136).

Contudo, o poeta entra com frequência em diálogo: “O nada que é tudo, já lá dizia o Pessoa” (Ibidem, p. 233), sempre a servir como exemplo de um bom fingidor:

“Porque tu sabes que não é nada verdade que se tem só uma vida, sabes perfeitamente que se têm várias, dia sim dia não, há quem não saiba mas tu sabes, e às vezes todas ao mesmo tempo” (Ibidem, p. 151). E completa: “Se há problema é que o verso está errado, só está meio certo, pode-se ser toda a gente sobretudo quando se está sozinho, isso o Pessoa sabia, mas não se pode ser toda a parte. Um desperdício de vidas” (Ibidem, p. 151).

---

<sup>57</sup> “Nunca mais/ A tua face será pura limpa e viva/ Nem o teu andar como onda fugitiva/ Se poderá nos passos do tempo tecer./ E nunca mais darei ao tempo a minha vida./ Nunca mais servirei senhor que possa morrer./ A luz da tarde mostra-me os destroços/ Do teu ser./ Em breve a podridão/ Beberá os teus olhos e os teus ossos/ Tomando a tua mão na sua mão” (ANDERSEN, 1991, p.62).

O ensaísta Eduardo Lourenço (1923) é também lembrado: “Queria só recordar os versos geniais de Fernando Pessoa, as palavras definitivas de Eduardo Lourenço” (Ibidem, p. 79).

Aliás, a crítica tem grande espaço em *Vícios e Virtudes*. Por ser freqüente o debate entre dois escritores, a própria teoria literária é remexida, como na apresentação de dois conceitos pelo narrador:

um é que já não tenho idade para andar em ziguezagues, o outro é que até então nunca tinha conhecido um escritor que confinasse a descrição física das suas personagens em apetrechos sexuais. Como é que se diria, em teoria literária? Desconstrução em sinédoque? (Ibidem, p. 22).

O teórico russo Roman Jakobson (1896-1982), nomeado por alguns como o poeta da lingüística, é também citado: “Como metáfora. Ou neste caso é metonímia? Estudamos tudo isso no Jakobson” (Ibidem, p. 27).

Além dele, o narrador de Helder Macedo traz, de uma só vez, três dos nomes mais importantes da crítica do século XX: Benjamin, Barthes e Derrida. Todos aparecem na irônica passagem sobre estudos pós-modernos: “Também o costume: trocos de Barthes, câmbios de Derrida, gorjetas de Walter Benjamin, combinado tudo numa, se entendi corretamente, nova leitura da reforma agrária com o colapso da narrativa” (Ibidem, p. 77).

O título do décimo nono capítulo da obra, *O encoberto*, é também o título de uma obra do filósofo português Sampaio Bruno (1857-1916). Lançada em 1904, Sampaio trabalha, em seu *O Encoberto*, com a filosofia da História de Portugal. Realiza, de acordo com Saraiva e Lopes, o estudo de uma espécie de “metafísica-mito de um Progresso inspirado por emanções da Divindade” (SARAIVA e LOPES, 1973, p.928), teoria que acredita ter espaço fundamental em um Portugal de tradição sebastianista.

Dos escritores portugueses contemporâneos, dois têm destaque: José Saramago e Almeida Faria. Saramago entra no jogo, primeiramente, mais como piada: é comentada a inveja que deve ter causado a conquista de seu Nobel nos colegas patrícios. A seguinte passagem ocorre durante o lançamento do livro de Francisco: “E, já agora, aproveitando para uma beliscadela dor-de-corno ao Nobel do Saramago quando deixou transparecer que perante AlterIdades qual Levantado do Chão, qual Academia Sueca” (MACEDO, 2002, p. 77). Sabe-se que “*Levantado do Chão*” (1980) é uma obra bastante elogiada pela crítica, aquela em que Saramago “descobriu” seu narrador de sucesso.

A outra referência é definitivamente elogiosa, desta vez ao *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: “Os detalhes de como um Ricardo Reis que nunca existiu veio a morrer numa Lisboa que ficou a existir de novo como era para ele, isso assim dá gozo, grande malandro” (Ibidem, p. 124).

Almeida Faria (1943) surge numa alfinetada que o narrador confere ao seu colega escritor: “Nas circunstâncias, a única vingança disponível foi uma venenosa referência, com gente ao lado, vários críticos, ao *Conquistador* do Almeida Faria, Sebastião com Sebastião se paga, ‘um bom romance, devias ter lido’” (Ibidem, p. 81). *O Conquistador* (1990), de Almeida Faria, é uma paródia à vida de Dom Sebastião, e chocou parte da crítica portuguesa por tratar de tema tão caro com bom humor e ironia. Na obra, o Desejado é encontrado numa praia por pescadores. É um garoto louro, de olhos azuis e com um apetite sexual ilimitado, contrariando a imagem construída pela História oficial.

O texto poético de Helder Macedo, evidentemente, está sempre presente. Um exemplo é o trecho: “O mistério das almas são os corpos” (Ibidem, p. 59), dito por Joana, que lembra de imediato o poema sem nome publicado em *O lago bloqueado*: “Não há mistério/ Há corpos/ Com saídas e entradas/ Que se encontram/ E articulam o serem divididos...” (MACEDO, 2000, p.69), eco que retorna em: “O corpo é aquilo que se pode recuperar. O resto não. Ou então é que só os corpos partilhados não podem nunca ser recuperados, ficam para sempre ausentes” (MACEDO, 2002, p. 194), outra vez pronunciado por Joana.

O pai da psicanálise, Sigmund Freud (1856-1939), é resgatado para o narrador tentar exemplificar as excentricidades da família de Joana: “Coisas lá do Freud. Transferências da imagem da mãe morta para o marido castrado, que é uma espécie de pai impotente” (Ibidem, p. 230).

William Shakespeare e o problema da linguagem aparecem casados:

Há línguas limitadas, que não distinguem entre ser e estar. Faz muita falta. Até o Shakespeare teria beneficiado se em inglês tivesse tido escolha. Ser ou não ser, eis a questão.[...] Ser ou não estar, que dá para o misticismo. Estar ou não ser, para a vida corrente (Ibidem, p. 167).

O escritor italiano Luigi Pirandello (1867-1936) é lembrado graças a sua obra *Seis personagens à procura de um autor* (1921): “O Autor em busca do tema. Da personagem. Até seria um pouco como os meus. O problema é o Pirandello, não é? Ou foi o Fellini?” (Ibidem, p. 226). Outra referência a Fellini, que ficou conhecido por sua forte marca autoral. As palavras do crítico de cinema Inácio Araújo sobre Fellini caem à perfeição também para a

leitura das obras de Macedo: “o autor-personagem passa a se impor ao filme e, de certo modo, antepõe-se ao que mostra. O cinema não é mais um meio. Torna-se um fim, no qual o autor é a principal referência” (ARAÚJO, Internet). O ápice dessa técnica veio com *Oito e meio* (1963), que conta a história de um diretor sem inspiração (Marcello Mastroianni) que é assombrado por sonhos e passagens de sua própria vida.

O universo pop não fica de fora desta obra. O livro *Ligações Perigosas*, o filme hollywoodiano baseado na obra de Choderlos de Laclos, a peça representada nos palcos londrinos<sup>58</sup> e o ator John Malkovich entram todos no repertório do narrador em *Vícios e Virtudes*. A partir da referência de Malkovich, um dos atores norte-americanos mais cultuados, que seria sócio de um restaurante em Lisboa, *Bica do Sapato*<sup>59</sup> – “é aonde se vai agora” (Ibidem, p. 221), – Sá Mendes proclama-se habitué da casa e muito amigo do ator. É o que basta para o narrador fazer suas divagações:

Travei-me a tempo, não me convinham tais desvios, a irem dar inevitavelmente a uma discussão tonta sobre as *Liaisons Dangereuses*, que não gostei de ver banalizadas por ter sido um dos meus livros favoritos aos dezenove ou vinte anos, a versão de Hollywood e a peça que eu tinha visto em Londres, apesar de tudo menos redutora graças às ferozes latências do excelente Alan Rickman, a latente ameaça da magnífica Lesley Duncan (Ibidem, p. 222).

O material operístico é menos volumoso em *Vícios e Virtudes* do que nas obras anteriores de Macedo, mas ainda assim existente. *Orfeu e Eurídice*, de Christoph Gluck (1714-1787), de 1762, é recuperado. O mito grego de Orfeu e Eurídice é uma das mais famosas histórias de amor de todos os tempos, em que o herói desce ao inferno para recuperar sua amada morta. O texto de Gluck retorna e é reescrito em meio aos conflitos do narrador e de sua Joana: “Não quero ser o Orfeu, escuso de fazer a voz mais grossa, na minha versão é a Eurídice quem perde o Orfeu por ter ido sozinha para o Inferno” (Ibidem, p. 162).

Para Teresa Cristina Cerdeira, Macedo serve-se de *Orfeu e Eurídice* não por acaso. Remetendo-se novamente ao “ver” camoniano já apresentado, Cerdeira refere-se à obra de Gluck como fundamental, “essa história da mitologia amorosa em que o ver põe definitivamente em risco a relação dos amantes”. (CERDEIRA, 2002c, p.196). Orfeu olha

<sup>58</sup> Dirigida por Christopher Hampton, a peça *Les Liaisons Dangereuses* teve extraordinário êxito no West End londrino entre 1985 e 1987. O espetáculo, que também foi apresentado na Broadway, em Nova York, com a mesma equipe técnica londrina, tinha no elenco Lindsay Duncan e Alan Rickman, que depois dessa peça consagrou-se como um dos principais atores britânicos no cinema.

<sup>59</sup> John Malkovich possui fortes laços com Portugal, inclusive já tendo participado de dois projetos do cineasta português Manoel de Oliveira: *O Convento* (1995) e *Um filme falado* (2003). Além disso, Malkovich é realmente sócio do restaurante *Bica do Sapato* e também da casa noturna *Lux*, ambos localizados em Lisboa (JORNAL UNIVERSITÁRIO DE COIMBRA, Internet).

para trás e perde para sempre Eurídice, analogia que se pode fazer à perda mútua entre Joana e seu autor, a partir da infância inventada, desse olhar para o passado, gerando a fusão e também a cisão entre ambos.

O filósofo Plotino é citado, o texto bíblico é retomado: “O Jardim do Paraíso ficou cheio de cobras a remexer. A Queda de que fala a Bíblia se calhar foi isso, a mão de Deus a remexer na vagina ensangüentada” (MACEDO, 2002, p. 192).

Como de hábito, o repertório de imagens trazidas pelo narrador em sua fúria intertextual é um rico exercício que percorre boa parte da História da cultura ocidental. A intertextualidade, na obra de Macedo, pode-se dizer, apresenta-se de forma explícita, ampliada, pois são sempre muitos e perceptíveis os ecos. Todavia, *Vícios e Virtudes* é apenas um exemplo no centro de obras que também dialogam com outras.

O intertexto, no romance de Mário de Carvalho (1944), *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* (2003), igualmente recebe dedicada atenção, pois são muitos os entrecruzamentos entre a obra e textos outros. As histórias entrelaçadas são o que menos dizem em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. Há um apicultor, de nome Eleutério, que transporta mel numa bicicleta e tomba ao atender um telefone móvel. Quem o socorre é Emanuel, jovem motorista de um *Renault Quatro*, que cruza o país (e também a narrativa) no seu automóvel. Emanuel, além de professor de xadrez, carrega com ele uma antiga ciência: a de descobrir a existência de água em terrenos tidos como inférteis. É ele quem vai ajudar o coronel Bernardes a instalar uma piscina, fato que surpreende alguns moradores, mas que é o sonho do militar: “Uma piscina, sim, senhora, mas queria-a era ali, em pleno campo, privativa, ao dispor, alumiada e amornada pelo valente sol alentejano...” (CARVALHO, 2004, p. 64). O coronel, que costuma dormir com uma *Uzi* embaixo do travesseiro, é casado com Maria das Dores, anos mais jovem, que representa o perfil da arrogância acadêmica. Como vizinhos, há outro coronel, parceiro de conversas, chamado Lencastre, e sua esposa Maria José. Ambos têm um filho, Nelson, homem de quarenta e poucos anos, mimado, que sai de casa como se fosse um adolescente a descobrir o mundo: “Quando acompanhou Nelson, que chorava aos soluços, até à porta, Maria José passou-lhe uma nota de 100 euros, toda amarrotada, para a mão. Nelson abafou a mãe num vasto abraço, molhou-a de lágrimas” (Ibidem, p. 75). Enfim, um filho que “sempre e de todas as formas, voluntária ou involuntariamente, fizera todo o possível para não corresponder à menor expectativa dos pais...” (Ibidem, p. 77).

Muitas vezes, o saber literário é encarado como *status*. Assim, divertida é a passagem na qual os dois coronéis e suas respectivas esposas, ao observarem ciganos ao longe, em seus campos, começam a declamar, em conjunto, uma poesia. Primeiro é Lencastre:

De súbito, ao princípio muito baixinho, depois, um pouco mais alto, até estabilizar, e firmar bem a voz, o coronel Lencastre recitou: — ‘Em marchas lentas, estropiadas, / aos solavancos pelas estradas, / cheios de andrajos e de lazeira, / de monte em monte, / de feira em feira... (Ibidem, p. 131).

Para não ficar atrás, Bernardes prossegue:

— Espere aí — cortou o coronel Bernardes —, mas eu também sei essa poesia. — E lembrava-se ainda de alguns versos: ‘de toda a parte se erguem clamores: / rogam-lhes pragas os lavradores, / e contra o bando roto e esfaimado / ladram, investem os cães de gado (Ibidem, p. 132).

Bernardes busca a aprovação da mulher, acadêmica, com o olhar, mas também Dorés segue a recitar:

Olhou para Maria das Dorés, e julgou que estas reminiscências eram uma boa razão para que a mulher o apreciasse, ao menos no instante. Mas Maria das Dorés, imperturbável, continuou: ‘Onde ides, almas desamparadas, / almas penadas, pelas estradas, / almas dispersas, almas errantes, / em corpos toscos e extravagantes?’ Mais chá? (Ibidem, p. 132).

E para terminar a ciranda literária, até Maria José sabe o tal poema:

Ora, Maria José também tinha estado a rebuscar nos arcanos da memória: ‘Hás-de ver tudo, se os maltratares, / lambido em chamas por esses ares. — Também tu? — surpreendeu-se o coronel Lencastre. — Vinha no meu livro de leitura do Liceu: Língua e História Pátria (Ibidem, p. 132).

Ainda mais divertida é a análise que o quarteto realiza sobre o tema: ciganos.

Isso, e *A Neve*, do Augusto Gil. Não podia haver nada de mais adequado para África, os ciganos e a neve... — Pois eu até sei quem foi o autor. António de Macedo Papança, que usava Conde de Monsarás<sup>60</sup>. — Todos admiraram a boa memória de Maria José em silêncio (Ibidem, p. 133).

---

<sup>60</sup> Conde de Monsarás, o António de Macedo Papança, amigo próximo de Cesário Verde, era natural de Reguengos, nasceu em 1853 e faleceu em 1921. Formou-se em Direito, em Coimbra. Era um lavrador aristocrata. Sua casa, em Lisboa, era um local de reunião de poetas do tempo: Pinheiro Chagas, Gomes Leal, Guerra Junqueiro, Teixeira de Queiroz, Cesário Verde, Gonçalves Crespo, entre outros.



Alfinetadas múltiplas recebe o escritor brasileiro Paulo Coelho, a todo momento tendo seu misticismo caçoado: “No resto da noite, por não estar virado para o sono, nem para um livro adocicado do senhor Paulo Coelho, que ele considerava menos apelativo que o senhor Lobsang Rampa, esse sim, um sábio...” (Ibidem, p. 33), “Só Deus conhece e divide com alguns astrofísicos, escritores místicos brasileiros e remotos sábios tibetanos” (Ibidem, p. 43) e “O coronel Bernardes, que, tirante o Paulo Coelho e o Lobsang Rampa, era racionalista e gostava de folhear revistas científicas, duvidou” (Ibidem, p. 66).

Da literatura lusitana, há diálogo com Alexandre Herculano: “Observou ela, quase sem levantar os olhos do livro que andava a ler, que era *O Bobo* de Alexandre Herculano” (Ibidem, p. 63), Oliveira Martins: “Maciel Bernardes já estava na cama, com o segundo volume dum ensonado *Portugal Contemporâneo* de Oliveira Martins sobre os joelhos” (Ibidem, p. 182), Fernão Lopes, José Saramago<sup>61</sup>. Da arte e da música, entram em cena Vasarely, Botero, Picasso: “Lencastre andava habitualmente de calções de banho, sem mais nada. Visto de longe, o porte daria uns ares a Pablo Picasso em Mougins...” (Ibidem, p. 150), Philidor:

“François André Danican Philidor, músico e xadrezista de manual, nascido e vivido no século XVIII, adaptou Tom Jones para ópera cômica e inventou este xeque-mate que tem precisão absolutamente inexorável de um bote secreto. [...] Há uma beleza muito peculiar na materialização da inteligência que pode ter a ver com o sublime de Longinus, o ‘raio que arrasa tudo em seu redor’” (Ibidem, p. 98).

Também Beethoven: “No rádio do carro, os compassos do segundo andamento da sinfonia Pastoral de Beethoven foram-se esbatendo, com suavidade e decoro” (Ibidem, p. 101). Referência à Sexta Sinfonia de Beethoven, em Fá maior, que recebeu o subtítulo de *Pastoral* do próprio compositor, que a descreveu no programa de sua estréia: *Pastoral Symphonie: mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*, “antes expressão do sentimento que pintura” (Ibidem, p. 101). Da arte das representações, uma divertida lembrança à atriz e ex-nadadora Esther Williams<sup>62</sup>, à ópera *Carmen* e ao filme *O anjo Azul*<sup>63</sup>. O narrador também resgata Eduard Bernstein<sup>64</sup> e Alessandro Manzoni<sup>65</sup>.

<sup>61</sup> É divertida a passagem que remete a Saramago. Pronta a piscina, há uma grande comemoração à maravilhosa diversão. Constrói-se um monumento, em homenagem a José Saramago, pois Maria das Dores é, afinal, uma acadêmica. “Uma justaposição de livros de mármore, todos escritos por José Saramago, que se empilhavam, sabiamente desalinhados, quase à altura de um homem, com exagero na grossura de uns tomos e avareza na lombada de outros” (Ibidem, p. 130).

<sup>62</sup> “Maria das Dores desceu pelas escadas de alumínio e deixou-se deslizar, de costas, com movimentos harmoniosos, que revelavam ensino de qualidade, em nova, e reminiscências de Esther Williams” (Ibidem, p. 149).

Em praticamente cada uma das doze outras obras em análise, encontram-se variados exemplos intertextuais. Essa é uma característica comum, apontada pelo crítico Fernando Pinto do Amaral, na obra *Literatura Portuguesa do século XX*:

Literatura que dialoga com “as literaturas estrangeiras mais conhecidas – sobretudo as anglo-saxônicas hoje dominantes, mas também a espanhola ou hispano-americanas, a francesa, a alemã, a italiana, a brasileira, as africanas, até as orientais, etc. –, integrando tudo isso numa visão do mundo que, sem deixar de se afirmar como portuguesa, passa a inscrever-se no quadro mais amplo de uma vocação universal. [...] Tal diálogo estabelece-se igualmente com outras artes e novas formas estéticas às quais a literatura contemporânea se mostra naturalmente permeável – o cinema, a televisão, a banda desenhada, o vídeo, o jornalismo, a publicidade, etc. –, recusando geralmente qualquer conceito sacralizado ou essencialista da literatura”. (AMARAL, 2004, p. 90).

Um dos destaques, nesse sentido, é a obra *Rafael*, de Manuel Alegre, ampla tela que traz inúmeras cenas e vozes de outros. Em *Rafael*<sup>66</sup>, há inúmeras citações: de líderes revolucionários<sup>67</sup> a papas da cartilha esquerdista, como Marx, Brecht, René Char, Óssip Mandelstam, a reforçar a idéia de que pela literatura começa-se toda e qualquer revolução. Rafael incorpora os personagens: “O meu nome é Hamlet, um fantasma me persegue, uma

---

<sup>63</sup> “Como o D. José de *Carmen*, ou aquele professor de *O anjo azul*” (Ibidem, p. 187). *Carmen*, ópera de Georges Bizet, estreou em 1875, em Paris, e *O anjo azul* (*Der Blaue Engel*), clássico cinematográfico dirigido por Josef von Sternberg, com Emil Jannings no papel de um severo professor que passa uma noite com uma cantora de cabaré, interpretada por Marlene Dietrich, fato que altera toda a vida do mestre.

<sup>64</sup> “Cada vez me convenço mais de que o melhor é suspender, abster-me de arriscar. Não aceito neste campo a tese bernsteineana de que o movimento é tudo e o objectivo final, nada” (Ibidem, p. 89). Referência a Eduard Bernstein (1850-1932), social-democrata alemão, ideólogo do revisionismo do marxismo. Lançou a fórmula: “O movimento é tudo, o objectivo final, nada”. (Arquivo Marxista na Internet)

<sup>65</sup> “Que fazer?, como pergunta Alessandro Manzoni, logo nas primeiras páginas de *Os Noivos* (*nessuno fuorché i bravi. Che fare?*) e não sei se outros autores noutras obras” (Ibidem, p. 166). Alessandro Francesco Tommaso Manzoni, poeta italiano (1785/1873). É considerado um dos maiores nomes da literatura italiana, tendo escrito a obra-prima *I promessi sposi* (traduzida para o português com o título *Os noivos*): “Diede un'occhiata, al di sopra del muricciolo, ne' campi: nessuno; un'altra più modesta sulla strada dinanzi; nessuno, fuorché i bravi. Che fare? tornare indietro, non era a tempo: darla a gambe, era lo stesso che dire, inseguitemi, o peggio” (MANZONI, Internet).

<sup>66</sup> Em *Rafael* (2004), obra de Manuel Alegre (1936), um homem luta pela mudança do mundo. Um homem sai de seu país, assume-se num exílio na França enquanto manobra, com seus camaradas, uma quase utópica revolução: “Sim, quando eu me dei conta, eu estava na História, metido no verbo acontecer até ao osso, até ao avesso, até doer, eu estava na História e a História estava na vida e uma e outra estavam na escrita...” (ALEGRE, 2004, p. 39). Este homem é Rafael, um português que abandona Coimbra e suas raízes em busca do sonho: “Uma última vez olhou para Coimbra, dessa Coimbra me despeço, escrevo eu agora” (Ibidem, p. 76).

<sup>67</sup> “O meu nome é Jean Moulin...” (Ibidem, p. 23) Moulin era um dos chefes da resistência francesa contra a ocupação alemã durante a Segunda Guerra Mundial. Também Henrique Galvão, capitão português e um dos responsáveis pela tomada da embarcação *Santa Maria*, em 17 de Fevereiro de 1961, quando essa se preparava para acostar no Cais de Alcântara, é lembrado. O navio, propriedade da Companhia Colonial de Navegação, foi tomado por opositoristas ao governo salazarista em 22 de Janeiro de 1961: “Para já não falar no *Santa Maria*, durante uns dias ele foi Henrique Galvão ao leme do *Santa Liberdade*. Era impossível fugir à História. [...] — Temos o *Santa Maria* conosco, obrigado, portugueses” (Ibidem, p. 37).

pergunta” (ALEGRE, 2004, p. 26)<sup>68</sup>, o que fica claro na seguinte passagem: “Pela noite fora se conversava, cada um deles representando a personagem de que se apropriara ou que deles se apossara. Porque também havia esses: *Os possessos*, ora na versão de Dostoievski, ora na peça de Camus” (Ibidem, p. 32). Aliás, há destaque para a intertextualidade com a literatura russa e a francesa. Da primeira, recupera, além de Dostoievski, Alexandre Blok, Vladimir Maiakovski e brinca com os personagens de *Guerra e Paz*, de Tolstoi<sup>69</sup>.

Dos franceses, o repertório é vasto. Um, em especial, funciona como eixo da própria narrativa: Roland Barthes. São duas as passagens que merecem destaque, dialogando com as temáticas *morte do autor* e com *o grau zero da escrita*:

Seria provavelmente mais interessante dissertar sobre o ‘Prazer do texto’ em qualquer tertúlia de Lisboa. Do texto sem autor e do autor sem biografia, só destino. Mas Rafael não tinha outro remédio senão o dos versos que trazia dentro dele. Talvez fosse o destino. E estava, sem o saber, a fazer biografia (Ibidem, p 60)

e “Há tanta história para contar, tanta que não se contou. Está uma página por escrever, algures, dentro de nós. É o grau zero da escrita” (Ibidem, p. 64). Camus e Sartre<sup>70</sup> também têm papel importante no jogo intertextual de Manuel Alegre. Contudo, é Rimbaud quem traz um verso chave à obra: Je est un autre<sup>71</sup>: “Estrangeiro é morar no verso de Rimbaud, Je est un autre, ser eu e não ser eu e não saber ao certo que outro se é ou se vai ser” (Ibidem, p. 96). Desfilam, ainda, Breton e sua Nadja, Malraux e alguns outros poetas menos conhecidos.

O espanhol Federico Garcia Lorca é outro nome chave na obra, por sua poesia politizada e pela *palavra bruxa*. De Lorca<sup>72</sup>, o narrador recupera especialmente o texto *Teoría y juego del duende*, transcrito de uma célebre conferência de 1933, em Buenos Aires. Há,

<sup>68</sup> Ainda de Shakespeare, Rafael traz a imagem de Ofélia: “Mas é numa rua de Coimbra, numa noite branca e fria, que sinto por dentro a morte de Ofélia e os ventos da Noruega que sopram no poema de Rimbaud. Amarei essa imagem de virgem louca lentamente flutuando, deitada nos seus longos véus” (Ibidem, p. 26).

<sup>69</sup> “Onde eu, Vladimir Maiakowski ou Pedro Bezukof ou Anatole Kuraguine ou Príncipe André caminhava ao encontro de Natacha, aliás Lili Brik, quero dizer Olga, a que sabia a Leste...” (Ibidem, p. 30). Lili Brik foi musa e amante de Maiakowski.

<sup>70</sup> “O que se lia era Camus e Sartre, era essa a divisão, camusianos, sartrianos. Rafael preferia Camus, *O Estrangeiro*, essa metáfora do homem alheio ao mundo, à regra, a si mesmo, essa escrita quase neutra” (Ibidem, p. 31).

<sup>71</sup> Das cartas entre Rimbaud e Paul Demeny, datadas de 1871.

<sup>72</sup> “E havia Lorca, havia o duende, havia a batida da terra que eu não sabia ainda que era a batida do flamenco da escrita. Nos rebordos da ferida, dizia Lorca” (Ibidem, p. 28) e “Rafael pensa em Lorca e na sua *Teoria do Jogo e do Duende*, um dos mais extraordinários textos que jamais leu, escrito num tempo em que ainda se acreditava na força bruxa da palavra” (Ibidem, p. 240). Um trecho da citada conferência: “Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: ‘Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica’. Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar” (LORCA, Internet).

inclusive, uma transposição espacial entre Coimbra e Granada: “Olhas num reflexo da Lua e então Coimbra não é Coimbra, é Granada, o último eco da guerra civil” (Ibidem, p. 28). As batidas do flamenco também são cantadas, a partir da famosa canção lorquiana: “Empieza el llanto de la guitarra. Es inútil callarla. Es imposible callarla” (Ibidem, p. 28).

Outro poeta diversas vezes recuperado por Rafael é o tcheco Rainer Maria Rilke. De outras literaturas traz o alemão Friedrich Hölderlin, o espanhol Jorge Semprum, os italianos Dante Alighieri e Guido Cavalcanti, e ainda Kafka, Thomas More e Stendhal.

Há também espaço para a filosofia. Rafael traz Marx, Omar Kayham, Hegel e Nietzsche. Há canções e poesia na voz de Leo Ferré. Do cinema<sup>73</sup>, *close* em Vittorio de Sica, Monica Vitti, Erroll Flynn e na *Pandora* de James Mason e Ava Gardner.

Contudo, evidentemente que é com a literatura portuguesa o maior entrecruzamento. Literatura que tem papel também político: “Também há poetas portugueses que estão a abater Salazar verso a verso” (Ibidem, p. 53). A Coimbra de Eça de Queiroz e Antero de Quental é recuperada: “Passo depois pela Sé Nova, sento-me nos degraus, meu nome é Eça e digo em voz alta: Esta encantada e fantástica Coimbra. Estou a ver Antero, declama, gesticula, desafia Deus, ainda não chegou à língua nova dos sonetos” (Ibidem, p. 19)<sup>74</sup>. Há uma forte intertextualidade com o poeta Mário de Sá-Carneiro:

E eis que o desconhecido de Paris sai do poema de Mário de Sá-Carneiro e entra no Café Dôme, exibindo na mão direita um exemplar do jornal ‘A Bola’, por sinal com uma fotografia do Eusébio na primeira página [...] O homem olha para o livro, despe a gabardina, senta-se, diz-me a senha, por acaso, ou talvez não, o princípio de um verso de Mário de Sá-Carneiro, ‘Insônia roxa’, a quem respondo com a contra-senha, ‘A luz a virgular-se em medo’ (Ibidem, p. 147)<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> “Apetecia-me que de repente Vittorio de Sica repetisse aqui *O Milagre de Milão*, queria vê-los levantar das barracas e voar direitos ao céu...” (Ibidem, p. 99), referência a uma célebre cena de *Miracolo a Milano* (1950), dirigida pelo italiano Vittorio de Sica; “...passa uma mulher esplendorosa que se parece com Monica Vitti e se calhar é ela mesma...” (Ibidem, p. 151), em mais uma das incertezas do narrador, e: “Está sempre à espera de lhe aparecer o Pirata dos sete mares, Errol Flynn, ou talvez James Mason e Ava Gardner, o Holandês errante e *Pandora*”. Erroll Flynn notabilizou-se pelos filmes de pirata e Mason e Gardner protagonizaram, em 1951, dirigidos por Albert Lewin, *Pandora and the flying dutchman*. Ainda digno de nota que Manuel Alegre dialoga com *Pandora* também em *A terceira rosa*.

<sup>74</sup> As palavras são, na verdade, de Antero de Quental, tiradas do prefácio de 1872 da obra *Primaveras românticas*. Antero era do mesmo grupo de amigos de Eça de Queiroz que circulava por Coimbra: “Fomos todos assim, naquela encantada e quase fantástica Coimbra de há dez anos” (QUENTAL, Internet). De Antero de Quental também traz a idéia de repensar Portugal: “...está a fazer um trabalho de investigação sobre Antero de Quental [...] Somos os novos estrangeirados, também nós temos a obrigação de repensar Portugal de fora para dentro...” (Ibidem, p. 114).

<sup>75</sup> Referência ao poema *Salomé*, de 1913: Insônia roxa. A luz a virgular-se em medo, / Luz morta de luar, mais Alma do que a lua... / Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua, / Alastra-se pra mim num espasmo de segredo... (SÁ-CARNEIRO, 2003, p. 51).

Logo após, Rafael parafraseia os versos: “Alguém caminha não sei onde nem para onde. Insônia roxa. A luz a virgular-se em som. E o desaparecido. O desaparecido dos domingos de Paris” (Ibidem, p. 148). O personagem também recorda: “Europa é um comboio de Paris para Genebra. Ou de Genebra para Milão. Ou de Milão para Roma. E de Roma para Genebra. E de Genebra para Paris. Vais dentro de um verso de Mário de Sá-Carneiro. Para uma grande capital” (Ibidem, p. 229). Dialoga, ainda, com Sá de Miranda, Camões, Guerra Junqueiro, Teixeira da Pascoas e a imagem do país quietinho, Eugênio de Andrade<sup>76</sup>, Camilo Castelo Branco, Pero Vaz de Caminha, Herberto Helder<sup>77</sup>, Fernão Mendes Pinto<sup>78</sup> e Fernando Assis Pacheco.

Como se percebe, seja pela vasta quantidade de nomes intertextuais, seja pela força política que surge a partir desses, a literatura é mesmo receita para a descoberta de um país, aliás, textualmente citado na bela passagem que traz mais alguns nomes das letras portuguesas:

Para se ter um país é preciso perdê-lo, só depois é que é nosso, só então se descobre e se percebe. Não tenho segredo, mas posso dar-vos uma receita: *Amor de perdição*, Mário, de Silva Gaio, *A casa grande de Romarigães*, a *Peregrinação*, a *História de Portugal*, de Oliveira Martins, talvez a melhor ficção portuguesa. E é claro: Bernardim, Sá de Miranda, Gil Vicente, Camões, o de Sôbolos rios, que já soube de cor. Sem esquecer as *Memórias do capitão*, do nosso Sarmento Pimentel, uma prosa fantástica. Descobre-se Portugal pela língua, em certos livros nem é preciso lá ir, ele vem até nós (Ibidem, p. 117).

Em contraponto, há uma passagem que chama a atenção. São tão comuns as referências, página a página, que o narrador, quando não está apetecido pelas citações, quase pede desculpas ao leitor: “Por isso hoje não tenho paciência para as sutilezas das citações” (Ibidem, p. 99).

O intertexto reconstrói Rafael, sempre à procura daquele convento da poesia de Rilke, espécie de pátria das línguas. Português fragmentado:

<sup>76</sup> “Posso deixar tudo mas certos livros não, há mesmo um, a Antologia do Eugênio de Andrade que ainda tem manchas de sangue e lama” (Ibidem, p. 147) e “Juntos e separados, como no verso de Eugênio de Andrade, vão os velhos companheiros...” (Ibidem, p. 252). Essa última é referência ao poema *Viagem*: “Iremos juntos separados, / as palavras mordidas uma a uma, / taciturnas, cintilantes, / ó meu amor, constelação da bruma, / ombro dos meus braços hesitantes” (ANDRADE, 2000, p. 60).

<sup>77</sup> “Sobre um lençol mordido por flores com água, diz ele recitando Herberto Helder...” (Ibidem, p. 235). Referência ao poema *O amor em visita*, de 1958, de Helder: “Ele — imagem inacessível e casta de um certo pensamento/ de alegria e de impudor. / Seu corpo andarás para mim/ sobre um lençol mordido por flores com água” (HELDER, 1973, p. 29).

<sup>78</sup> “Descobrirás os cafés, os portugueses são gregários, o chinês de Fernão Mendes Pinto tinha razão, mesmo na desgraça encontram-se para se desentender” (Ibidem, p. 96). Referência às peregrinações de Pinto.

Tu próprio és ninguém, perdeste os sítios, o nome, a identidade, não tens a quem sorrir, a quem falar, sequer a quem perguntar se sabe onde podes dormir sem ter que mostrar o passaporte [...] *Je est un autre*, esse outro és tu, ó estrangeiro, eu próprio que já não tenho eu, perdeste a pátria, perdeste o nome, estás a perder-te dentro de ti mesmo (Ibidem, p. 88).

Outro exemplo frutífero de intertextualidade aparece na obra *Amores secretos* (2006), de Yvette K. Centeno<sup>79</sup> (1940). Há um forte intertexto bíblico, que abarca a gênese do mundo: “Na Bíblia: ao princípio Deus criou o céu e a terra. A terra estava vazia, as trevas cobriam o abismo, o espírito de Deus pairava sobre as águas.” (CENTENO, 2006, p. 17) e “Adão castigado ganhou a vida eterna...” (Ibidem, p. 47). O narrador dialoga com um vasto repertório intertextual, passando por Shakespeare, Proust, Goethe, Italo Calvino (*Lições Americanas*), Huxley, Flaubert, George Orwell, além de adentrar no terreno da psicologia, com Jung e Lacan. Contudo, pertinente mesmo são os ecos da literatura portuguesa, a começar por um comentário de Augustina Bessa-Luís sobre a escrita, o que serve de consolo ao narrador: “Ah, a Augustina Bessa-Luís: ‘não é por escrever muito que se escreve melhor’” (Ibidem, p. 14). Também o poeta Alexandre O’Neill é lembrado, a partir do verso extraído do poema *Portugal*<sup>80</sup>, da obra *Feira Cabisbaixa*: “Digo, com o poeta Alexandre O’Neill, lisboeta a cem por cento: ‘Portugal, meu remorso’. Ou digo, ainda melhor: Portugal, minha vergonha, minha grande indignação”. (Ibidem, p. 71). Mais recuperado é Herberto Helder, algumas vezes em diálogo, como em: “De Flamel, e outros, a Herberto Helder, passando por Rilke. Que fazer com tantas rosas? Herberto afunda as suas palavras místicas na carne assassina das rosas” (Ibidem, p. 35) e “Pego no livro que tenho à cabeceira, é a *Última ciência* de Herberto Helder. Abro ao acaso, leio: ‘Pratiquei a minha arte da roseira<sup>81</sup>...’” (Ibidem, p. 126). Contudo, é com Fernando Pessoa que o narrador entrecruza mais freqüentemente suas divagações. Seja para falar da língua portuguesa – “Para o Fernando Pessoa a língua

<sup>79</sup> “Decide, decide. Tenho de pensar bem. Pensas muito e escreves pouco. Decide-te, para eu o incluir na programação. São os subsídios? Não, tu não dás para os subsídios. És muito hermética, vendes mal. Pois é. Por isso hesito”. (CENTENO, 2006, p. 98) Essa indicação de diálogo entre a personagem-narradora com seu editor, Manuel, revela a essência de *Amores secretos*, de Yvette K. Centeno (1940): a contraditória relação prazer-tormento que a escrita editorial pode trazer. A personagem principal, seguidamente indicando um estado de transe na hora da escrita, com características biográficas da própria autora real, traz apontamentos de histórias vividas, que nunca chegam a formar um núcleo narrativo completamente identificável.

<sup>80</sup> “Portugal: questão que eu tenho comigo mesmo,/ golpe até ao osso, fome sem entretém, / perdigueiro marrado e sem narizes, sem perdizes, / rocim engraxado, / feira cabisbaixa,/ meu remorso,/ meu remorso de todos nós...” (O’NEILL, s/d. p. 228).

<sup>81</sup> “Pratiquei a minha arte de roseira: a fria / inclinação das rosas contra os dedos / iluminava em baixo / as palavras./ Abri-as até dentro onde era negro o coração / nas cápsulas. Das rosas fundas, da fundura nas palavras. / Transfigurei-as. / Na oficina fechada talhei a chaga meridiana / do que ficou aberto. / Escrevi a imagem que era a cicatriz de outra imagem. / A mão experimental transtornava-se ao serviço / escrito / das vozes. O sangue rodeava o segredo. E na sessão das rosas / dedo a dedo, isto: a fresta da carne, / a morte pela boca. / — Uma frase, uma ferida, uma vida selada” (HELDER, 1988, p. 44).

portuguesa era a sua pátria”. (Ibidem, p. 19) –, seja para lembrar algumas de suas idéias: “Consciência é sofrimento. Vale a pena lembrar o nosso eterno Fernando Pessoa e a sua alegre ceifeira: ‘ela canta, pobre ceifeira...’ Não está ceifando a vida, mas a morte. E não o sabe. Quanto livro e quanta conversa acerca do Eu fraturado, do Eu dividido” (Ibidem, p. 51). Também em “Fernando Pessoa estava certo, é mais feliz quem não pensa, pois quem não pensa também não sofre tanto” (Ibidem, p. 66) e “Não se pode ser múltiplo, nem duplo, só se pode ser uno, ao contrário do que proclamava o Fernando Pessoa. Ser múltiplo é não ser nada<sup>82</sup>” (Ibidem, p. 71). Finalmente, é interessante observar que, ao recuperar Flaubert, o narrador comenta sobre a tessitura da obra, e sobre questões da própria teoria da literatura: “Entre o romance e o diário. Mas não disse Flaubert: *Madame Bovary c’est moi*. Toda a obra é o seu autor. É o autor verdadeiro, corpo e alma postos a nu. Nas entrelinhas vibram-se as luzes e as sombras da sua alma. Imperfeita, é claro” (Ibidem, p. 75).

Ainda que fosse possível o acréscimo de diferentes exemplos retirados das outras obras em análise, acredita-se já ser óbvia a força intertextual existente nestes romances contemporâneos portugueses. Mesmo aqueles com pouco espaço intertextual trazem, em sua essência, importantes diálogos em referência. Como em *A Máquina do Arcanjo* (2006), de Frederico Lourenço<sup>83</sup>(1963), que embora não possua muitas passagens intertextuais, não se furta dessa tática. Como em Macedo, há espaço para o diálogo com o material operístico: “Pela primeira vez na minha vida, vi-me autorizado a sentir (parafrazeando a *Traviata* de Verdi) o gáudio de ‘ser amado, amando’” (LOURENÇO, 2006, p. 26). Também Shakespeare, com *Othelo*: “Podia ser tudo um fiasco, mas eu sabia que, como Desdémona, o meu destino era amá-lo, sempre” (Ibidem, p. 29), Eça de Queirós e *A Ilustre Casa de Ramires*: “Uma família de ascendência nortenha, que, alegadamente, como os Mendes Ramires do Eça...” (Ibidem, p. 35), Garrett: “Era, na mais garrettiana das acepções, a Minha Terra” (Ibidem, p. 38), Camões: “aquilo que Camões, poeta hipersensível à ‘presença moderada e graciosa’ de aristocratas de ambos os sexos” (Ibidem, p. 74), além de ícones pop do cinema hollywoodiano: “sósia fina de Lauren Bacall” (Ibidem, p. 80).

---

<sup>82</sup> “Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros). [...] Sinto-me múltiplo. Sou o quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas. [...] Sinto-me a viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada, por uma suma de não-eus sintetizados num eu posição” (PESSOA, 1966, p. 94).

<sup>83</sup> Em *A Máquina do Arcanjo*, mais uma vez biografia e ficção entrelaçam-se no relato de um jovem que se descobre homossexual. Os problemas na aceitação da sexualidade, a dor do primeiro amor, o futuro profissional que passa pela troca da Música pelo curso de Letras são alguns dos temas trazidos por um narrador em primeira pessoa.

A intertextualidade é, portanto, uma característica essencial do narrador da literatura contemporânea portuguesa; muitas vezes a partir da sutileza das epígrafes<sup>84</sup>, outras tantas construída de forma explícita, mas sempre trazendo textos outros para dentro do embate narrativo.

### 3.3 Monte nuvem sonho ou nada: vozes desestabilizadoras na literatura portuguesa do século XXI

*Já que minha presença não te agrada,  
Que te custara ter-me neste engano  
Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?*  
Camões

Em uma primeira análise do narrador em *Vícios e Virtudes*, evidenciam-se três aspectos fundamentais, que igualmente aparecem nas duas obras anteriores de Helder Macedo: a dramatização do narrador (1), assumindo-se também como autor da narrativa (2) e as características do autor empírico embaralhadas na obra (3). A essas três características podem ser acrescidas diversas técnicas que visam à confusão/manipulação do leitor, tornando o narrador de Macedo um exemplo, também, de não-confiabilidade e desestabilização. Neste capítulo, pretende-se apontar tais artifícios nas obras em análise, e avançar na construção de categorias perceptíveis deste narrador da literatura contemporânea portuguesa do século XXI.

O narrador dramatiza-se na obra, em *Vícios e Virtudes*, conversando com o leitor em diversas passagens, tais como: “Bom, desculpem, estou maldisposto, mas também é natural” (MACEDO, 2002, p. 125); “No entanto vocês concordarão...” (Ibidem, p. 135). Igualmente, na obra de Mário de Carvalho, a conversa com o leitor é constante: “Se encontrar um caminho em Portugal, nas ocasiões em que, por comodidade de conversação, poderíamos considerar normais, supõe tamanha sorte que é preferível ir pelos dados ou pelas cuspidelas no dedo” (CARVALHO, 2004, p. 45); “Conhecem?” (Ibidem, p. 27); algumas vezes exigindo que ele se posicione: “Vá, senhores prelados, respondam, digam aos coronéis se estão de acordo com as opiniões que, tão generosamente, nos dispensaram. Ou então, por favor, contrariem, dêem razões, expliquem...” (Ibidem, p. 148).

O narrador de Macedo, em contato com seu leitor, desculpa-se de forma direta, ressaltando as incertezas deixadas pelo caminho: “Vocês têm toda a razão, também eu gostava

<sup>84</sup> Com relação às epígrafes, Carlos Reis comenta sobre essa *antecâmara do texto*: “colhe o leitor, de entrada, sentidos que o texto tratará de elaborar e confirmar: a literatura como cenário de auto-conhecimento e de representação de uma conflitualidade íntima, o tempo e a mudança como fenômenos de projeção humana, a realidade como entidade fragmentada a recompor” (REIS, 2002, p.351).



de saber ao certo como foi, como vai ser” (MACEDO, 2002, p. 146); ou em extensas divagações: “O leitor que me perdoe o meu súbito vezo metafísico, aceite-o pelo adiantado da hora mesmo se, como está no seu direito, é dos que prefere telenovelas a Plotino” (Ibidem, p. 199). Quando irado, pede a cumplicidade de seu público: “‘Qu’sa fodam.’ Gesto de tu lá sabes” (Ibidem, p. 228).

Percebe-se comum, na literatura contemporânea portuguesa, esse diálogo constante dos narradores com seus leitores. Na obra *O reserva (O suplente*, em Portugal, 2000), Rui Zink<sup>85</sup> apresenta diferentes narradores (em primeira pessoa do singular) comandados por um (em terceira pessoa do singular), manipulador, que conversa com seus leitores. Tal artimanha é muitas vezes ressaltada entre parênteses, como um *à parte*: “Paga o aluguel da casa da amante (sim, ele contribuía largamente para o aluguel, algum problema?)” (ZINK, 2004, p. 56); “A amante gosta de Fellini (sim, ela conhecia Fellini, para que essas caras de surpresa?)” (Ibidem, p. 123); mas, outras vezes, os comentários vão diretamente no texto, sempre destacando o choque que tais informações podem acarretar ao leitor: “Não nos escandalizemos...” (Ibidem, p. 186). Também os narradores em primeira pessoa, como Óscar, conversam com o leitor: “A minha criança cagava-se. Ai desculpem, choquei-vos? Mas que querem que eu diga? As crianças fazem isso, como os adultos” (Ibidem, p. 107).

Igualmente na obra *Canário* (2007), de Rodrigo Guedes de Carvalho<sup>86</sup>, diferentes vozes narrativas constroem, com frequência, um diálogo com o leitor<sup>87</sup>. O personagem central e também narrador está preso e chama o leitor a uma participação quase presencial: “Chega-te cá. Não tenhas medo. Não vê as grades? Estou preso, não te posso fazer mal” (CARVALHO R, 2007, p. 13). O narrador também resalta o *objeto livro*: “Como tu de certeza, ó companheiro que lêis isto” (Ibidem, p. 52) e “Eu disse-te isto logo ao abrir o livro” (Ibidem, p. 55), revelando certa impaciência ao recuperar matéria já narrada: “Basta recordar tudo o que

---

<sup>85</sup> Em *O reserva*, um locutor esportivo, Paulo Gomes, acidentalmente, atropela e mata um menino. Este menino era o único elo na relação entre o pai Helder e o avô Óscar, que vivem uma relação conturbada, cercada por desentendimentos. Com o acidente, a vida de ambos torna-se ainda mais conflituosa. Óscar, por exemplo, resolve reunir-se com outros idosos e arma uma grande operação contra os automóveis mal-estacionados em Lisboa, em atos de vandalismo. Já Helder agrava sua crise no casamento com a mulher. Paulo Gomes, sentindo-se culpado pelo acidente, igualmente tem sua vida transformada, tanto com a esposa quanto com a amante.

<sup>86</sup> A principal dessas vozes em *Canário*, em primeira pessoa, apresenta Geraldo, um personagem de 23 anos, preso. Outro narrador, em terceira pessoa, conta a história do escritor, famoso, adorado pela crítica e arrogante, Alexandre, e sua esposa Maria Antónia. Ainda há um narrador em segunda pessoa que apresenta Camila, mãe de um filho autista. As histórias se cruzam quando se descobre que Camila é filha legítima de Alexandre e Maria, e Geraldo, filho ilegítimo de Alexandre com uma prostituta, num processo de paternidade recém-descoberto que pode abalar a carreira do escritor.

<sup>87</sup> A dedicatória de *Canário* é especial para os leitores: “Para os leitores a quem bati à porta e me disseram para ficar” (CARVALHO, 2007, p. 7).

tenho andado a explicar” (Ibidem, p. 52). Também apresenta um discurso irônico sobre os leitores que se aproveitam da literatura para um (pseudo) destaque social:

Tu gostas de mensagens, ó leitor, aposto. Devora livros e vês filmes à procura delas, alguém que faça o trabalhinho. Para depois teres tema de conversa com a amigalhada. Viste aquela passagem tão subliminar? Gostas que pensem por ti para depois até te convenceres que foste tu que pensaste aquilo. Não dá trabalho e faz vistaço (Ibidem, p. 18).

Mas também reconhece certo grau de instrução do leitor: “de certeza que pelo menos andaste no liceu ou não estavas aqui a ler um livro, digo eu” (Ibidem, p. 51). O processo da conversa com o leitor muitas vezes é construído para justificar a desordem do material narrado, como o faz Yvette K. Centeno, em *Amores Secretos*:

Não te admires, amigo leitor, deste modo de narrar, aos saltos, para trás e para frente, pondo em conjunto o passado e o presente. É assim que funciona a memória, com as suas gavetas, de onde se retira o antigo e o atual, e até o futuro antecipado. As gavetas são muitas, mas a cômoda a que pertencem é só uma... (CENTENO, p. 85).

Também na obra *Ontem não te vi em Babilônia* (2006), Lobo Antunes<sup>88</sup> apresenta seus muitos narradores, a pedirem ajuda ao leitor: “Francamente não sei o que se passa comigo ajudem-me” (ANTUNES, 2006, p. 50). Também repassa informações sobre a construção da obra, como passagens recuperadas: “Não me obriguem a recapitular os invernos, a boina do meu tio lá fora e um cachorro” (Ibidem, p. 53) e descrição de cena: “Percebe a cena, não?” (Ibidem, p. 99).

Em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, em certas passagens, a conversa com o leitor adentra a própria discussão da obra ou da literatura em geral, como em: “Um dia, leitor, hei-de contar as ânsias e tormentos com que se vai martelando esta artesanaria da escrita” (CARVALHO, 2004, p. 216) e no excelente exemplo a seguir, *a la* Almeida Garrett e Machado de Assis:

---

<sup>88</sup> Durante cinco horas em plena madrugada, personagens narradores constroem, em *Ontem não te vi em Babilônia*, suas impressões sobre as suas vidas, “seus desânimos, as suas zangas e o que continuam a esperar” (ANTUNES, 2006, p. 115). Cada um dos grandes seis capítulos (nomeados com a hora da ação, com o tempo da história narrada, da meia-noite até as cinco horas da manhã) é dividido em quatro capítulos menores, nos quais há, algumas vezes, uma redivisão das vozes narrativas, com interferência de um outro narrador sobre o original daquele capítulo. Semelhante construção narrativa aparece em *Todos os dias*, de Jorge Reis-Sá. A obra é dividida em subcapítulos que acompanham a cronologia de um dia, a servir como reforço para a idéia da repetição dos dias. São eles: “Aurora”, “Manhã”, “Almoço”, “Tarde”, “Crepúsculo”, “Jantar” e “Noite”.

Tentação enorme, ó experiente leitor, de parar aqui e mudar de foco. Fazer atuar o efeito de deferimento. Emanuel estarrecido, na expectativa, sem pinga de sangue, por onde andarão os cães horrendos? E mudar de capítulo, passar para São Jorge do Alardo, ou Lisboa, e o leitor ansioso, a procurar nas páginas mais adiante, a querer saber se Emanuel foi estraçalhado pelos cães, ou se lhe apareceu, pendurada ao alto, aquela figura divina e providencial que costuma desviar-lhe os caminhos. Mas eu não sou um escritor manipulador, especioso em ganchos, *clif-hangings* e outros artifícios para prender a atenção do narratário. E já sofri por isso. Vozes se levantarão contra os meus processos tão cristalinos de limpidez e boa intenção. Eu sou franco, não há arcas encouradas, digo logo tudo (Ibidem, p. 61).

Nesse trecho, há o narrador que se assume escritor, que se diz não-manipulador e, portanto, confiável. Também em *Vícios e Virtudes*, o narrador assume-se autor da narrativa: “E pronto, acaba aqui a história que não podia ter sido a do romance que eu tencionava escrever e menos ainda deste que estou a escrever” (MACEDO, 2002, p. 135).

Em *A flor do sal* (2005)<sup>89</sup>, Rosa Lobato de Faria (1932) aproveita-se da pesquisa histórica para ficcionalizar a vida do marinheiro Afonso Sanches. Guiomar, a escritora e narradora, debate-se sobre os percursos da criação literária a partir de um fato histórico: “Tenho que ficcionar tudo, inventar-lhe amigos e amores, sonhos e decepções, alegrias e mágoas, a par com muita pesquisa, e esse é o complexo trabalho em que estou envolvida” (FARIA, 2005, p. 55). Junto a isso, a narradora-escritora relata as dificuldades em compor a vida do marinheiro sem ser demasiadamente histórica: “O trabalho avança. Não só o esboço de capítulos que tenho registrado nesta espécie de diário, mas o livro propriamente dito que espero não tornar muito maçudo com excessiva recorrência a fatos históricos e que, no fim, não pareça um manual escolar, mas um romance” (Ibidem, p. 166).

O narrador que se assume autor é constante na literatura portuguesa contemporânea, como em *As intermitências da morte* (2005)<sup>90</sup>. José Saramago segue sua tradição e constrói

---

<sup>89</sup> Em *A flor do sal*, Faria reconstrói um personagem real, Afonso Sanches, um pescador da vila de Cascais, Portugal, mais tarde piloto de uma expedição que acabou por chegar na América antes ainda de Cristóvão Colombo. A construção do romance é intercalada entre dois tempos e espaços bem específicos. O tempo passado, que volta ao século XV, quando Afonso, a partir de Cascais, inicia suas aventuras marítimas, e o presente da narrativa, na voz da escritora Guiomar, moradora de Lisboa, irmã gêmea de Lourenço, com quem tem uma relação incestuosa desde a adolescência.

<sup>90</sup> No dia primeiro de janeiro, em um país não-nominado, mas que guarda semelhanças com Portugal (país pequeno, de aproximadamente 10 milhões de habitantes, que tem uma grande metrópole como capital e um interior aparentemente atrasado), as pessoas deixam de morrer. Cidadãos comuns sofrem graves acidentes, mas não morrem. Moribundos têm seus últimos suspiros, mas não morrem; a rainha-mãe, entre eles. Aos poucos, a notícia alastra-se com uma notável rapidez. A mídia cerca-se de hipóteses, chama estudiosos da paranormalidade. Há, entre o povo, um certo orgulho por fazer parte de uma pátria sem morte, e até bandeiras nacionais são hasteadas. Grupos de intelectuais são chamados às pressas para uma discussão sobre o que a ausência da morte implicaria. Contudo, os problemas começam a surgir. Há uma grande relação de insatisfeitos, desde seguradoras de vida a coveiros, mas nenhuma instituição tão forte quanto a Igreja Católica. A partir daí,

um narrador que se assume autor de um relato: “Ver compensados os arcaísmos com que hemos salpicado de mofo este relato” (SARAMAGO, 2005, p. 67), por vezes fabuloso: “juntássemos novas irrealidades à congênita irrealidade da fábula” (Ibidem, p. 135), e, seguidamente, a veracidade do que conta é questionada. Ou seja, além da voz narrativa conversar com o leitor, intitulado-se a soberana condutora do relato, ela vai mais longe e disseca a crença do leitor, o que é outra característica marcante desse narrador da literatura portuguesa:

Que importam pouco a este relato os parentescos de uns tantos camponeses que o mais provável é não voltarem a aparecer nele, melhor que ninguém o sabemos, mas pareceu-nos que não estariam bem, mesmo de um estrito ponto de vista técnico-narrativo, despachar em duas rápidas linhas precisamente aquelas pessoas que irão ser protagonistas de um dos mais dramáticos lances ocorridos nesta, embora certa, inverídica história sobre as intermitências da morte (Ibidem, p. 40).

Trabalhando com a função fática da linguagem, a todo momento confirmando que está com o leitor em sua posse, o narrador procura lembrá-lo do que já havia relatado: “Uma criança, já o havíamos dito antes” (Ibidem, p. 67) ou “Bastará tornar a ler o diálogo desenvolvido nas duas páginas anteriores” (Ibidem, p. 74). Vai ainda além, dando o número da página do que foi narrado: “Seguindo o exemplo do ancião da página quarenta e três, os mortos tinham querido morrer...” (Ibidem, p. 70). Também anuncia suas técnicas narrativas: “Atenção, pois, à lição de moral” (Ibidem, p.79).

Artimanhas para conquistar o leitor, e confundi-lo, também não faltam em *Vícios e Virtudes*. Para diferenciar-se de Francisco de Sá (o personagem escritor) e suas metáforas pós-modernas, o narrador afirma: “Além do que eu sou um escritor realista, só lido com verossimilhança e plausibilidades” (MACEDO, 2002, p. 20), mas em presença do álcool as coisas parecem se inverter: “Uma diferença é que o Francisco de Sá quanto mais whisky mais sensato, o realista estava a ser muito mais ele do que eu” (Ibidem, p. 229).

Ao revelar o ofício de escritor, o narrador acaba por largar traços biográficos do autor empírico, Helder Macedo. Sabe-se que ele vive na Inglaterra: “Quando eu vivia em Lisboa, antes de Londres e dos exílios que se tornaram noutro modo de ver as coisas” (Ibidem, p. 11); que é professor: “Deixa lá, manias minhas. Coisa lá das aulas” (Ibidem, p. 28); lecionando na King’s College: “Lavei o carro que bem precisava, fui ao King’s ver o correio, espreitei o Tamisa para me lembrar onde estou, até dei aulas” (Ibidem, p. 122).

A inserção desses dados biográficos na obra de Helder Macedo visa a um *embaralhar* de expectativas: um possível autor empírico incorporado como narrador, manipulando conscientemente seus personagens (e por eles sendo manipulados) e, conseqüentemente, seus leitores.

Para Claudio Guillén,

Macedo es una presencia tangible y audible, que escribe desde Londres, sentado delante su mesa de Londres, donde de hecho reside y es catedrático, y juega de esta manera com aquellos lectores para los cuales no es un secreto la biografía del autor de carne y hueso (GUILLÉN, 2002, p.185).

É neste momento que o papel do leitor desdobra-se ao deparar-se com um texto que demole suas expectativas. É a *estética da decepção*, conceito cunhado por Ricoeur, que carrega em si uma estratégia que “consiste em frustrar a expectativa de uma configuração imediatamente legível. E em colocar sobre os ombros do leitor a tarefa de configurar a obra” (RICOEUR, 1997, p. 289).

Helder Macedo inclui seus dados pessoais no romance, confundindo o autor empírico com essa voz manipuladora. De acordo com Dal Farra, a presença desse autor implícito misturado com o real dá um outro ritmo à leitura de uma ficção que se “revela como o lugar da fala sem segredos, como a região do desfingimento, da sinceridade suposta enquanto possível” (DAL FARRA, 2002b, p.134).

Tática semelhante aparece em *Rafael*. O narrador cita Rafael como o *outro* porque traz rastros da biografia do próprio autor empírico, Manuel Alegre. E faz questão de confundir ao tentar explicar como entra a História na história, a biografia na ficção: “Foi a História que lhe entrou portas adentro e tomou conta dele, Rafael Gonçalves da Veiga, eu próprio, o outro. Não tinha sequer a possibilidade de se refugiar num qualquer heterônimo, inventar-lhe uma biografia, outra vida, outra escrita” (ALEGRE, 2004, p. 36). Desta forma, o narrador assume-se autor, numa tentativa de estabelecer com o leitor um pacto de confiança, desde já rompido ao lembrar as tênues fronteiras entre História e ficção:

Talvez tenha sido por causa de encontros-desencontros que se pôs a escrever, não a obra circular em torno do número 100, mas esta história aos quadradinhos, espécie de romance popular adaptado à telenovela, ou, se preferem, esta epopéia do avesso que é o romance da História por que foi invadido misturado com a que vulgarmente se chama a história da minha vida, até podia ser o título deste livro, se por acaso alguém fosse capaz de saber onde acaba a História com Agá Grande e começa a outra com agá pequeno, ou simplesmente onde começa a realidade e acaba a ficção, que é como quem

diz o que é biografia e o que é romance. Ou seja: a vida, isto que passa (Ibidem, p. 73).

O narrador apresenta os problemas da autoria, avisando o leitor que não se adentrará por tal terreno para evitar maiores confusões: “Eu podia contar, porque já lá o provei, como é bom o *patê de canard*, que Adolfo todas as semanas recebe da França. Mas isso levaria tempo e poderia levantar suspeitas sobre quem é quem nesta história” (Ibidem, p. 252). Em conversas diretas com o leitor, rompe as fronteiras romanescas, típico de um narrador desestabilizador, que visa à não-confiabilidade: “Não me venham com tretas nem citações...” (Ibidem, p. 99) e em: “Que andou sempre comigo, na guerra, na cadeia, está aqui na carteira, reparem, é mais do que uma lasca de madeira, é o Pinheiro das Sete Cruzes, o meu nome é Catafula” (Ibidem, p. 120). Em muitos momentos, o narrador de terceira pessoa, com foco narrativo em Rafael, conversa com ele próprio, articulando um interessante discurso em segunda pessoa do singular. Junto a isso, outra vez o narrador revela seus planos de esconder material que pode não ser de interesse do público em geral, mas apenas do personagem, uma espécie de único leitor: “Esta parte da vida é só tua. Ninguém vai querer saber. Mais tarde, quando quiseres contar, mudarão de conversa. Mesmo os teus. Não há outro remédio senão escrever como se a ti próprio estivesses a contar-te. A guerra, a prisão, o salto, o exílio” (Ibidem, p. 131).

Também em *Ontem não te vi em Babilônia*, contudo de modo muito mais discreto, o autor empírico surge na narrativa. Antes disso, os diferentes narradores assumem o processo da escrita: “E agora, pergunto, o que será de mim quando acabado este capítulo deixarem para sempre de me ouvir, quem se lembrará do que fui [...] ninguém se lembra, pensa, se preocupa, compram outros livros, esquecem-me e eu sozinha em páginas sem leitor algum” (ANTUNES, 2006, p. 421). Contudo, outro narrador contradiz o primeiro: “Repito que isto não é um livro, aconteceu assim” (Ibidem, p. 435), mas, posteriormente, novo embaralhar de vozes contraditórias: “A acabar este livro que não é um livro, é a vida, um indicador numa fotografia” (Ibidem, p. 473); “Pergunto-me se inventei tudo ou estarão a inventar-me a escreverem a custo, a emendar, a riscar, a escreverem de novo, a passarem a limpo e ao ler” (p. 439). Indagam quem seriam seus leitores: “Quem vai ler isto, senhores?” (Ibidem, p. 469). No meio das tantas vozes narrativas, surge o seguinte comentário de um dos narradores: “Chamo-me António Lobo Antunes, nasci em São Sebastião da Pedreira e ando a escrever um livro” (Ibidem, p. 465).

Desde Camilo Castelo Branco, o nome do autor inserido na narrativa causa impacto junto ao leitor. Como diz Helena Buescu: “Os nomes dos autores, em meados do século XIX, fazem parte do processo de comunicação literária, têm efeitos sociais e efeitos simbólicos” (BUESCU, 1998, p. 57). Tal fato é, atualmente, intensificado na literatura contemporânea do século XXI, pois “o autor não esconde, pelo contrário exhibe, em gesto muito camiliano, a sua identidade civil e empírica” (Ibidem, p. 52).

A artimanha pesca o leitor descuidado, que pode não perceber a sedução do canto da sereia: o narrador que se revela, disfarçando-se no autor empírico. O próprio Helder Macedo comenta: “O disfarce autoral serve para solicitar a cumplicidade do leitor, que acompanha o escritor no próprio processo da escrita. Uma piscadela de parte a parte” (TEIXEIRA, internet). Macedo ressalta, ainda, esse dinamismo entre categorias tidas como estanques para muitos teóricos:

Procuo de algum modo forjar qualquer coisa que permita um trânsito dinâmico, espero eu, entre várias categorias. Porque não se pode levar muito a sério o autor onisciente que está de fora. Não está de fora! As personagens dialogam, dizem coisas, e acontece a todos os romancistas - alguns que se confessam como eu, outros que não - a certa altura as personagens dizemem: ‘Eu isso não faço, recuso-me!’ E temos que lidar com isso (MACEDO apud SANTOS, internet).

Em *Vícios e Virtudes*, ao escrever uma carta<sup>91</sup> para Joana, o narrador assina com um mal-disfarçado H. (Ibidem, p. 142). Mas o narrador defende-se, e retoma, inclusive, *Partes de África*<sup>92</sup>:

Estão a ver, vocês a concordarem que tenho uma grande imaginação enquanto que assim vão lá julgar outra vez que escrevo romances autobiográficos. Não, mas a sério, assim pareço ser eu mesmo, é cá o meço com o próprio nome, King’s College, toda a gente sabe que a vida discreta, amores perenes, e a ter agora de ir por aí adiante, a arriscar-me onde a minha personagem me chama para poder transformar as suas latências em possibilidades minhas, a ter de ser o que não posso determinar (Ibidem, p. 146).

Uma passagem da obra *Pedro e Paula* também é retomada pelo narrador:

<sup>91</sup> Como em *Pedro e Paula*, as cartas são artifícios narrativos muito utilizados em *Vícios e Virtudes*.

<sup>92</sup> Outra referência às obras de Macedo em *Vícios e Virtudes* é a retomada de uma velha discussão: a metáfora. Diz o narrador: “Pois é, é o mal das metáforas. Sempre a serem recicladas e ninguém nunca a dar por nada, a não notar que nunca nada é outra coisa: Inquisição Pide Cia KGB, alumbrados feministas fundamentalismos de véu imposto, autos-de-fé Auschwitz gulags, África Bósnia Timor, reforma agrária alentejana Brasil dos Sem-Terra. Tudo parecido e tudo outra coisa” (Ibidem, p. 136).

Mas saudade não existe só em português não senhor, sebastianismos também há muitos como os chapéus do Vasco Santana em falso médico fadista que já me serviu de guia noutra livro em que digo algumas coisas não inteiramente diferentes destas (Ibidem, p. 125)<sup>93</sup>.

E um comentário de Joana também não deixa dúvidas de que esse narrador/personagem disfarça-se de Helder Macedo, em outra referência ao seu segundo romance: “Gosto da Paula mas prefiro a mãe” (Ibidem, p. 86)<sup>94</sup>.

Apesar das características evidentes, o narrador pede cautela. Diz que ele próprio se (re)inventa: “Se calhar é por causa deles que me dá de vez em quando para escrever livros sobre vidas imaginadas. Incluindo agora a minha e a tua” (Ibidem, p. 155). Em outras passagens, também dialoga com o já dito por ele em outras obras: “Eu torno-me um pouco os outros sobre quem escrevo, até quando pareço estar a escrever sobre mim. No fundo, estou mais interessado nos outros do que em mim, a mim já conheço” (Ibidem, p. 154). E em:

Eu escrevo livros, é o que faço com a minha vida, escondo-me neles, faço ficções. Exponho-me neles para me esconder. Aqui estava tudo ao contrário. Era como se estivessemos os dois de véu, fosse tudo só literatura, tu e eu, uma história nem tua nem minha, nada a ver comigo ou contigo (Ibidem, p. 160).

Para Teresa Cristina Cerdeira, esse narrador, “a fingir de realista e autobiográfico naquilo que é por demais óbvio para verdadeiramente funcionar como tal” (CERDEIRA, 2002c, p.190-191), apresenta apenas uma “face visível do baralho”, escondendo-se justamente nas suas revelações. Concorda Maria Lucia Dal Farra:

Ora, esta ostentação de uma autoria sem disfarces tem o fito de explicitar claramente um postulado o mais básico da ficção: o de que apenas o fato de se ingressar em estado romanesco é já suficiente para desestabilizar tanto o estatuto da verdade quanto o da verossimilhança (DAL FARRA, 2002c, p.207).

O próprio Macedo completa: “Evidentemente, se um escritor com as minhas características biográficas e meu nome é colocado em situações fictícias e está lidando com

<sup>93</sup> Umberto Eco já sublinhava essa característica, em *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*: “Levar a sério as personagens de ficção também pode produzir um tipo de intertextualidade pouco comum: uma personagem de uma dada obra de ficção pode aparecer noutra obra de ficção e assim funcionar como sinal de veracidade” (ECO, 1997, p. 132). Contudo, no caso de Macedo, não é a veracidade que é intencionada, mas sim um ganho no grau de cumplicidade narrador-leitor, uma espécie de familiaridade, entre ambos, posta à mesa: *Você me conhece, você já leu isso*.

<sup>94</sup> Como em *Pedro e Paula*, a escolha é também parte fundamental de *Vícios e Virtudes*, como Francisco, tio de Joana, afirma: “Por vezes é necessário saber escolher”, no que é respondido por Isabel: “É preciso saber escolher entre o que se deve lembrar e o que se deve esquecer” (Ibidem, p. 39).



gente que não existe a não ser como personagem, vira ficção também” (MACEDO apud MOSCOVICH, 2002, p.5).

O narrador-autor, em *Vícios e Virtudes* outra vez personagem, revela-se o grande fingidor que é: “Já estou a escrever, ainda não sei bem a dizer o que nem de que modo, qual o tom certo, o fingimento verdadeiro” (MACEDO, 2002, p. 137). E também em: “Já sabem que o mais importante vai ficar de fora, mas está bem, farei um esforço, vocês merecem, vamos fingir que foi assim que ela me contou” (Ibidem, p. 166).

Pede a cumplicidade de seu leitor para juntos acreditarem nas mentiras que estão sendo contadas. Mentira, aliás, que é matéria sempre discutida na obra. Em conversa com Joana, diz o narrador: “É só que estou a procurar não mentir. Não é fácil, não vem naturalmente, farto-me de mentir como toda a gente, tu dizes que tu também mas agora eu estou a querer evitar. A procurar não mentir muito” (Ibidem, p. 150). Joana, personagem, filosofa em cima do pacto estabelecido sobre a mentira:

As pessoas mentem... quando a gente mente é para aquilo que é mentira se tornar verdade para nós próprios, não é? Se os outros acham, se acreditam que é assim, passa a ser assim até prova em contrário. Por isso é que precisamos uns dos outros, que não podemos ser nós próprios sem os outros (Ibidem, p. 152).

E completa: “o que me inquieta nisto tudo é quando o que é verdade, o que foi verdade, deixa de ser verdade. Se por isso deixa de ter sido verdade quando foi” (Ibidem, p. 153).

A mentira surge em relação direta com a verdade. Nas palavras do narrador: “Sei que mentimos todos, é claro. Sempre. Mesmo quando não [...]. O que me faz suspeitar que a minha mentira é mais banal, não sei, mais egoísta do que a tua. Minto para não dar aos outros direitos ilegítimos sobre mim”. E finaliza: “A mentira também é necessária para de vez em quando se poder ser verdadeiro, se notar a diferença. Isso quanto aos outros. Quanto a mim, olha, não sei, o fato é que quando estou sozinho invento gente que não há, escrevo ficções” (Ibidem, p. 154).

*Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, de Mário de Carvalho, também extrapola a própria trama e constrói um interessantíssimo jogo narrativo. De início, o narrador assume-se absolutamente confiável, acompanhando a narrativa com uma certa fidelidade, como uma câmara:

Vai agora, pelos campos, para os lados de Vila de Frandes, um apicultor, numa cansada bicicleta pasteleira [...] Pois ainda que vagando sozinho, também faz conversa. Fala com os seus botões. Nem os solitários escapam ao

afã elocutório, porque a abotoadura, desde que foi inventada, tem o condão mágico e tradicional de nutrir o paleio (chama-se Eleutério) (CARVALHO, 2004, p. 12).

Transita pelo tempo, mudando de cena e avisando o leitor: “Ei-lo agora no seu confortável apartamento...” (Ibidem, p. 73), incluindo-o na voz verbal: “Com vênua, aproveitemos o velho ensinamento de Fernão Lopes, deixemos estes três a discutir como estavam e vamos ver o que algum tempo antes dizia o tio de Emanuel...” (Ibidem, p. 165). Muda o espaço geográfico: “Em Faro, no extremo sul do país, havia terminado um desafio amigável de futebol entre duas equipas das mais graduadas. Dezoito traumatismos cranianos, um polícia esfaqueado [...] E lá perdi os coronéis por conta da algazarra...” (Ibidem, p. 17). Explica o já citado: “Emanuel, apesar da juventude, como já se deixou perceber, era atento e prevenido” (Ibidem, p. 68); “Estava pois, em ocasião já esclarecida, o jovem jogador de xadrez no banco dianteiro corrido de seu *Renault Quatro*” (Ibidem, p. 112), pormenoriza os diálogos: “O seu epígono Nelson Lencastre está a produzir o seguinte e enternecedor discurso: É assim, vem um gajo, numa boa, todo manselinho, o dia tá porreiro, lá a ver os meus velhotes, e zá e zá, que isto é só ternura, pá...” (Ibidem, p. 73) e “Emanuel, naquela fase do namoro em que os sábios asseguram que todos os animais estão tristes, emitiu as seguintes falas: Eu às vezes meto-me aqui no meu carrito, a que já pensei chamar Renato...” (Ibidem, p. 113). Relaciona o tempo da escrita com o tempo da narrativa: “No tempo de escrever essas linhas, aplica Emanuel duas aceleradas, dois golpes de volante e já repousa o Renault, estacionado no lugar do outro, que o não merecia” (Ibidem, p. 45). Também adianta a narrativa, *a la* Garrett: “Adiante!”<sup>95</sup> (Ibidem, p. 38), por vezes avisando sobre um personagem que, mais tarde, adentrará na história: “Havemos de conhecer um certo coronel Bernardes que compartilha esta opinião” (Ibidem, p. 13), outras cenas e diálogos que serão mostrados posteriormente: “Eis que já cá estamos, o povoado, a aldeia de São Jorge do Alardo, concelho de Moura, e fomos atraídos pelas vozes dos coronéis que falarão mais adiante...” (Ibidem, p. 18) e “Após um incidente que mais tarde se mencionará e que o coronel Bernardes apreciou muito de esguelha” (Ibidem, p. 31). Conta o futuro de certos personagens: “Daí a uns anos a empresa iria à falência, mas o coronel na altura não podia adivinhar” (Ibidem, p. 121-122), explica certas técnicas literárias: “É indiferente designar as criaturas por mulher 1 e mulher 2, porque não se tira daí qualquer vantagem. Eis o diálogo entre elas” (Ibidem, p. 138) e pede

---

<sup>95</sup> Essa marca de Garrett aparece, não por coincidência, em ao menos duas das outras obras analisadas. Em *A máquina do arcanjo*: “Mas adiante” (LOURENÇO, 2006, p. 82) e em *Amores secretos*: “Quanto ao verde da palmeira, é bonita, essa alusão à Árvore da Vida. Adiante” (CENTENO, 2006, p. 38).

para que o leitor saiba abandonar o personagem e partir para outra cena: “Mas saibamos apartar-nos das personagens” (Ibidem, p. 164).

São muitas as passagens nas quais o narrador jura fidelidade: “Falava como se ouviu, destemperadamente” (Ibidem, p. 30). Em alguns casos, chega a discutir a questão da verossimilhança, como num trecho no qual explica como um carro estranhamente quase que *andou sozinho* para salvar dois dos personagens de uma confusão — “mas o fato é que o carro veio, muito de mansinho, encostar-se ao muro” (Ibidem, p. 109):

Deve haver muitas situações parecidas na vida, em que os objetos apaziguam, facilitam, apressam-se para os sítios competentes, aninham-se debaixo de nossa mão, mas andamos sempre distraídos e não reparamos. Atentamos sim, e com zanga, quando as coisas nos contrariam e nos complicam a vida (Ibidem, p. 109).

Ao falar do carro do personagem de Emanuel, outra consideração relevante: “Por que insistes, nesta emergência, [...] em cumprir com as exigências de verossimilhança? Que incompetentes regras são essas que regem, afinal, os automóveis mágicos?” (Ibidem, p. 225). Porém, é já ao final do livro que o narrador, travestido de autor, diverte ao dizer que se assustou com o barulho de um trovão, a justificar-se por não possuir poder ante a natureza.

Agora eu juro, juro por todos os deuses do Olimpo, Musa que me ouves, leitor que me crês, que fui surpreendido por esta detonação, tanto como todos. Quem só tenha aberto o volume nas últimas páginas pensará, estando de má-fé, que eu introduzi aqui, à socapa – como se fosse capaz disso -, um dispositivo dito de ‘d. e. m.’, o mesmo é dizer *deus ex machina*. Arrengo e desminto. Aquele deus luminoso que, de vez em quando, assombrava benignamente os caminhos de Emanuel, indicando-lhe do alto onde se sustinha a reversão que achasse oportuna, viu-se tão sobressaltado como nós todos (Ibidem, p. 222- 223).

Contudo, muitas vezes os juramentos para que o leitor acredite naquilo que conta tropeçam nas suas próprias incertezas, como quando deseja abreviar um relato e eximir-se de qualquer possível erro: “Sem aceitar responsabilidades, eu tentarei sintetizar” (Ibidem, p. 163). Em algumas situações em que não assume suas mentiras, contradiz-se: “Ah, mas na noite escura brilhará sempre uma luzinha, lá ao longe, e indo-se andando, andando... Não brilha, não” (Ibidem, p. 89). Não sabe ao certo se determinada frase foi dita ou pensada: “O coronel Bernardes disse isto, ou pensou? Acho que foi pensado porque, ao fim da tarde, ele era visto a tirar a cobertura de lona do Audi e a arrumar as malas no porta-bagagens...” (Ibidem, p. 124), e nem sempre entende a motivação dos personagens: “...por razões que não

sei agora explicar, está a dizer o seguinte” (Ibidem, p. 15). Chega a errar a idade de Nelson: “Eu se calhar enganei-me, digo lá atrás que ele tem quarenta e dois e, afinal... — Faz quarenta e um em outubro, a dezoito de outubro. Bom, aqui fica a retificação” (Ibidem, p. 177).

Declara que esconde alguns fatos, mas que em tempo tudo será relatado:

Algo ficamos a saber do que importa, mas não tudo. O único texto instantâneo que eu conheço é “h”, sem aspiração, que tem a vantagem de ser breve e a contrapartida de pouco esclarecedor, nada conotativo, sequer denotativo. Este em que flanamos – chamemos-lhe cronovelema – propõe-se narrar. E isso demanda o seu tempo e os seus tempos (Ibidem, p. 34).

Sobre Mário de Carvalho, declara Fernando Pinto do Amaral: “Outro percurso extremamente singular é o de Mário de Carvalho, num domínio muito pessoal onde mistura talentosamente a reflexão filosófica, a abertura ao fantástico, a paródia e uma eficaz dimensão satírica face às contradições da sociedade contemporânea” (AMARAL, 2004, p.87), ressaltando ser o autor “uma das vozes mais estimulantes da literatura portuguesa contemporânea, explorando uma fértil imaginação, quase sempre aliada à ironia” (Ibidem, p. 87).

Já em *Canário*, de Rodrigo Guedes de Carvalho, uma das três vozes da narrativa, construída em terceira pessoa do singular, é praticamente um narrador digno de confiança de cartilha, aquele que, como Booth exemplificava, “leva o leitor pela mão”. Aliás, em alguns pontos, esse *levar* é quase físico:

Se nos apressarmos, se dobrarmos a esquina, olharmos para um lado e para outro ainda no passeio, cuidado com os carros, avançarmos para o outro lado da rua, na marginal onde podemos ver como o mar é imenso e nós pequenos, talvez ainda alcancemos Maria Antónia (CARVALHO R, 2007, p. 262).

O narrador observa com atenção seus personagens: “Temos pois Maria Antónia de pé, fuma. Alexandre sentado. Há pouco, como ouvimos distintamente, ele indagou. — O que é?” (Ibidem, p. 217). Pede a confiança do leitor: “Observa-se agora o escritor [...] É nisto que acredita. Havemos de crer, senão resta o tédio. E nada mais que o tédio” (Ibidem, p. 31). Sublinha a verdade: “Diga-se de Maria Antónia. Que diz a verdade” (Ibidem, p. 38), “Diga-se de Alexandre. Que diz a verdade” (Ibidem, p. 40). Contudo, quando seus personagens mentem, o narrador também avisa: “Diga-se de Maria Antónia. Que mente” (Ibidem, p. 36), “Diga-se de Alexandre. Que mente” (Ibidem, p. 37).

Situa, de forma clássica, seus leitores no desenrolar da história, ressaltando as omissões dos personagens: “Avancemos uns minutos” (Ibidem, p. 86); “Aproveitemos a pausa para ir contabilizando, sob a crueza do que já sabemos, o que eles dizem e o que ocultam” (Ibidem, p. 42). Assume-se sincero: “Mas, a sermos sinceros, observe-se que a sua grande inspiração e guia é ele próprio” (Ibidem, p. 81). Procura esclarecer ao leitor qualquer mal-entendido: “O que aqui vem sendo exposto pode erguer uma assunção errada” (Ibidem, p. 134); porém, não deixa de ressaltar a importância de uma leitura atenta: “a quem tem estado atento à história” (Ibidem, p. 305). Este narrador de *Canário* busca a identificação com o leitor, incluindo-o em exemplificações: “Já nos aconteceu certamente” (Ibidem, p. 261).

Verdade, mentira, o esconder e o desocultar estão presentes nas obras desses narradores que subvertem a confiabilidade, desestabilizando o leitor, dentro da contemporânea literatura portuguesa: “Podes-me chamar filho da puta. Por uma vez dirás a verdade, ó tu que lês. Aposto que mentes, que gostas de mentir. Problema nenhum, companheiro, toda a gente mente. Quem te disser o contrário, mente” (Ibidem, p. 95). A necessidade de um interlocutor presente, artifício que aparece em Rodrigo Guedes de Carvalho: “Não vejo nada, só peço que alguém esteja ainda a ouvir. Alguém está aí a ouvir?” (Ibidem, p. 316) e Mafalda Ivo Cruz: “Ouve. Ouves?” (CRUZ, 2003, p. 10), também se mostra comum.

A incerteza da comunicação margeia toda a construção de *Vermelho* (2003, Grande Prêmio Romance e Novela, pela Associação Portuguesa de Escritores), obra de Mafalda Ivo Cruz (1958). Ivo Cruz arquiteta *Vermelho* a partir de um vertiginoso monólogo interior<sup>96</sup> de seu personagem principal, Tito, homem que se debate sobre sua origem mestiça, ao mesmo tempo em que recupera, como pinceladas de imagens, alguns fatos que marcaram a sua história: “A minha avó Leonor tinha a minha altura quando eu tinha nove anos e chamava-me preto. O preto. Porque eu. Era uma estranha e preciosa conjugação de sangues”. (Ibidem, p. 75). “Sujeito sem definição possível” (Ibidem, p. 100), nascido do encontro de uma mulher de 24 anos com um negro albino de 12 anos, mais tarde morto pelos parentes da “noiva”, retorna à própria concepção para tentar investigar suas raízes, trazendo consigo a incomunicabilidade

---

<sup>96</sup> “O *monólogo interior* constitui uma das técnicas mais utilizadas pelos romancistas contemporâneos a fim de representarem os meandros e as complicações da corrente de consciência das personagens e assim poderem descrever e analisar a urdidura do tempo interior. A técnica do monólogo interior foi inventada por Édouard Dujardin (1861-1949), obscuro escritor francês. [...] É um monólogo não pronunciado, que se desenrola na interioridade da personagem – e há determinados estados psicofisiológicos particularmente favoráveis à eclosão do monólogo interior: *rêverie*, insônias, cansaço, etc. –, que não tem outro auditor que não seja a própria personagem e que se apresenta sob uma forma desordenada e até caótica – sintaxe extremamente frouxa, pontuação escassa ou nula, grande liberdade, sob todos os pontos de vista, no uso do léxico, etc.” (AGUIAR E SILVA, 1993, p. 748-750).

nas perguntas não-respondidas, na falta de um interlocutor, na voz que teima em não sair ou em não se fazer audível. “Eu. Ehh! Estás a ouvir?” (Ibidem, p. 17).

Desde o princípio, percebe-se que o narrador de *Vermelho* possui mais dúvidas do que certezas ao construir seu relato, verificável no uso repetitivo de expressões linguísticas como a conjunção alternativa *ou*. Em primeira pessoa, dirige-se a alguém: “É verdade que só tenho a ti embora não saiba em mim quem tu és. Ou se queres a minha morte. Ou se sou eu quem te induz a querer a minha morte. Ou se sou eu quem te induz através de processos de escuridão” (Ibidem, p. 9); “Mas foram eles, foram. Ou então não”. (Ibidem, p. 47); “... e no entanto não sei, não sei. Não sei definir, vigiar com firmeza”. (Ibidem, p. 17); “Não sabia. Nunca virei a saber. Nunca virei a saber nada, coisa nenhuma e no entanto – sinto, às vezes sinto” (Ibidem, p. 19).

Nem sempre “conversa” com um mesmo personagem, e nem sempre há um personagem identificável nesse processo. Porém, há momentos em que se refere à sua mãe, recentemente falecida em razão de um câncer. “Quando a minha mãe morreu fui eu quem a vestiu com uma roupa qualquer que me trouxeram, mas fiz aquilo como um cego, não queria vê-la. Não a vi. Não, nunca mais te vi”. (Ibidem, p. 119). Outras vezes, dirige-se diretamente à mãe: “Mãe, fica aqui. Ouves? Consegues ouvir-me?” (Ibidem, p. 61), e em outras, nem ele próprio sabe com quem fala: “Ouve. Ainda consegues ouvir-me? Não, não sei quem és. Ou não quero saber? Sei. Mas e então?” (Ibidem, p. 20) e em “E tu – quem és tu? Não, não convoquei o diabo, não convoco o diabo. Ouves?” (Ibidem, p. 61).

Em franco desespero, o personagem, só mais tarde nomeado Tito, tenta gritar, muitas vezes em vão: “Mas nem sei se os meus gritos são audíveis, são irreais” (Ibidem, p. 9). Suas imprecisões permeiam o registro: “Dia de sol, dia de chuva? Foi de manhã, de tarde? Sabia lá” (Ibidem, p. 18) “Ouves-me, tu? Ouves-me? É esta confusão no tempo...” (Ibidem, p. 62)<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> O tempo e a sua manipulação, aliás, é elemento importante, tanto na obra de Cruz, como em várias das outras aqui analisadas. Aguiar e Silva prevê dois tempos em uma obra literária: o “tempo da história narrada, tempo do significado narrativo, *erzählte Zeit* – e o tempo do discurso narrativo – *Erzählzeit*” (AGUIAR E SILVA, 1993, p. 745). Sistematizando: “O tempo da *diegese* comporta um tempo objetivo, um tempo público, delimitado e caracterizado por indicadores estritamente cronológicos atinentes ao calendário do ano civil – anos, meses, dias, sem esquecer em certos casos as horas...” (Ibidem, p. 746). A *diegese* (esse mundo ficcional, da narrativa), porém, comporta outro tempo, “um tempo mais fluido e complexo – o tempo subjetivo, o tempo vivencial das personagens, aquele tempo que Bergson designou por *durée* e Virginia Woolf por *time in mind*. Esta temporalidade, refratária à linearidade cronológica, heteromórfica em relação ao tempo do calendário e do relógio, é entrecidada num presente que ora se afunda na memória, muitas vezes involuntária, ora se projeta no futuro, ora pára e se esvazia” (Ibidem, p. 747). Ou seja, a narrativa contemporânea extrapola esse deslocamento temporal, indo e vindo, multiplicando-se, retrocedendo, confundindo: “A recusa da cronologia linear e a introdução no romance de múltiplos planos temporais que se interpenetram e se confundem, constituem uma fundamental linha de rumo do romance coetâneo, [...] que estão intimamente relacionadas com o uso do monólogo interior e com o fato de o romance moderno ser construído com base numa memória que evoca e reconstitui o acontecido” (Ibidem, p. 738).

A todo instante, contradiz-se com relação ao que narra: “E o mar lançava-se às falésias e havia gritos de gaivotas, gritos. Não, não havia gritos de gaivotas” (Ibidem, p. 77), e ainda em: “Era 1812. Era a neve. Não há neve” (Ibidem, p. 121) e em: “Mas isso é outra história. Foi outra história”. (Ibidem, p. 31). Tito mesmo desconfia da veracidade dos fatos: “Estou a falar de uma noite em que resolvi ouvir conversas que não me diziam respeito – talvez tudo isto fosse inverossímil, ou não?” (Ibidem, p. 21) e percebe que seu raciocínio é caótico: “Tinha? Provavelmente tinha, mas isto já é a minha imaginação a tentar arrumar, classificar, quando é evidente que tudo escapa, é uma desordem” (Ibidem, p. 27), e muitas vezes o material de suas recordações aproxima-se do sonho: “Não sei. Acho que nunca virei a saber distinguir entre o verdadeiro e o falso. Ou a distinguir um sonho de outro sonho. Tanto faz, não me importo” (Ibidem, p. 22).

Sobre a escritora, comenta o crítico Fernando Pinto do Amaral: “Em Mafalda Ivo Cruz é o movimento da escrita a desencadear todo um lastro de memórias quase inconfessáveis, cujo caleidoscópio interior se adensa e concentra em certos momentos-chave de narrativas que fogem a um encadeamento linear e vivem dessas reminiscências” (AMARAL, 2004, p. 91). A obra de Mafalda Ivo Cruz é introspectiva, trazendo um monólogo interior muito comum na literatura portuguesa contemporânea, presente nas obras de Lobo Antunes, Rodrigo Guedes de Carvalho e, também, nas de Maria Velho da Costa (1938). Apontada como uma das grandes inovadoras da contemporânea literatura de Portugal, Amaral não lhe poupa elogios:

Uma das autoras mais irradiantes da literatura portuguesa contemporânea, Maria Velho da Costa, talvez a que mais longe soube levar esses processos de desconstrução da escrita [...], com uma tendência de ruptura com o encadeamento narrativo tradicional, do qual se afasta decisivamente, optando por um discurso rente ao fluxo do pensamento e às pulsões mais inconscientes (AMARAL, 2004, p. 76).

Isso é perceptível em *Irene ou O contrato social*. Há três narradores: Irene, Raquel e Orlando, mas sempre entrecruzados por outra voz, impessoal, que todas reúne. Raquel surgiu na vida de Irene dentro de uma cesta, ainda bebê. Irene adota a criança, mesmo sem nunca assumir uma maternidade de fato. As certezas são fugidias. Há imensas divagações sobre a condição de cada um, sobre as relações não de todo estabelecidas, sobre as ausências e faltas. Irene tem uma relação infeliz com AA, junto do enfado vem apenas as duas letras: “Como é

---

que ela podia conviver amiúde com uma criatura tão fátua. Um dia chamara-lhe isso, a altas horas de o ouvir arengar. [...] Ele estivera a ponto de lhe bater. Depois baixou a mão, contrito porque se gabava de não bater em mulheres...” (COSTA, 2000, p. 17).

Ainda que por vezes procurem ordenar a narrativa, com explicações sobre o andamento da mesma: “Estou a pôr os carros adiante das vacas” (Ibidem, p. 22), as contradições são comuns: “A carta no bolso, embora fatídica, era uma segurança, apaziguava, porque as cartas não mentem jamais. Ou mentissem” (Ibidem, p. 11); “A vida dá muitas voltas. Não: dá apenas uma volta inteira, às vezes truncada” (Ibidem, p. 12). Incertezas igualmente pontuam toda a obra. Seja com Irene: “Não se lembra do tempo em que disse que não se pode sofrer. Não se reconhecia. Memórias, vozes, estavam a tornar-se mais vívidas que prenúncios de expectativas” (Ibidem, p. 14); seja com Raquel: “Não me recordo por que havia de ter sido um tempo de horror. Ou posso deduzir de uma compreensão mais tardia, de ir ouvindo contar” (Ibidem, p. 21); “E sonhei-o com a mesma precisão imprecisa da memória por fotogramas de carne. *Hollowgramas*” (Ibidem, p. 24).

As incertezas do narrar igualmente pontuam *Ontem não te vi em Babilônia*: “lembro-me de episódios dispersos se calhar inventados” (ANTUNES, 2006, p. 118); “e felizmente (porque escrevi felizmente?)” (Ibidem, p. 155); “há anos (sete, três, nove?)” (Ibidem, p. 136); “(não me recordo do que escrevi e não me recordo da cor)” (Ibidem, p. 156).

Outros excelentes exemplos de incertezas levantadas na construção de obras ricas em fluxos de consciência vêm de dois jovens escritores: Jorge Reis-Sá (1977) e José Luís Peixoto (1974). *Todos os dias* (2006), romance de estréia de Reis-Sá, é construído pela multiplicidade de vozes e relatos. Polifônico, traz cinco diferentes narradores: Justina, António, Fernando, Cidinha e Augusto, ainda que esses dois últimos estejam mortos<sup>98</sup>. Aos vivos, a solidão de todos os dias é constante. A linguagem, portanto, obedece a essa repetição, seja com Justina: “Levanto-me? Já vejo o sol a querer entrar por entre os poros da persiana. [...] Levanto-me. Tenho de soltar as galinhas, já vão cantando. [...] Levanto-me, então, como todos os dias:

---

<sup>98</sup> A solidão, a morte e seus fantasmas habitam uma casa num pequeno vilarejo. Na casa, António e Justina revivem lembranças e memórias nunca mais ditas, apenas pensadas: “Porque somos só dois, sentados, a falarmos em silêncio tudo o que já dissemos a vida inteira” (REIS-SÁ, 2006, p. 141). A casa também é personagem. Habita todos os dias, mas também as noites, o sono e os sonhos: “Vejo a casa, ainda dentro do sono. E sinto-lhe a noite, a sua escuridão, o ar frio da manhã surgindo, o sol, a tarde, a trovada no crepúsculo e a noite, a sua escuridão outra vez” (Ibidem, p. 25). Resignados com a velhice, esperam a morte. Têm um pouco de vida quando recebem a visita do filho Fernando, que deixa Rafael, o neto, a passar o dia com os avós enquanto trabalha. Naquela casa viveu e morreu Cidinha, mãe de António, entretanto ela ainda a habita. Naquela casa viveu e morreu Augusto, que também ainda por lá resiste. Morreu jovem, de uma doença que o fez definhar aos poucos. Vivos e mortos sobrevivem na casa e em seus silêncios: “É quando as pessoas saem que a casa se enche. Porque o silêncio é do tamanho das paredes da casa” (Ibidem, p. 84).



cama, chão, quarto, roupa, socos, lavatório, água, ar” (REIS-SÁ, 2006, p.18); seja com António: “Mas depois o Augusto tornou-se meu vizinho, ele que tão pouco tempo esteve fora desta casa. Mas depois a minha mãe foi viver com ele. Mas depois nasceu em mim o cemitério como um fantasma, como um prédio de mil andares que me tapa todos os dias a vista do céu” (Ibidem, p.43).

Os narradores perdem-se no fio do tempo. Buscam sempre um interlocutor, mesmo que fazendo perguntas para eles próprios: “E a reforma? E a velhice? E a velhice, Justina?” (Ibidem, p. 19) ou para quem já partiu: “Talvez porque nunca me morreu tanto alguém como tu, Augusto. Porque és o meu irmão mais velho, mesmo que a morte não te tenha permitido contar os anos à frente dos meus...” (Ibidem, p. 21-22).

Os vivos trazem, junto de si, seus mortos: “O Augusto ainda vem comigo, trazendo com ele a Cidinha, fazendo de nós três” (Ibidem, p. 23). E Cidinha, mesmo morta, tem destaque na narrativa, desde o início, quando o leitor ainda nem se apercebeu desse indício, e diz já não ser matéria: “Acordo nos olhos dos outros quando se abrem. Não durmo, deposite-me, inerte, entre as pálpebras e as retinas das pessoas. As pessoas são os meus, só” (Ibidem, p. 19), para mais adiante declarar: “A Justina vem como se cumprisse uma obrigação que Deus lhe deu, imaculando em cada dia o local em que jaz o meu neto e onde descanso também eu” (Ibidem, p. 99). Cidinha admite vagar pela casa e conduz o leitor por onde transita, assumindo o papel de um narrador onisciente: “Olha o meu filho António, e eu vejo-o dos olhos azuis da mulher onde, como que imersa em água límpida, me deixei ficar durante o sono” (Ibidem, p. 19); “Regressarei à Justina daqui a pouco, agora vou com o António para a garagem. Vejo-o entrar com o olhar já baixo, como se a escuridão da garagem encerasse o sol e a felicidade” (Ibidem, p. 88). Ao fim da obra, assume-se espírito: “Antes a resignação de um corpo velho, olhando outro corpo velho, com um espírito ainda mais velho entre eles – o meu” (Ibidem, p. 161). *Todos os dias* trabalha com narradores desestabilizadores, pouco confiáveis, que causam confusão e estranheza aos leitores, e que recuperam, na memória, cada qual a sua visão dos fatos. Mesmo mortos, aqui têm voz.

Artifício muito semelhante aparece em *Cemitério de pianos* (2006), de Peixoto. São três narradores (pai, filho e neto) em três tempos distintos, dois deles vivenciando a experiência da morte. Aliás, um deles, o pai, já morto. “Na última tarde em que estive vivo, a minha mulher, a Maria e o Francisco foram ver-me” (PEIXOTO, 2006, p. 12). A morte, de fato, é experimentada e partilhada com o leitor: “Passou uma hora. O telefone tocou de novo. Eu tinha acabado de morrer” (Ibidem, p. 15). Também o filho morre, em uma maratona, tendo a sua morte narrada pelas três vozes (a sua, a de seu pai e a de seu filho). A do seu filho:

“Caiu ao fim de trinta quilômetros. Foi rodeado por pessoas que não o conheciam. Foi levado para o hospital. E morreu. Deixou de respirar e de pensar. Não deixou de ser meu pai. Foi no dia em que nasci” (Ibidem, p. 172). A morte igualmente é narrada em primeira pessoa, por Francisco, a vítima:

caio sobre mim próprio: pedras: a minha face assente sobre a estrada, o mundo turvo a partir dos meus olhos, a minha boca a sorver pó, as minhas pernas queimadas, brasas, os meus braços queimados, o meu coração, o meu peito a respirar

o tempo passa em Benfica, o silêncio passa sobre o cemitério de pianos

tenho de ir ao encontro do meu pai (Ibidem, p. 262).

Finalmente, o pai relata a morte do filho, e fecha o ciclo: “O Francisco cai exausto. O seu corpo deitado é rodeado por pessoas. As minhas filhas, o Simão e a minha mulher levantam-se das cadeiras e correm para a telefonia, como se pudessem entrar dentro dela. Tenho de ir ao encontro do meu filho” (Ibidem, p. 310).

A distorção dos fatos narrados é, muitas vezes, assumida, e a verdade e a mentira são questionadas, como mostra a bela passagem a seguir:

hoje e para sempre. Não há nenhuma diferença entre aquilo que aconteceu e aquilo que fui distorcendo com a imaginação, repetidamente, repetidamente, ao longo dos anos. Não há nenhuma diferença entre as imagens baças que lembro e as palavras cruas, cruéis, que acredito que lembro, mas que são apenas reflexos construídos pela culpa. O tempo, conforme um muro, uma torre, qualquer construção, faz com que deixe de haver diferenças entre a verdade e a mentira. O tempo mistura a verdade com a mentira. Aquilo que aconteceu mistura-se com aquilo que eu quero que tenha acontecido e com aquilo que me contaram que aconteceu. A minha memória sou eu distorcido pelo tempo e misturado comigo próprio: com o meu medo, com a minha culpa, com o meu arrependimento (Ibidem, p. 145).

A incerteza, pois, colabora para a confusão: “porque talvez fosse uma tarde de julho. Não consigo ter a certeza. Também podia ser uma tarde do fim de maio, ou mesmo de julho, mas não estava muito calor” (Ibidem, p. 232).

Acentuada característica nas obras em estudo é uma constante preocupação com o estilo. A escrita apresenta, dessa forma, rupturas de toda a ordem. São exemplos a ausência de maiúsculas: “gritaram por mim ainda eu não tinha nascido” (REIS-SÁ, 2006, p. 125); “e que deslocado escrever isto com a paz dos campos lá fora” (ANTUNES, 2006, p. 103), “mudado a

hora, anoitecia mais cedo” (PEIXOTO, 2006, p. 140); a pontuação diferenciada, marca registrada, por exemplo, de José Saramago:

É o costume, as pessoas dizem coisas à toa, lançam palavras à aventura e não lhes passa pela cabeça deter-se a pensar nas conseqüências, Ponha na minha conta, disse o homem, imaginando provavelmente, com a incorrigível fatuidade masculina, algum aprazível encontro em futuros próximos, Arriscou-se a que a morte lhe respondesse com um olhar frio, Tenha cuidado, não sabe com quem está a falar, mas ela apenas sorriu vagamente, agradeceu e saiu sem deixar número de telefone nem cartão-de-visita (SARAMAGO, 2005, p.187).

E também é comum a vários outros narradores, como Rodrigo Guedes de Carvalho: “perguntei, o que é que tens aí, aí onde, diz ela sem se virar, aí na cara vira-te lá, aí onde, ela a repetir, como nos pomos a repetir coisas quando queremos ganhar tempo a ver se inventamos respostas” (CARVALHO R, 2007, p. 243).

Também há inovações estilísticas em *Rafael*, como uma seqüência de capítulos em que o narrador, a brincar de câmara cinematográfica, acompanha os personagens — “Agora vão de Lausana para Genebra enquanto no comboio de Paris está quase a chegar” (ALEGRE, 2004, p. 109) — e deixa o texto em suspenso para a próxima página, sem ponto final: “Daniel. Ou talvez Fernão Mendes Pinto. Ninguém fez uma tão grande peregrinação revolucionária...” (Ibidem, p. 110). Técnica semelhante aparece em *Cemitério de pianos*. A narrativa de avô e neto são interrompidas pela de Francisco Lázaro, filho e pai dos primeiros narradores. Em primeira pessoa, todo o texto acompanha a maratona da qual o atleta participa. Cada quilômetro é marcado, numa rememoração embaralhada. Cada parágrafo inicia-se em letra minúscula e é incompleto. Alguns parágrafos depois, a narrativa segue, sempre intercalada por outros, também incompletos. O discurso do narrador, enquanto participa da maratona, é fragmentado: “Uma aragem fresca. Existem cores paradas em manchas. Uma aragem fresca” (PEIXOTO, 2006, p. 104), e continuará na página 109: “uma aragem fresca. Esta aragem vem de dentro das pedras das casas. Vem de dentro da memória” (Ibidem, p. 109). Também na página 109: “Era ainda de manhã. Chegaram ao pequeno portão de ferro” (Ibidem, p. 109) e continuará na página 112: “da casa da Marta. Assim que a Marta abriu o portão, a Ana largou-lhe a mão e entrou sozinha” (Ibidem, p. 112).

As repetições também são recorrentes. Dentro do discurso desordenado de *Vermelho*, passagens inteiras são ditas e reditas, como em: “Posso imaginar-me a abrir uma enorme boca sem dentes da qual não sairia nenhum som” (CRUZ, 2003, p. 16), repetida, posteriormente. Em várias passagens, o narrador mesmo comenta: “Como já disse” (Ibidem, p. 26). Há

constantemente uma tentativa de ordem, com apontamentos práticos e comentários sobre o processo da escrita: “Pronto. Mudança de registro” (Ibidem, p. 98).

Processo semelhante aparece em *Ontem não te vi em Babilônia*: “deve ser meia-noite porque os ruídos cessaram” (ANTUNES, 2006, p. 31), ecoado em “Deve ser meia noite porque os cachorros desistem” (Ibidem, p. 32). Ou a seguinte passagem: “não era nada do que escrevi que eu queria dizer”, que aparece nas páginas 315, 316, 326 e 330.

Há diálogos que se constroem em cima de repetições:

— Se me deixassem contar-te  
o estranho não  
— Se me deixassem contar-te  
cerimonioso, educado, o estranho é evidente  
— Se me deixassem contar-lhe madame (Ibidem, p. 188)

Repetições que aparecem igualmente em *Todos os dias*: “Todos os dias acordo de noite [...] Todos os dias, entre a cama e a janela [...] Por isso, todos os dias serei obrigado a acordar com a noite nos olhos” (REIS-SÁ, 2006, p. 21-22); em *Cemitério de pianos*: “Ela ela ela. Essa certeza simples era cheia de milagres” (PEIXOTO, 2006, p. 85) e “Levantava-lhe mais o vestido e as minhas mãos seguravam-lhe a cintura, como se a sua pele fosse um incêndio, como se a sua pele fosse um incêndio, como se a sua pele fosse um incêndio. Ardia” (Ibidem, p. 139); em *Canário*: “Antes ele que eu antes ele que eu” (CARVALHO R, 2007, p. 22) e “porque já não pode mais não pode mais, não pode mais resistir porque vai chorar, vai chorar, por isso se detém como poderia ter continuado” (Ibidem, p. 39).

Centeno traz, na obra *Amores Secretos*, diferentes linguagens, outra marca conhecida desse tipo de narrador. Alguns poemas: “Ouvir é dispersão/ pensar é concentração/ calar é libertação” (CENTENO, 2006, p. 17). “A palavra consome./ A palavra conforma./ A palavra consola./ A palavra deforma./ A palavra devolve./ A palavra retoma./ A palavra tem fome” (Ibidem, p. 46).

O lírico também invade a sua prosa, como em:

Sei onde morrer. Quero morrer em casa, na cama em que nos casamos, com todos à minha volta, a abraçar-me e a chorar. Depois quero ser cremada, e que as cinzas sejam lançadas na água deste ribeiro. Irei com as primeiras chuvas, irei com as águas mais fundas, quando o Inverno chegar. Irei, mas para ficar (Ibidem, p. 101).

A interrupção na narrativa é freqüente, pois o fluxo de consciência é intermitente. Como um quebra-cabeças em que faltam as peças, Tito tenta reconstruir suas memórias,

sempre fugidias. “Era um grande senhor, sim. Com o tempo o senhor dos senhores, e com o tempo -” (Ibidem, p. 12), ou: “Um riso assim? Uma fortuna, uma fortuna de velho, certamente uma fortuna de velho, oh, meu Deus – que talvez a semente fosse –” (Ibidem, p. 72). O próprio narrador percebe a fragilidade de suas lembranças: “Ou talvez eu esteja a sonhar. E eu adoro sonhar. Vivo disto” (Ibidem, p. 59).

A efemeridade do discurso igualmente está presente em *A flor do sal*, a qualquer momento interrompido, já que não obedece a uma ordem definida, mas muitas vezes vem de um fluxo de consciência. É o exemplo a seguir, quando Guiomar relata uma de suas primeiras experiências sexuais com o irmão, numa oração que é suspensa, não-pontuada: “...o nosso beijo de boa-noite (ou bom-dia) foi um pouco mais além das carícias que desde o berço trocávamos, e soubemos, tacitamente, que, se tínhamos brincado toda a noite aos noivos e casamentos, era mais que natural que” (FARIA, 2005, p. 68), discurso esse retomado na página seguinte, numa pequena sentença de quatro palavras, mas nunca ainda de todo finalizado: “era mais que natural” (Ibidem, p. 69) e, outras vezes repetido, ainda mais adiante na narrativa: “Mais que natural, pensei” (Ibidem, p. 74).

Ricardo Piglia, em *O último leitor*, comenta sobre o processo da interrupção na narrativa, tão observável nos livros aqui estudados. Para o crítico argentino, quando da interrupção, fica implícita a ausência, “porque na realidade (o narrador) diz que há mais, que poderia haver mais, talvez uma explicação, quem sabe” (PIGLIA, 2006, p. 45). Contudo, o que fica, ecoa: “Mais que terminar, seria o caso de dizer que a narrativa se fratura, se interrompe” (Ibidem, p. 45).

Também comuns são as frases curtas, fragmentadas, procurando por sentido: “E deixam-me livre e talvez seja o que mais me assusta. Quando isso acontece. Que me deixem livre, só, perdido” (CENTENO, 2006, p. 120). Frases curtas, por vezes palavras soltas, também aparecem misturadas a orações sem pontuação, em *Todos os dias*: “em dia de trabalho. Não. Agora os dias são todos o início da casa como um grito inspirado na sílaba tônica...” (REIS-SÁ, 2006, p. 26).

Outras inovações surgem, como junção de todas as letras: Jogueiodaescarpaparaaquallançarumacordadetoalha (ANTUNES, 2006, p. 388) ou ainda o oposto, a divisão incorreta de palavras: “Sobre a cama, um monte de páginas rasgadas e de capas rasgadas, títulos: sonhos de, paixão casamento na, [...] flo, res demasia, do tarde pa, ra além do, desejo so, rriso c, rue, l am, a, nhec, er, de e, mo,ç, õe, s” (PEIXOTO, 2006, p. 192); onomatopéias: “O motor guinchou, gemeu, tossicou e quase ameaçou pegar, carburar, a hélice mecânica, como nos aviões da Primeira Guerra, primeiro plac plac plac, depois



A doutora disse-lhe que a violação não é um ato sexual mas simplesmente uma agressão bárbara, que violação e violência têm a mesma raiz basta ver que são palavras que começam da mesma maneira. Teve sorte porque na língua dele também é assim mas se calhar noutras tinha azar e lá se ia a explicação (Ibidem, p.198).

Junto ao estilo diferenciado, há mentiras sempre reverenciadas nestas obras. Em *Vícios e Virtudes*, o narrador de Helder Macedo escreve ficções. E mente. E assume suas mentiras, ou suas incertezas: “ou assim me pareceu que seria, ou então julgo agora, a querer imaginar que assim seja” (MACEDO, 2002, p. 29).

Deliberadamente, o narrador confunde o leitor ao orquestrar diferentes discursos. Teresa Cristina Cerdeira afirma sobre esse *agenciamento de contradições*: “todos esses enredos contraditórios, um a dizer, outro a provar que não é assim, ou a adequar a sua fala à parte de escrita que lhe foi dado ler, criando impasses ou completando lacunas, como num jogo de armar a que faltam sempre algumas peças” (CERDEIRA, 2002c, p.188).

Peças que devem ser encontradas pelo leitor. É sua a tarefa de constituir as partes soltas, como afirma, ainda, Cerdeira: “um pouco a dar a entender que a história que ali se conta pode até mesmo ficar sem acabar e é tecida aos pedaços que nós, leitores, vamos arrumando lentamente, a jogar também, submissos aos blefes da escrita que se nos está a oferecer” (Ibidem, p.189).

Linda Santos Costa, assumindo-se como leitora, completa: “É esta sede que nos impele a continuar a fazer perguntas, a indagar do resto. A resposta terá que ser adiada, mesmo se algumas respostas foram dadas a perguntas que não foram feitas – o resto possível, que é esse romance –, e a soma fica em aberto” (COSTA, 2002, p.365).

Paul Ricoeur sublinha a importância do leitor ativo no embate com esse tipo de narrador, pouco digno de confiança, desestabilizador: “sem leitor que o acompanhe, não há ato configurante em ação no texto; e sem leitor que se aproprie dele, não há mundo desdobrado diante do texto” (RICOEUR, 1997, p.283).

No início de *Vícios e Virtudes*, há uma passagem bastante significativa envolvendo o trabalho de reconfiguração da obra pelo leitor, como preconiza Ricoeur. H. e Francisco conversam sobre a arquitetura de um romance: “incluindo essas conversas contigo, tu também entras, é o mínimo que mereces, és o Escritor, estás a ver, o leitor a pensar que o autor não é o Eu, tudo a ser reconstruído e desconstruído ao mesmo tempo” (MACEDO, 2002, p. 29).

O leitor é incitado a se movimentar na obra, tarefa desde sempre seguida por Helder Macedo, que afirma: “Eu prefiro dizer menos e deixar o leitor pôr lá o resto. Ou seja, os

silêncios também são modos de dizer, as cesuras e as omissões também são técnicas narrativas” (MACEDO apud ARÊAS e OSAKABE, 2002, p.326).

O escritor Augusto Abelaira, no prefácio de *Os desertores*, também sublinha a importância do texto incomodar o leitor: “um romance que leve o leitor a sentir-se reconciliado consigo próprio – tranqüilo, no fim de contas – é um mau romance – porque sentir-se reconciliado consigo próprio – sobretudo se tem consciência de que é um desertor – é um mal, uma estupidez, um crime” (ABELAIRA, 2003, p.516).

Trazer o leitor para dentro da narrativa também é tarefa de *As intermitências da morte*. O narrador de Saramago (lembrando Machado de Assis), questiona a paciência do leitor:

É possível que só uma educação esmerada, daquelas que já se vêm tornando raras, a par, talvez, do respeito mais ou menos supersticioso que nas almas timoratas a palavra escrita costuma infundir, tenha levado os leitores, embora motivos não lhes faltassem para manifestar explícitos sinais de mal contida impaciência, a não interromperem o que tão profusamente viemos relatando e a quererem que se lhes diga o que é que, entretanto, a morte andou a fazer desde a noite fatal em que anunciou o seu regresso (SARAMAGO, 2005, p. 123).

Há, ainda, outra interessante passagem: “Os amantes da concisão, do modo lacônico, da economia de linguagem, decerto se estarão perguntando por que, sendo a idéia assim tão simples, foi preciso todo este arazoado para chegarmos enfim ao ponto crítico” (Ibidem, p.67). Em *As intermitências da morte*, o narrador não conversa apenas com o leitor, mas também com a morte-personagem: “uma distorção da perspectiva, está aí a lógica dos fatos para nos dizer que és tu, morte, maior que tudo, maior que todos nós. Ou talvez nem sempre o sejas...” (Ibidem, p. 156).

O narrador nega ao leitor algumas explicações, isentando-se dessa responsabilidade: “Só não se compreendia como, estando ela morta, e toda feita ossos, fosse capaz de matar. E, sobretudo, que escrevesse cartas. Esses mistérios nunca serão esclarecidos” (Ibidem, p. 114); criva a sua narrativa de lapsos e esquecimentos: “Por censurável descuido do narrador, até agora não se havia falado...” (Ibidem, p. 158). Assim, vai construindo um material repleto de desconfianças. Como o próprio admite:

Reconhecemos humildemente que têm faltado explicações, estas e decerto muitas mais, confessamos que não estamos em condições de as dar a contento de quem no-las requer, salvo se, abusando da credulidade do leitor e saltando por cima do respeito que se deve à lógica dos sucessos, juntássemos novas irrealidades à congênita irrealidade da fábula, compreendemos sem custo que tais faltas prejudicam seriamente a sua credibilidade (Ibidem, p. 135-6).



Ao apresentar as *provas* da não-credibilidade daquilo que relata, o narrador traz o leitor para mais perto, mantendo-o naquela distância segura que garante uma espécie de manipulação consciente. Acostumando o leitor com suas falhas assumidas, esse se contenta com as dúvidas que permanecem em toda a história: “É natural que a curiosidade de quem vem seguindo este relato com escrupulosa e miudinha atenção, à cata de contradições, deslizes, omissões e faltas de lógica, exija que lhe expliquem com que dinheiro vai a morte pagar a entrada para os concertos...”<sup>99</sup> (Ibidem, p. 185).

Construindo uma narrativa que se autofocaliza, José Saramago cria uma obra capaz de ser lida em vários níveis. Chamado sempre a atuar, o leitor em seguida vivencia o estranhamento. Em *Vícios e Virtudes*, idem. Mesmo Joana, a personagem, não é confiável, como mostram as seguintes passagens: “Contei-te histórias, é o que eu faço sempre. Falsas e verdadeiras” (MACEDO, 2002, p. 207) e “Já te disse, eu minto muito, não saberei escrever romances como os teus mas também estudei História, não foste só tu. Também sei contar fatos e organizar cronologias” (Ibidem, p. 208).

A construção da narrativa dá-se, portanto, baseada em uma suspeita sempre presente, na manipulação constante. Cerdeira comenta que a narrativa,

trabalhando com níveis diversos de referencialidade, acaba por mostrar seu grande blefe: de que tudo, na verdade, é uma história conscientemente inventada, em que os enigmas só se resolvem na exata medida em que o autor – tal deus ex-machina – monta, distribui as cartas como lhe convém, dá pistas e as destrói, multiplica versões sem priorizá-las, enfim, exige que a sua história esteja afinal contida nos parâmetros que ele manipula (CERDEIRA, 2002c, p.193).

Também como em *Pedro e Paula*<sup>100</sup>, em *Vícios e Virtudes* é discutido o poder das personagens frente ao autor. Num trecho bastante significativo, o narrador comenta sobre o seu processo de criação:

Mas isto posso eu dizer agora, de novo o autor democrático que me prezo, que deixa as personagens terem a sua vida própria, na altura reagi como um daqueles que julgam poder controlar tudo desde a primeira página, pensamentos, fodas, sentimentos e depois acabam o livro com cornos até a lua

<sup>99</sup> Aliás, interessante refletir sobre um comentário de Eduardo Lourenço, com relação à necessidade de que o leitor português tem de envolver-se em fábulas extraordinárias, em matérias que invadem o imaginário lusitano. Diz ele: “Só um povo que viveu outrora como voluntaristicamente épico, realista, e esqueceu o segredo da sua busca, pode entrar como em casa no oceano ficcional da pura virtualidade” (LOURENÇO, 2000, p. 101). O que de certa forma autoriza a compreensão do verdadeiro fascínio do português por seus ecos históricos, especialmente quando apresentados com a sutil ironia desses narradores desestabilizadores, que tão bem frutificam em Portugal.

<sup>100</sup> Dal Farra denomina de *lavra comunitária* a tessitura de *Pedro e Paula*, uma “verdadeira democracia de personagens interferindo na narrativa” (DAL FARRA, 2002c, p.207).

e é muito bem feito, porque os pensamentos se tornaram dos outros, os sentimentos foram passar a noite num hotel clandestino e as fudas uma é minha outra é tua e as outras de quem as apanhar e bom proveito, só é corno quem anda por aí a querer marrar proibições nas vidas alheias (MACEDO, 2002, p. 218).

Neste processo, Joana acaba sendo criada a partir da imaginação de cada um dos escritores. Ela própria acaba reescrevendo-se a cada nova linha, a ponto de confundirem-se três Joanas numa só<sup>101</sup>: a de Francisco de Sá, a do narrador H – “A Joana, minha Joana imaginada” (Ibidem, p. 220) – e a personagem que ganha vida para travar debates com ambos escritores. Joana, estudante de História, tem consciência da apropriação: “Por isso é que estudei História, quando era nova. A ver se me disciplinava. E que até me nem desagrada ser personagem dos outros. Até encorajo” (Ibidem, p. 206). Joana é construída nos intervalos da ficção, da metaficção, da História. Ela se faz e se refaz na própria narrativa. O narrador percebe a fusão das Joanas; uma se transforma em outra: “É que fora assim que eu próprio tinha caracterizado a minha personagem Joana, a Joana que se veio misturar com esta e esta com ela, como sendo incapaz de distinguir entre o que acontece e o que não acontece” (Ibidem, p. 217).

A personagem ganha vida, e Macedo insere seu próprio processo de criação disfarçado na obra, como quando afirma em *Pedro e Paula*:

nos romances, como na vida, a certa altura o autor deixa de poder fingir que tem escolha, mesmo aqueles autores que fingem até o fim. Mas mesmos esses, quero crer, sabem perfeitamente que a certa altura as personagens passam a inventar o seu autor, não menos personagem do que elas. A colaborar ou a recusar se o autor as quer obrigar a ser o que não são, a irem logo fazer queixinhas ao leitor da falta de respeito do autor (MACEDO, 1998, p. 122).

Desta maneira, Macedo exemplifica, de forma irônica, o que na verdade é a própria teorização de um narrador pouco confiável, em diálogo com o leitor. Sobre isso, Eduardo Prado Coelho infere:

Como sempre, também, Helder Macedo mantém uma espécie de distância em relação à autonomia das personagens, que oscilam entre aparecerem como seres existindo numa realidade inacessível, ou ganharem no seu próprio estatuto textual uma opacidade intransponível que reserva ao narrador a função de apenas conjecturar: quero crer que...” (COELHO, 2002, p.161).

---

<sup>101</sup> A própria personagem incluiria uma quarta Joana nesse rol, desta vez inventada pelo tio Francisco. Diz ela, em conversa com Francisco escritor: “inventou o meu passado, inventou a minha mãe, inventou o meu marido, inventou o meu filho. E agora matou-o” (MACEDO, 2002, p. 26). Mas ela também, por vezes, rebela-se: “Joana é gente, não é personagem. Não entra nessa história. Só se eu quiser” (Ibidem, p. 89).

De forma similar, em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, o narrador que se institui com tanta força no romance acaba por literalmente transformar-se em personagem, tal qual nas obras de Helder Macedo. Quando recupera o passado de Nelson, filho do coronel Lencastre, pede licença para entrar na narrativa, enquanto personagem: “Posso? É boa ocasião de eu entrar, eu que brinquei com o Nelson em miúdo [...]. Acho que sei mais dele, naquele período, que os próprios pais. Ainda me recordo da casa do coronel, então capitão...” (CARVALHO, 2004, p. 80). Ao invadir o espaço da narrativa, explica-se:

A razão porque me intrometo na história não é a de acrescentar mais o Nelson que já está documentado e com o processo em adiantada fase de instrução. Contudo, eu tenho absolutamente que intervir, num descargo de consciência, por conta dos meus pecados e acho que a melhor altura é este hiato do almoço do casal coronel, em que, por consenso, eles são deixados em boa paz. Sou tio do Emanuel, aquele moço jeitoso que anda sempre bem disposto (Ibidem, p. 81).

Diz que já não consegue contactar o personagem, seu sobrinho: “não sei o número do telemóvel, nem tenho forma de o contactar. Já pensei em pôr o anúncio num jornal...” (Ibidem, p. 82), mas que, há algum tempo, conversou com ele: “O que importa é que, aqui há uns meses, palavra puxa palavra, eu tive uma conversa com o Emanuel, de tio para sobrinho, e proferi umas congeminações discutíveis que pretendo corrigir, preferindo seja através duma declaração, neste livro” (Ibidem, p. 82). O narrador avisa o leitor de suas intenções: “De resto, esta é uma narrativa contemporânea – acho eu – que desconfia dos acasos e das causalidades manipuladas... O meu nome não interessa. Sou o tio dos bigodes torcidos e do casaco de *tweed*” (Ibidem, p. 82). Para ter sucesso na comunicação com o sobrinho, o narrador-personagem, o tio dos bigodes, escreve uma carta a Emanuel: “Ora, meu caro sobrinho...” (Ibidem, p. 82). Interessante que essa carta é interrompida pela expressão “claque!”, espécie de onomatopéia a imitar o som de uma claquete. Na altura não se sabe muito bem por qual motivo; o que se vê é que a narrativa volta à personagem Maria José: “Mas se algum dia me atrever, aposto que de lá sacarei ao menos uns óculos de teatro, daqueles que se fecham numa carteirinha de tartaruga, claque! Claque! Maria José abriu a segunda garrafa de água tônica...” (Ibidem, p. 86).

Esse movimento de idas e vindas do narrador em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* no nível da narração é muito interessante. Se por um lado ele dessacraliza o literário, assumindo-se como *autor*, senhor dos seus personagens, de certa maneira transfigurando-se para *fora* da obra, por outro ele se transforma em personagem da mesma história, inserindo-se

para *dentro* da história que ele, assumidamente na narrativa, diz inventar e por ela é engolido. É esse trânsito que acaba confundindo e seduzindo ainda mais o leitor.

Quando esse primeiro narrador assume-se personagem, há uma troca automática de narrador. Porém, mesmo esse *narrador-outro*, que se diz o verdadeiro autor, também envia, a todo momento, opiniões sobre suas personagens: “Se aquela moça, Angelina, não tivesse sido tão gananciosa e puta, havia de a ter levado com ele, num passeio semelhante. Má sorte a dela, parva” (Ibidem, p. 121).

Entretanto, numa passagem na qual está o narrador-autor referindo-se a uma reprimenda de Bernardes a sua esposa: “— Coma e cale-se, quem vai, vai, quem está, está — sugeriu o coronel Bernardes. Embora a expressão em si fosse rude, a elocução, um tanto engrolada por causa do pimentão das febras, queria-se neutra, preventiva de hostilidades...” (Ibidem, p. 87), nasce um interessante conflito na obra. O ex-narrador e agora personagem, tio do Emanuel, o tio dos bigodes, comenta em seguida: “‘Não concordo’, obtemperou o tio de Emanuel. ‘Eu pronuncio-me pelos conteúdos. Uma ordem, mesmo dita em voz melíflua ou abafada, até cantada, ou sorridente, não deixa de ser uma ordem, com a natureza de ser obedecida ou não’” (Ibidem, p. 87).

A seguir, outro comentário, desta vez por parte do narrador-autor:

‘Ainda está entre nós?’, foi o que logo me ocorreu para assinalar, como nas sessões de mesa pé-de-galo, o espírito renitente que não abandona a cena e insiste em manifestar-se, roubando o protagonismo aos outros. Ora este cavalheiro que, minutos atrás, sustentava como fora decisiva a ênfase no discurso ao sobrinho, mais do que a premência do conteúdo dele, retalia agora, advogando exatamente o contrário, porque atalhei a sua teses acerca das mulheres desencontradas. [...] Somente, num rápido e disfarçado aparte, aproveito o privilégio autoral (designado na lei por ‘apanágio do autor agravado’) para denunciar como um dos empedernidos faladores contra quem esta modesta obra se insurgiu, o brio possível. Mas antes de lhe dar azo a continuar, vejo os dois coronéis no meio da sala... (Ibidem, p. 88).

Portanto, foi do *autor* o corte, aquele *claque* na cena já relatada. Por fim, o *autor* dispensa, pois, o ex-narrador: “Pode-se ir embora à confiança, meu caro senhor, não lhe tomo mais tempo. Sabe onde fica a porta, não é? O seu sobrinho está bem e recomenda-se. (Ibidem, p. 92). Ao que o ex-narrador responde: “— Ai, assegura? Bem, se o amigo assegura...” (Ibidem, p. 93). Mas, antes de ir embora, ainda pede ao autor um último favor, espécie de pedido de proteção ao personagem: “— Eu sei, eu sei que tudo foi registrado, que os escritos perduram, que as palavras comunicam umas às outras, sei tudo isso, é certo, mas sentir-me-ia

mais seguro se o meu amigo me garantisse que me safa o rapaz” (Ibidem, p. 94). Dito isso, o tio dos bigodes ainda lhe dá 20 euros, numa cena que remete à despedida de Nelson da família: “Remexeu nos bolsos da calça e apertou contra a minha mão uma nota que eu pensei fosse de cem euros, mas que era apenas de vinte” (Ibidem, p. 93). Depois disso, o narrador-autor sublinha sua própria voz, enquanto se despede, para evitar confusões: “Isto agora era eu a falar. E estendi-lhe o chapéu tirolês, com uma peninha” (Ibidem, p. 93).

Recursos narrativos criativos não faltam nas obras em estudo, todos a comprovar a necessidade de desestabilizar o leitor. Em *Vícios e Virtudes*, há a insinuação de um relacionamento afetivo entre autor e personagem. Ou seja, quebrando obviedades, o fascínio do narrador pela personagem é tanto que ele insinua uma relação *extraprofissional*, saboreando todas as nuances que a língua poderia proporcionar: “Naquele dia de duas noites a Joana e eu passamos por todas as gamas possíveis dos dois verbos, tornamo-nos num problema para os tradutores. E até para mim, escritor português já de novo em Londres a tentar registrar como foi” (MACEDO, 2002, p. 165).

A completa fusão do narrador-autor com seu personagem<sup>102</sup>, pois, é o que fica proposto em *Vícios e Virtudes*. Depois de passarem esse tempo prolongado juntos, Joana, em carta, pede desculpas ao narrador por ter “estragado o livro”, ao mesmo tempo em que acredita, de fato, tê-lo melhorado. Diz ela: “Como é que tu fazes habitualmente? [...] Primeiro as personagens ou o que elas fazem? Eu nunca consigo distinguir” (Ibidem, p. 207).

Joana é uma personagem independente. Tem relações variadas com meninos, não tem pudores sexuais e não tem medo de enfrentar as adversidades. Porém, em *Vícios e Virtudes* essa independência é levada ao extremo, servindo também de metáfora metaficcional.

Maria Lúcia Dal Farra comenta sobre isso: “Ela (Joana) chega mesmo a competir com ele (autor) na elaboração da narrativa, e leva a tal grau sua independência que chega a ponto de deixá-lo atônito e desarmado, quando, por fim, o abandona sem deixar nenhuma pista” (DAL FARRA, 2002c, p.208).

Interessante, também, observar que o texto de Joana trazido pelo narrador nas cartas mostra uma linguagem diferenciada, mais seca, direta, apoiada principalmente em frases curtas. No livro dentro do livro, num estilo bastante romântico, fato extremamente comum na

---

<sup>102</sup> Interessante observar processo muito similar em *A flor do sal*. Quase ao final do romance, há uma espécie de diminuição no distanciamento entre narrador-personagem. A narradora comenta que a vida do marinheiro começa a interferir na sua própria. Em muitos momentos, a narradora-escritora dialoga com o personagem: “E agora, Afonso Sanches? De quantas catástrofes mais pensas fazer-me fiel depositária? Quantos paralelismos irás encontrar entre os teus naufrágios e os meus?” (FARIA, 2005, p. 142). Sonha em ter com ele uma aventura sexual: “O Afonso Sanches sorriu-me, na certeza de que só eu podia vê-lo e eu, talvez por influência do maravilhoso tinto, senti um louco desejo de o levar para a cama...” (Ibidem, p. 185).

narrativa contemporânea, com direito a truques clássicos como interceptação de correspondência, o narrador apresenta-se mais comedido, mas também acaba por mostrar-se, por habitar uma zona de poucas certezas: “teria portanto sido mais ou menos assim” (MACEDO, 2002, p. 64)<sup>103</sup>.

Em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, repetidas vezes, o narrador emite juízo de valor sobre seus personagens, *viciando os dados*. Nesse ponto, vale lembrar uma reflexão de Booth a partir de comentários de Flaubert e Tchecov: “Muito do que Flaubert e Tchecov escreveram sobre objetividade é, na realidade, um pedido ao artista de que não vicie os dados e não tome partido injustamente contra ou a favor de certos personagens” (BOOTH, 1980, p.94).

O narrador de Mário de Carvalho (assim como o de Helder Macedo, e de outros aqui analisados), não apenas *vicia os dados*, como revela suas escolhas ao leitor. Contudo, Booth, mais adiante no seu texto, de certa maneira percebe a impossibilidade da neutralidade na composição dos personagens: “Mesmo em relação a personagens de igual valor moral, intelectual ou estético, todos os autores tomam, inevitavelmente, partidos” (Ibidem, p.95). Em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, o narrador prefere um ou outro personagem, e chega a desculpar-se, chamando um personagem preterido a uma entrevista, por exemplo. Nessa interessantíssima construção, preocupado com a pouca participação de Maria José, o narrador-autor resolve chamá-la à parte e conversar com a personagem: “Sim, sim, Maria José, pode ficar aí de pé ou sentar-se, como preferir. Mas chega um bocadinho mais para a luz, está bem? Sente-se confortável? Quer tomar alguma coisa?” (CARVALHO, 2004, p.175). Em seguida, pede que ela fale de sua vida e explica-se: “Pois bem, conte-me alguma coisa de si. Que é que significa esse gesto? Que não tem interesse? Mas eu não quero que a Maria José apareça tão apagada nesta história. Por isso, em consciência, entendi convocá-la. Sabemos pouco de si...” (Ibidem, p. 176). E assim, o narrador-autor recupera o passado da personagem. Ela vem de uma família de militares, namorou às escondidas Amílcar Lencastre porque “era malvisto as raparigas andarem com tropas”. Casou-se com o coronel em 1960. Por fim, a personagem aproveita e pergunta se o autor sabe sobre seu filho, Nelson. E ele diz (interessante notar que apenas leva marcação de diálogo as falas da personagem, ainda que ambos estejam numa *conversa*):

<sup>103</sup> Outra inegável marca nos romances de Macedo e de vários outros compositores de narradores não-dignos de confiança é a profusão de trechos em língua estrangeira, de latim a inglês, de italiano a francês. Neste observa-se: “Il y avait un dadaïste qui n’était ni gai ni triste” (MACEDO, 2002, p. 141). Em *Vermelho*, de Mafalda Ivo Cruz, há ainda uma maior profusão de línguas estrangeiras: “Perchè dormi?” (CRUZ, 2003, p. 36), “Laissez-le” (Ibidem, p.37), “Sí amor?” (Ibidem, p. 40) e “An dich hab ich gedacht” (Ibidem, p. 74).

Sei, anda por aí, pela estrada, numa caravana comprada em segunda mão, com uns amigos.

— É o estilo dele. Nunca assentou... Ainda namora a mesma rapariga? Acho que não. Esta é artista... (Ibidem, p. 178).

Também Maria das Dores é entrevistada pelo narrador-autor:

Por que é que a Maria das Dores usa essa linguagem tão vulgar? Falava assim, na frente dos seus pais?

— Havia de me ouvir falar com o meu pai. Especialmente depois do jantar. Era mata e esfolá. Nunca leu os psicólogos das revistas cor-de-rosa? Fatal lacuna. Sou provavelmente uma alma incompreendida e insegura que disfarça a sua capacidade de dádiva com a brusquidão das maneiras, para não ter que assumir os tesouros de ternura que guarda em si (Ibidem, p. 183).

O narrador-autor, ante a “independência” da personagem, resolve ameaçá-la de eliminação da história<sup>104</sup>, mostrando o poder nas mãos e tratando-a como se tivesse vida própria: “Imagine que eu a suprima de todo desta história. Posso sempre voltar ao princípio e prescindir da Maria das Dores. Faço o Bernardes viúvo, ou celibatário, caso-o com outra, amigo-o com uma desconhecida... E duvido muito de que outro autor se interesse por si” (Ibidem, p. 183). Nem assim Maria das Dores se sente intimidada: “— Pensa que tenho algum medo? Isso é uma chantagem do catano. Se eu tivesse a faca e o queijo na mão, como você tem, não lhe tirava assim o tapete...” (Ibidem, p. 183).

Numa segunda técnica de abordagem, o narrador desafia a personagem, ao perguntar por que ela trai o coronel. Ela nega e diz que ele está a dar palites, mas o autor declara a onisciência: “Equívoco, Maria das Dores. Eu não estou aqui para adivinhar. Eu sei. Não ganha nada em desafiar-me” (Ibidem, p. 184). Finalmente, Maria das Dores admite e desfila as razões por que trai: “— Não sei, francamente, não sei. Vontade de enredo, vontade de mistério, vontade de variar, vontade de encher o paiol... Ou, para usar o seu vocabulário: gosto de colecionar. Sou aditiva” (Ibidem, p. 185). O autor pergunta se ela sabe o motivo de ter sido convocada àquela sessão especial, e ela responde: “— Efeitozinhos estilosos. Farólias” (Ibidem, p. 186). E a dispensa, não sem antes a personagem pedir uma certa mudança em sua vida literária:

Adeus, Maria das Dores. Porte-se bem. Pode sair por onde entender, pela sombra, pelo escuro, tanto dá... Ah, mais alguma coisa? Seja breve.

<sup>104</sup> Sobre a eliminação de uma personagem, também há em *Ontem não te vi em Babilônia* um pedido urgente: “minha amiga constante, meu abrigo por vezes, não a eliminem do livro e com isto por culpa minha perdi-me...” (ANTUNES, 2006, p 169). A personagem, contudo, não faz questão de permanecer na obra: “calava-me e se me riscarem do livro antes da manhã agradeço, siga a história sem mim” (Ibidem, p. 168).

— Sou um bocado pro infeliz, sabe?  
Essas coisas, num texto, não se dizem. Mostram-se. Adeus (Ibidem, p. 187).

A opinião dos personagens a respeito das técnicas literárias não se resume à declaração de Maria das Dores sobre *os efeitos estilosos* do autor. Os coronéis também têm tuas idéias sobre o tema. Aquela passagem inicial, do apicultor que carrega mel na bicicleta, transforma-se em livro, comentado pelos militares. Primeiro, é Bernardes quem critica uma literatura com narrador contemporâneo e um texto repleto de inovações:

*O Apicultor e o Bidão de mel*, raio de título. É dum desses autores portugueses que andam para aí, nabóides a escrever. Estive a folhear. Um atraso de vida. Perdas de tempo, deambulações, opiniões, descrições, filosofias, desarrumação... um bocejo, pá. Eu, cá para mim, um livro deve apressar-se para o evento, começar logo a meio da coisa e eliminar os desvios e as imaginações que só servem para encher (Ibidem, p. 15).

O narrador avisa: “Lencastre também manifestará suas opiniões sobre romances. Depois duma parada destas, não vai ficar calado” (Ibidem, p. 15). Classifica, a seu juízo, as categorias que julga mais importante numa obra literária:

— Eu acho — dirá — que o mais importante é o entrecho, a ação. Depois vêm as personagens e respectivo desenho moral. A seguir, o pensamento, os conceitos. Mas também a maneira como está escrito, o português, se é bom ou mau. Há ainda a toada, o ritmo, que é importante. Finalmente, o modo como os acontecimentos são postos diante dos nossos olhos, a... como hei-de dizer? A espectacularidade da coisa (Ibidem, p. 16).

Nem as conversas dos narradores com seus leitores salvam-se: “E as piscadelas de olho? Há gajos que se fartam de fazer citações encapotadas só para ver se a malta dá por isso!” (Ibidem, p. 16).

Há outra interessante passagem que brinca com a construção da narrativa. Ao dirigir seu automóvel, junto do marido, Maria José ouve rádio. Em seguida, percebe que o locutor está a conversar com ela:

Foi nesse ínterim que Maria José se sentiu interpelada por uma voz um tanto metálica, bem colocada, a que uma ligeira hesitação dava mais graça e reforço. [...]  
— Ouça, minha estimada Maria José, quem sou eu, modesto profissional de rádio, se bem que conhecido em todo o continente e adjacências, para permitir-me dar-lhe conselhos? (Ibidem, p. 101).

Estupefata com a situação, Maria José pergunta se o marido está a ouvir, mas o coronel dorme. Depois de mais algumas trocas de diálogos, a personagem rebelar-se: “— Não



aceito isto de os locutores virem com opiniões, ainda por cima grosseiramente amanteigadas” (Ibidem, p. 102).

Também as correções do que foi narrado são muito comuns nestas obras. Na de Lobo Antunes, há várias passagens que retificam o já dito, sempre assumindo as incertezas: “não estou a ser correto, julgo que existiu um amigo, falarei nele mais à frente se me apetecer falar. E voltando ao início deve ser meia-noite porque os ruídos cessaram...” (Ibidem, p. 43); “... e detestei-o por isso (não detestei, desprezei-o)” (Ibidem, p. 76); “não liguem, troquei tudo, o meu pai à secretária sem um relance sequer” (Ibidem, p. 98); “e no entanto e no entanto uma ova, lá estou eu a deixar-me ir...” (Ibidem, p. 110); “escrevi que não a visitei nunca e mentira, fui espreitá-la num domingo” (Ibidem, p. 195); “o verdadeiro de que não podes falar e de que não te dás conta, aqueles que escreveste nestas páginas escuros inventados, presunções, fantasias e afinal aí o tens” (Ibidem, p. 205). Mesmo a descrição de personagens pode ser equivocada: “mas sem senhoras de azul (escrevi verde antes de corrigir para azul e não sei porquê, saiu-me, há-de haver uma parte da cabeça desejosa de trair-nos) (Ibidem, p.128), até o narrador assumir que tal fato não tem importância: “uma senhora de azul ou de verde” (Ibidem, p. 131). Sugere que o próprio leitor substitua certas palavras quando elas forem lidas: “uma espécie de desilusão, palavra errada, emenda quando fores ler o que escreves” (Ibidem, p. 167); “com o escovilhão ou a vassoura, julgo que melhor a vassoura, fica a vassoura, não tenho tempo de escolher” (Ibidem, p. 232).

Por vezes, a correção do narrado tem um peso muito maior na obra, ou seja, não se limita a corrigir uma frase ou uma expressão, mas sim toda uma passagem falsamente relatada. É o que aparece em *O reserva*, de Rui Zink. Há muitas passagens na qual o narrador assume que se equivoca: “Era razão para afogar um motor, perdão, uma carreira...” (ZINK, 2004, p. 26); “Aí outro gol cantaria. Gol não, galo. Outro galo. Um lapsus linguae perfeitamente tolerável, dado que o acidente, para todos os efeitos, se dera à porta de um estádio” (Ibidem, p. 81), “Estou grávida. Não, não foi isto que Mila disse a Paulo Gomes. O que disse foi: ‘Que tens, Paulo? Estás com uma cara...’” (Ibidem, p. 244). Outras vezes, antecipa a desconfiança do leitor: “Paulo Gomes explodiu. Levantou-se, deu um pontapé num... num sapato? Sim, num sapato. Nada de críticas. Era o que estava mais à mão para dar um pontapé” (Ibidem, p. 247).

Entretanto, é com a cena do atropelamento que o narrador de Zink acentua-se. Há a narração do evento em terceira pessoa, com o foco narrativo no menino: “Tiago tentou apanhar um papel colorido, mas uma rabanada de vento deslocou-o para um pouco mais à frente. [...] Tiago soltou-se da mão, e correu para a frente. Ainda estavam dentro do túnel, mas

foi nesse momento que o boca-de-sapo guinou e” (Ibidem, p. 51). A interrupção induz a um suspense. Em seguida, o narrador constrói uma cena na qual o avô toma o lugar do neto no acidente: “Foi tudo de repente. Como é que o velho tinha feito aquilo? [...] Só o velho é que já não conseguiu evitar que fosse o seu corpo a receber o embate” (Ibidem, p. 52). Porém, o narrador dá outra versão para o acidente: “Não, não foi assim. Foi muito melhor ainda” (Ibidem, p. 53). Nessa nova versão, o avô consegue, de forma heróica, empurrar o neto e ninguém se machuca: “Empurrou o neto, e rolaram os dois no asfalto seco. O carro ainda lhe embateu numa perna, mas só de raspão” (Ibidem, p. 53). O filho abraça o pai, há a reconciliação. O narrador, brincando com o leitor, ironiza: “Seria lindo que tudo se tivesse passado assim, não era? Seria perfeito. Pois era isto que, para o velho, num rebobinar obsessivo nas semanas seguintes ao acidente, devia ter acontecido” (Ibidem, p. 54) e apresenta a versão com o foco narrativo em Paulo Gomes: “Paulo Gomes não teve tempo de fazer nada. Já era difícil num carro daqueles ver um adulto. Uma criança, então, era quase impossível” (Ibidem, p. 31). O acidente ecoa na obra: “‘Matei um homem!’, Paulo Gomes levou as mãos à cabeça, ao sentir um estrondo. ‘Matei um homem!’” (Ibidem, p. 79). É quando surge um diálogo com o diabo, que esclarece, de forma definitiva, que o menino foi, sim, atropelado. E que morrerá: “‘Não te preocupes, pá’, gargalhou o diabo. ‘Não mataste homem nenhum [...] Mataste uma criança...’” (Ibidem, p. 80).

A troca de narrador dentro da obra exige um leitor atento. Tanto em *Ontem não te vi em Babilônia*, quanto em *Irene ou o contrato social* e *Canário*, há mudanças constantes de narradores, muitas vezes num mesmo parágrafo. Na obra de Antunes, o leitor deve estar atento para perceber tal mudança, como por exemplo no capítulo 4, quando as vozes intercalam-se, ambas em primeira pessoa. Contudo, há ao menos uma passagem na qual a troca é avisada: “entrega-se outra vez a narração à Ana Emília, já está” (ANTUNES, 2006, p. 180). Na obra de Maria Velho da Costa, a mudança é mais sutil. Em um mesmo capítulo, há o narrador em terceira pessoa com o foco narrativo em Irene: “Outra coisa que a espanta é que não se lembra de comer nem de ir comer nem de ter comido” (COSTA, 2000, p. 10), para em seguida, Irene assumir a voz narrativa: “Às vezes percorro a casa. É uma casa que se está bem sozinha. Sempre pensei” (Ibidem, p. 12). Já com Carvalho, a mudança é mais óbvia, pois a pessoa verbal também é alterada. Aliás, toda a construção de *Canário* obedece a um comentário do narrador com foco narrativo em Alexandre, o escritor: “Escreverá o romance com diferentes narrações, na primeira, segunda e terceira pessoas. Aqui e ali, arriscará até palavreado mais forte. Experimentará outros registros, pouco habituais nele, sem prescindir do estilo, aqui e ali, que o imortalizou” (CARVALHO, 2007, p. 191). A pista torna clara a

articulação de *Canário*. Além de Geraldo (o narrador em primeira pessoa) e do de terceiro já aqui comentado, há um de segunda que se apresenta como tal, e tem como função relatar a vida de Camila, a filha legítima de Alexandre: “Precisas de um narrador, Camila, aqui estou” (Ibidem, p. 65); “Vamos então, se não te importares, e para que se entenda, apresentar-te. Farás ainda este ano quarenta anos” (Ibidem, p. 67). A certa altura, quando o leitor percebe tal construção, também o personagem em primeira pessoa o percebe, pois esse se descobre alvo de Alexandre como fonte inspiradora de um livro: “O sangue todo que me chupou” (Ibidem, p. 316). Desta forma, é toda a narração em primeira pessoa parte dessa obra a ser escrita. Mais um caso, portanto, de uma obra dentro da obra.

Ao final, o personagem Geraldo percebe que seu pai apenas vive a literatura, e não uma vida com pretensões familiares. Ele, que desde cedo havia comentado fazer parte de um livro, outra vez reforça essa idéia: “Aviso quem conseguiu chegar até aqui. Sou o Geraldo, lembras-te de mim?” (Ibidem, p. 313) e “Então se me dão licença. Eu tinha avisado logo à entrada do livro, lembras-te?” (Ibidem, p. 316). Inclui-se, pois, como leitor na própria narrativa: “e para ele está visto que os livros valem todos os minutos da vida, se eu espreitar aqui uns capítulos para trás, em nenhum momento ele visita o miúdo da minha irmã, porque o puto saiu todo marado” (Ibidem, p. 303) e queixa-se ter sido sempre um personagem paralelo, nunca podendo encontrar a madrasta e a irmã: “porque ele nos quer manter paralelos sem nunca nos encontrarmos” (Ibidem, p. 304).

Também em *Cemitério de pianos* há uma passagem que merece destaque, pois é construída toda em cima da não-verossimilhança. O narrador, morto, aproxima-se de uma personagem ainda muito criança. Há, entre os dois, um belíssimo diálogo:

A Íris caminha pelo cemitério de pianos. Olha para todos os lados. [...]  
 Levanta o rosto, olha para mim e diz:  
 — Estás a falar para quem?  
 Silêncio.  
 — Estou a falar para as pessoas que lêem estas palavras num livro.  
 — Se calhar, a minha mãe vai ler o livro, não é?  
 — Se calhar, vai.  
 — Como é que se chamam as pessoas que estão a ler o livro?  
 — Têm muitos nomes. Cada uma delas tem um nome diferente.  
 — Se calhar, alguma delas chama-se Íris, não é?  
 — Sim, se calhar.  
 Silêncio.  
 — Como é que te chamas, senhor?  
 — Eu?  
 Silêncio.  
 — Sou o teu avô.  
 A Íris sorri. A sua voz:

— Avô...  
 Sorrio.  
 — Como é que são as pessoas que lêem o livro? São a avó e a tia?  
 — São, mas também são outras pessoas.  
 — Onde é que estão as pessoas?  
 — Só elas sabem onde estão. Teríamos de pedir-lhes que olhassem em volta. Teríamos de pedir-lhes que fechassem os olhos.  
 A Íris fecha os olhos com toda a força.  
 — Vês? Essas pessoas também são assim. Fecham os olhos e continuam a existir. Fecham os olhos, tapam os ouvidos e continuam a existir (PEIXOTO, 2006, p. 206 207).

O fazer literário é discutido quando a neta pergunta se o avô já leu o livro que as pessoas estão a ler: “— Não. Ainda não está pronto. A história ainda não se terminou. Faltam até muitas palavras para terminar. Nas páginas brancas, já existe o lugar para essas palavras, só que ainda não foram ditas. Ainda não foram ouvidas” (Ibidem, p. 208). Também a verdade e a mentira são debatidas: “O mais triste não é mentires às pessoas que lêem o livro, que não te conheceram e que nunca poderão conhecer-te. O mais triste é mentires a ti próprio” (Ibidem, p. 209) e “Talvez as pessoas que lêem o livro acreditem em ti, mas tu não és capaz de acreditar em ti próprio. Tu sabes” (Ibidem, p. 282).

Outro artifício comum, que surge na obra de Peixoto e em diversas outras aqui discutidas, é uma espécie de “empréstimo intelectual” que os narradores concedem a seus personagens. Muitas vezes, na construção de determinados personagens, o narrador utiliza-se de termos ditos por eles que seriam considerados inverossímeis, com relação ao mundo de onde saíram. Outras vezes, a surpresa é testemunhada pelo leitor:

— Não é verdade. Não viveste só a tua vida. Já viste a avó? Gastaste-a Envelheceste-a antes de todas as mulheres de sua idade...  
 — Ainda nem tens três anos, não podes falar assim. Nenhuma criança de três anos fala assim.  
 — Não posso? Não posso? Tens a certeza? Tu estás morto. Devias ser o primeiro a calar-te acerca daquilo que posso e não posso dizer (Ibidem, p. 208).

Tal técnica é comum nas obras de Saramago. Em certa passagem de *As intermitências da morte*, o narrador assume que erra:

Os atores do dramático lance que acaba de ser descrito com desusada minúcia num relato que até agora havia preferido oferecer ao leitor curioso, por assim dizer, uma visão panorâmica dos fatos, foram, quando da sua inopinada entrada em cena, socialmente classificados como camponeses pobres. O erro, resultante de uma impressão precipitada do narrador, de um exame que não

passou de superficial, deverá, por respeito à verdade, ser imediatamente retificado (SARAMAGO, 2005, p. 45).

Sobre a passagem, o narrador faz algo que também aparece na obra *Memorial do Convento*, quando era pedido para o leitor relevar a linguagem quase filosófica de personagens populares como Baltazar e Blimunda<sup>105</sup>. Em *As intermitências da morte*, ele afirma que eram esses camponeses (do episódio tratado como erro) pessoas “com educação suficiente para manter entre si diálogos [...] gramaticalmente corretos” (p. 45). Depois de assumir o *lapso* — “Corrigido a tempo o lapso, posta a verdade no seu lugar, vejamos então...” (Ibidem, p. 45) —, o narrador segue seu relato sobre a morte.

Algo semelhante ocorre em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. O narrador assume que construiu uma fala improvável para o personagem: “E já ia cansado do volante, o nosso bom Emanuel, tão cansado que só consegui completar alguns destes seus raciocínios com a minha modestíssima, mas sempre pronta, ajuda” (CARVALHO, 2004, p. 155), e também em:

— Olha, mas é o nosso professor. Sandra, trá-lo cá!  
Mas porque é que eu estou a mentir? Que impulso entranhado me faz desviar da verdade dos fatos e optar por uma elevação de linguagem algo aristotélica, embelezada, mas totalmente incompatível com a opaca e endurecida realidade que há? O que o homem disse não foi ‘trá-lo’, de acordo com a gramática, mas ‘trázio!’, de acordo com os seus hábitos (Ibidem, p. 54-55).<sup>106</sup>

Há igualmente tal processo na obra de Rui Zink: “Metáfora curiosa, pensaria Paulo Gomes, se tivesse apetites literários” (Ibidem, p. 13). Na de Rodrigo Guedes de Carvalho, muitas vezes os narradores justificam o que seus personagens pensam: “entendamos o que parece um pensamento despropositado e maléfico” (CARVALHO R, 2007, p. 72).

Outra característica típica desse narrador da literatura portuguesa contemporânea é a ironia e um certo desprezo ressentido que destina a Portugal. Em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*, surge o Portugal burocrático:

Há ocasiões em que Portugal merece ser amaldiçoado. Quando toca a papéis, argueirices, complicações, autoritarismozinhos, sadismozinhos, há que varrer. Eu era mesmo capaz de dizer: invadir. Seiscentos australianos, quarenta

<sup>105</sup> “Não sabem estes dois, ler nem escrever, e contudo dizem coisas assim, impossíveis em tal tempo e em tal lugar” (SARAMAGO, 2000, p. 171-2).

<sup>106</sup> Também a gramática da língua portuguesa é subestimada por Nelson: “Quem é que liga a isso da gramática, dos acentos e coisa e tal” (Ibidem, p. 75).

suecos e trinta e dois japoneses punham isto na ordem em menos dum fósforo. Alguns de nossos burocratas, santa paciência!, teriam de agüentar na cadeia... (CARVALHO, 2004, p. 142).

Há farpas para os portugueses e algumas de suas práticas condenáveis, seja no trânsito

Entre a poeirada de adversidades que ensombram e inquinam a já de si pequenina qualidade de vida portuguesa existe uma prática ilegal e, portanto, livremente exercida, chamada ‘estacionamento em segunda filha’. Consiste em alinhar automóveis ao lado daqueles que já estão arrumados, bloqueando-lhes a saída. [...] Deixar alguém na despreocupação? A fruir dos seus direitos? Isso é antilusitano. O bom cidadão deve sofrer a grosseria dos seus conterrâneos, sujeitar-se a ver todas as legítimas expectativas malogradas e guardar-se para a sua própria vez, quando tiver ocasião de tirar esforço e lesar triunfalmente a comodidade do próximo (Ibidem, p. 53),

seja com relação à pontualidade:

Mas porquê esse desconsolo, terias tu perguntado, neste país ninguém chega a horas, diz-se que é um dos traços patentes da entranhada descidadania da lusitana gente. No dia em que os portugueses começarem a ser pontuais, seremos a Islândia da Europa e isso acontecerá, seguramente, dentro de dois séculos... (Ibidem, p. 84)

Há, também, uma interessante explicação sobre a partícula *pá*, muito utilizada na linguagem por todos os portugueses:

Muito curiosa, esta partícula ‘pá’!, que não querendo dizer nada, quer dizer tudo e exprime as mais ínfimas variações de alma. O professor Oscar Lopes já nos deu um magnífico estudo sobre o ‘assim’. Este ‘pá’, ao que sei, aguarda ainda o exame ilustrado e frio de uma grande cabeça. Lá chegaremos, acho. Admiramos para já, de ouvido, a beleza e a simplicidade daquela vogal aberta que parece estalar com a oclusiva ‘p’, como uma sonora bolota a saltar no lume (Ibidem, p. 215).

O trânsito em Portugal, coincidentemente, também é discutido na obra de Rui Zink, tanto que o personagem Oscar rebela-se contra ele: “O eterno conflito entre pedestres e automóveis [...], sobretudo em países como o nosso, nos últimos quinze, vinte anos. Temos de ver que estamos a passar de um estado de guerra surda, em que os carros obviamente têm a vantagem...” (ZINK, 2000, p. 157). Contudo, a ironia com o país vai além: “Portugal era um país magnífico [...]: tudo podia ser negociado” (Ibidem, p. 82), respingando críticas até para a capital Lisboa: “realçava a feiúra de uma cidade que deixara de ser aquilo que era, que já não era grande coisa mas ao menos, então, ainda era alguma coisa, e se tornara numa paródia sabia-se lá de quê” (Ibidem, p. 93). E também para os portugueses: “Os homens tinham um ar atlético e limpo, nem pareciam portugueses...” (Ibidem, p. 93).

Em *Amores Secretos*, de Centeno, a crítica é ainda mais ácida: “Olhamos para o mundo, ou mais perto, para o nosso país, e o nosso país está a afundar-se. Passou o nosso tempo, e não vemos que tempo deixar à nossa volta. Quem vem atrás talvez nem encontre a porta para fechar” (CENTENO, 2006, p. 62); “A política de investigação em Portugal? É simples. Depois do doutoramento, o exílio, mesmo nas áreas mais avançadas. Não há trabalho para ninguém”. (Ibidem, p. 74); “Assusta-me a falta de horizonte. Se existe não o vejo. Será um mal do país? País doente, população neurótica, e eu perdida no meio da confusão”. (Ibidem, p. 80); “Que país este, sempre tão mesquinho e tão difícil” (Ibidem, p. 106); “Falta humildade aos portugueses. Um ego dilatado faz deste país um país lento a desenvolver-se. E todos ajudam à diminuição em vez de ajudar ao crescimento”. (Ibidem, p. 29). E ainda:

Os portugueses dividem-se entre beatos (cegos pelo radicalismo da fé) e ateus (cegos também por outros radicalismos). Não há um espaço intermédio, de convívio, uma respiração mais funda. O português repete, não pensa. Imita, não cria. É um ser hipócrita, temeroso (CENTENO, 2006, p. 21).

A apatia dos portugueses é referida em *Rafael*, já que Rafael assiste com ironia à imobilidade de seu país: “Anda um bando de assassinos à solta em Portugal. Mas ninguém se mexia. Ruas e praças vazias. O corpo do General coberto de cal, Portugal coberto de cinza” (ALEGRE, 2004, p. 163), enquanto os horrores da guerra nunca são exorcizados: “Perdoai-nos, senhor, perdoai-nos a uns e a outros, se é que é possível perdoar. Eu ouvi um preso que gritava, estava a ser queimado a maçarico. Por mais que faça não consigo esquecer. Haverá sempre em mim esse grito de um homem torturado na noite. Há guerras que não acabam nunca” (Ibidem, p. 65).

Entretanto, talvez uma das características mais comuns e mais interessantes a estes narradores seja a discussão do processo de escrita, do fazer literário, que surge com força nestas obras. Em *Vícios e Virtudes*, os debates entre o narrador e a personagem giram em torno do processo de criação literária. Joana desafia um de seus criadores:

Também já te disse, és um sádico. Foi o que te disse na carta para Londres. Portanto achas mesmo que tudo o que me aconteceu não tem importância nenhuma, que ando a pedir mais. É isso? A ser tudo construído por mim, a usar os outros como disfarces (MACEDO, 2002, p. 155).

Ao ser construída por diferentes autores, Joana vai se servindo um pouco de todos: “Mas leva sempre com ela alguns pedaços dos autores que vai usando. Um braço, uma perna, os olhos, a boca... Porque ela não tem corpo. O corpo que aparenta é feito desses pedaços”

(Ibidem, p. 227). Espécie de Frankstein literário, Joana não aparenta a idade que tem. Tanto H quanto Francisco têm suas teorias: “Por isso é que parece tão jovem. Sempre a ser feita e refeita com pedaços novos” (Ibidem, p. 227).

Para Teresa Cristina Cerdeira, *Vícios e Virtudes* “é um texto que exercita suas estratégias de fuga aos modelos de criação de personagens, aos padrões de construção da narrativa, às leis da autoridade narrativa, à ética da prevalência da verdade” (CERDEIRA, 2002c, p.187). Cerdeira acredita ser *Vícios e Virtudes* um romance que se constrói a muitas mãos, que traz vozes diferentes (de Joana, dos Franciscos) comandadas pelo narrador. Um “romance de romances”, pois lá estão diluídos romance histórico, biografia, mas sobretudo, “lá estão também os sinais de um romance que propõe, ele próprio, a sua arte poética, que olha para si e para sua construção” (Ibidem, p.192).

Também Carlos Reis comenta a obra de Macedo:

uma voz narrativa sedutora pela sua singularidade, mesmo se essa singularidade permite escutar o eco de outras vozes literárias: a de Garrett, a de Eça e a de Machado [...] e, com elas, o registro comum de uma ironia<sup>107</sup> que é uma marca muito forte da escrita de Helder Macedo. Própria dessa escrita narrativa é também a vocação do autor para constantemente questionar, no interior do seu próprio texto, a literatura e a ficção, as suas categorias e os seus protocolos compositivos (REIS, 2002, p.353).

A discussão sobre a arte poética igualmente surge na obra de Rosa Lobato de Faria. Ainda que exista como subterfúgio uma aparente relação próxima entre a escritora-narradora Guiomar e seu personagem<sup>108</sup>, é inegável que há, na escrita de *A flor do sal*, muitos excessos na linguagem – “Sangro de amputação, metade de mim. Por isso eu sei que um dia vais voltar” (FARIA, 2005, p. 41) –, uma repetida obviedade na construção imagética – “Ao aproximar-se viu uma praia, lambida pelas águas azuis, que surgia de uma vegetação altíssima toda bordada de flores gigantes cujos coloridos não conseguia ainda distinguir.” (Ibidem, p. 128) –, um certo lugar-comum em passagens pretensamente profundas – “As almas dos seres que se amam não se completam, entrelaçam-se” (Ibidem, p. 214); “Nada mais triste que um homem que não se faz à vida e que uma nau que não se faz ao mar” (Ibidem, p. 109). Interessante é assumir os exageros, questionando sua própria escrita, assumindo uma certa falha narrativa e um direcionamento a um público especialmente feminino: “A imaginação é

<sup>107</sup> Ironia que, para Macedo, ocupa papel de destaque em qualquer ficção: “Diria mesmo que não há ficção sem ironia, que a ironia é uma coisa estrutural do romance” (MACEDO apud ARÊAS e OSAKABE, 2002, p.334).

<sup>108</sup> “Todo o escritor dirá que tem alguém dentro de si a contar-lhe uma história, a única diferença está no fato de eu ver, com os meus olhos físicos e não apenas os da alma, o meu interlocutor. De sentir o seu toque na pele, de ouvir a sua respiração, a sua voz e a sua gargalhada. Mas aí, provavelmente, o defeito é meu, que tendo a materializar as minhas imaginações” (FARIA, 2005, p. 102).



seu forte. E tem sucesso, a avaliar pelos seus muitos leitores (principalmente leitoras) que apreciam o seu estilo um tanto enfeitado, um pouco barroco” (Ibidem, p. 215). O comentário a respeito da criação literária também aparece na descoberta de uma terra nova, quando o piloto encontra-se com uma bela nativa. A construção dessa passagem, de certo modo, lembra o lugar-comum dos relatos inter-raciais entre portugueses e *nativos*, tão explorados desde o romantismo. A linguagem é adocidada por demais<sup>109</sup>, segue a cartilha das comparações óbvias entre a beleza da Índia e a natureza, sem nunca se esquecer do exotismo da terra paradisíaca. Mesmo a narradora percebe que pesou a mão. No capítulo seguinte, inicia com: “Acho que desta vez me excedi um pouco em pormenores literários em relação ao que o meu querido fantasma me contou” (Ibidem, p. 136). Interessante é a própria narradora enfrentar o leitor com reação a possíveis críticas.

Ao construir um livro dentro do livro, Rosa Lobato de Faria investe no espelhamento narrativo e constrói uma personagem-narradora (Guiomar) que está a ser construída ainda por outra, essa apenas revelada no epílogo. Antes, Guiomar, ao brincar em fechar os olhos com força, já havia dito: “Vou ser cega, decidi” (Ibidem, p. 204). Pois na parte final do romance, surge uma senhora de meia-idade, a escritora que escreve sobre outra escritora, apontada por um novo narrador, que diz: “Esta mulher é escritora. Atesta-o a prateleira à sua esquerda, com uma vintena de livros que levam o seu nome” (Ibidem, p. 215). Ela convive com Carminda, não por acaso o mesmo nome da ama de Guiomar. Carminda é que diz: “Ó minha querida! Mudar de casa como, se a menina não vê?” (Ibidem, p. 216). A escritora cega comenta sobre as *maluqueiras* que acabou de escrever, contando à amiga que a obra é sobre “um navegador que chegou à América doze anos antes do Colombo e a quem D. João II mandou que se calasse” (Ibidem, p. 216). E complementa: “Inventei o resto da vida dele e muitas outras coisas completamente doidas. Não quero que o leias. Não é próprio para ti” (Ibidem, p. 216).

Em *Canário*, têm os personagens e os narradores interessantes digressões sobre o literário. A importância da literatura na vida do escritor é destacada: “Alexandre chegou a declarar que tinha de escrever para respirar, que a escrita era um prolongamento corpóreo, que se sentia dependente fisicamente” (CARVALHO R, 2007, p. 130); assim como a sua tarefa na construção de uma obra literária que exige do leitor:

---

<sup>109</sup> “Foi então que a viu, encostada a uma palmeira anã. A pele cor de barro, o sorriso alvo, o corpo sem mancha de cabelo e por único vestido uma dupla volta de esparto cingindo os rins. Os cabelos negros escorrendo como chuva até às nádegas perfeitas e uma daquelas aves, dignas da gaiola de ouro de um rei, pousada no ombro esquerdo...” (Ibidem, p. 132).

Bem tratou Alexandre de tentar explicar que não escreve livros mas constrói uma obra<sup>110</sup>, que toda a vera literatura se resolve num contínuo, que Unamuno ou Walter Benjamin o perceberiam, que o leitor não pode fazer essa redutora leitura de procurar alcançar uma conclusão definitiva, que o que parece ser um mesmo livro mastigado de outra forma é o bater de uma alma que traz naturalmente as mesmas perguntas (Ibidem, p. 137-138).

Dentro das discussões da criação literária, outra vez a discussão da matéria do ficcional é amplificada:

Uns dizem que o escritor só pode escrever sobre o que conhece, que só assim pode ser verdadeiro, pode soar a verdadeiro, como se a verdade fosse para aqui chamada. Outros dizem que não, que um ficcionista é tanto melhor quanto consegue percorrer estradas onde nunca caminhou de fato. Que a medida do seu talento é a medida de sua imaginação (Ibidem, p. 144).

Tal discussão, aliás, provoca a ira do personagem Alexandre: “Querem nos romances a realidade como se fosse essa a função do romance. Pior, como se houvesse uma única realidade” (Ibidem, p. 145). Enquanto seu filho presidiário, comenta com ironia o romance do pai: “porque as bombardeias com livros, que parecem dizer todos a mesma coisa escrita de maneira que ninguém entende, mas que lhes parece muito bem” (Ibidem, p. 230). Em contrapartida, Geraldo identifica-se com algumas obras: “Só sei dizer que às vezes há lá merdas que parece mesmo que os gajos estão a falar comigo, que não me conhecem de sítio nenhum mas aquilo foi lá metido para ser eu a ler” (Ibidem, p. 302). Seu pai é tão inteligente que até mesmo sua fala é culta, e ele discursa como escreve: “— Nunca chegamos a falar disto, tem sido uma sucessão de acontecimentos vertiginosa Fala como escreve, gajos conceituados é assim” (Ibidem, p. 287).

Também o narrador de Mário de Carvalho desfila sabedorias sobre o romance e o ficcional. Como, por exemplo: “Por que é que a vida não se explica a si própria, como nos romances? E tudo nos há-de ser sempre tão complicado, sofrido e enigmático...” (CARVALHO, 2004, p. 155). O autor tenta justificar suas intromissões, mesmo que por vezes

---

<sup>110</sup> Essa questão da construção de uma obra, trazida pelo personagem de *Canário*, merece destaque pois, nas obras analisadas, várias apresentam referências, dentro do texto ficcional, a outras obras do autor empírico. Além de *Vícios e Virtudes*, processo no qual aqui já foi exaustivamente mostrado, o mesmo ocorre em *Amores secretos* e *A máquina do arcanjo*. A narradora do primeiro recupera alguns títulos publicados pela autora real, Yvette K. Centeno, ao mesmo tempo em que se considera uma escritora sem grandes apelos comerciais: “Disse ao editor que este livro fosse publicado junto com *Matriz*. Deixei em *Matriz* muitos sinais que ajudam. Mas não insisto. Aceito o que ele decidir. Se este livro for publicado sozinho sairá mais barato, são razões objetivas. Um autor não pode discutir. E logo eu, a lentidão das lentidões em matéria de autoria. Mas prometi contar essas histórias e vou fazê-lo”. (CENTENO, 2006, p. 82). O mesmo ocorre com o narrador de Lourenço: “Houve um jantar (que relatei, em traços gerais, no texto inicial de *A Formosa Pintura do Mundo*)” (LOURENÇO, 2006, p. 19) e em “Foi nesse Verão, precisamente, que aconteceu o episódio, que relatei em *O Curso das Estrelas...*” (Ibidem, p. 31).

o fazendo indiretamente: “É preciso considerar, ao fim das contas, sem me querer intrometer...” (Ibidem, p. 148). E também em:

Mas enfim, a tarde é dos coronéis e o autor apenas se manifestou porque sendo humano, não de pau, nem sempre consegue ficar-se. Em todo o caso, acaba de mandar calar um mocho e um melro que já se preparavam para introduzir uns considerandos sobejos sobre o comportamento dos homens [...] e restituiu a ação aos protagonistas da cena... (Ibidem, p. 149).

Comenta sobre a questão das vendas de sua obra:

E não se diga que são dois militares na reserva, já com a sua idade, que não têm influência. É falso: eles agem e manifestam-se neste livro, e se ele conseguir vender 2000 exemplares, chegará ao mesmo número de portugueses. É obra: comporta dez companhias, dois batalhões, já dá para sublevar (Ibidem, p. 148).

e das suas motivações literárias: “E se eu soubesse as palavras dos desencantos, andava por aí, a tirar à luz os mundos ocultos, e isso valia o trabalho e os riscos de escrever literatura...” (Ibidem, p. 155).

Em Manuel Alegre, processo semelhante. Ao trazer a vida como uma obra a ser escrita: “E desta vez não me despeço, sou um alferes miliciano, há guerras que não acabam nunca, elas são a vida, elas são a escrita, afastai de vós o cepticismo e os micróbios, a página está em branco e o nosso destino é cavalgar, cavalgar, cavalgar” (ALEGRE, 2004, p. 40), o narrador expõe os próprios mecanismos da construção literária, nunca deixando à parte o dilema realidade *versus* ficção: “A página, a rua, a vida. Onde acaba esta, onde começa a escrita?” (Ibidem, p. 148), observando-a sempre com o viés da História: “Foi aí que começou a descer da torre de marfim da escrita como fim de si mesma, o que, diga-se desde já, ela é sempre, mesmo quando a História a invade com seus atropelos, suas botas, sua interpelação e sua urgência” (Ibidem, p. 37).

Os narradores de Centeno e Cruz assumem que o que escrevem é de difícil catalogação.

O Sol de Outrora

(diário de um romance) ???

ou: (cadernos para um romance) ???

Já antevejo a crítica: mas que espécie de romance? Respondo: o romance de uma vida. Apontado, só apontado. Escrever tudo seria repetitivo (CENTENO, 2006, p. 98).

Já a narradora de *Vermelho*, sempre se assumindo *difícil*, sempre avisando das lacunas que deixa pelo caminho<sup>111</sup>, também traz a questão entre o teor biográfico e a ficcionalização da literatura: “O título deste capítulo só poderia ser um: ‘Na primeira pessoa’. Mas não quero iludir ninguém: ficciona-se tanto na primeira pessoa como na fingida distância de qualquer outra” (CRUZ, 2003, p. 60). Para mais adiante perguntar ao leitor: “Escrevo na primeira pessoa (mas podia estar a escrever na terceira pessoa, fingindo a distância que realmente existe...). Que imagem provoca esta escolha? Que me projeto, que me autobiógrafo? Não vale a pena responder. Nem valia a pena perguntar” (Ibidem, p. 83).

Também o narrador de *Vícios e Virtudes* brinca com aquilo que constrói, com uma alegada indefinição temática e de gênero que remete ao livro *Partes de África*:

Pior é que, nas circunstâncias, a minha prioridade nem pode ser essa, decidir que raio de livro estou a escrever, é procurar entender a minha própria atitude em relação a Joana, como fui apanhado neste jogo de memórias partilhadas em infâncias que não foram (MACEDO, 2002, p. 147).

Esse fato acaba gerando, segundo o narrador, uma obra confusa quanto ao seu gênero: “isto afinal é um romance histórico, uma história de fantasmas, uma ópera, ou uma novela policial?” (Ibidem, p. 147).

Phillip Rothwell vê nessa deliberada confusão mais uma mão autoritária de um narrador pouco confiável, “um autor que agride o seu leitor com um mosaico de textos que tenta reenquadrar e conter uma contestada voz paternal. O autor parece apenas desejoso de afirmar a perda de controle, para assumir a posição de vítima de uma história que lhe escapou” (ROTHWELL, 2002, p.109). De fato, a história nunca lhe escapa e a mistura dos gêneros e a auto-referencialidade são outras formas de contar uma história. Já dizia Wayne Booth:

Até a obra mais solta e menos concludente é, em certo grau, um todo ordenado ou, pelo menos, selecionado. E também não deixa de ser verdade que as estruturas abertas que admiramos acabam por se mostrar, quando examinadas de perto, abertas apenas em aspectos muito limitados; na medida em que as podemos pensar grandes obras, elas arranjam meio de entrelaçar os seus vários fios numa harmonia final (BOOTH, 1980, p.312).

João Roberto da Cruz utiliza-se de um conceito trabalhado por Booth para teorizar a respeito:

---

<sup>111</sup> “A escrita é uma repetição. De cada vez que repito escrevo e não escrevo o mesmo [...] O que mais fica é o não-dito” (Ibidem, p. 67) e “Daria logo a entender o que este livro é: uma vida a caminho, uma estrutura ainda pouco tecida, sendo ela e só ela o que se pretende revelar” (Ibidem, p. 70).

o romance de Helder Macedo pertence à categoria da ficção autoconsciente, na qual tem força temática questões concernentes ao próprio gênero literário, ou, de modo mais geral, à literatura, tais como o processo de constituição formal, o estatuto da ficção, a eficácia da linguagem, os limites do gênero (CRUZ, 2002, p.94).

Helder Macedo abre espaço dentro de sua ficção para debater a própria ficção, para rever normas, para desestruturar. Chama um leitor atento porque, como infere Wayne Booth, é possível que “quando um bom romance é bem lido, as experiências do autor e do leitor sejam indistinguíveis” (BOOTH, 1980, p.57).

Experiência que é compartilhada nos fragmentos dispersos. Vilma Arêas sublinha a disciplina, mesmo dentro de um romance fragmentado, salientando o não-aleatório na composição da obra: “o livro tem uma ordem e um rigor muitas vezes dissimulados pela construção espelhada e pela tentação expressa de confundir o leitor” (ARÊAS, 2002, p.33).

Processo contínuo de desordem, as obras com esses narradores aqui analisados exigem que o leitor interaja com a matéria lida. Muitas vezes, eles enumeram possíveis opções de seus personagens, não definindo de todo aquilo que narram. Isso aparece de forma similar em Rui Zink:

Se um agente da autoridade lho perguntasse, ele responderia prontamente:  
 ‘O meu filho? Está a fazer tijolo!’  
 Ou:  
 ‘O meu menino? Está a ser comido pelos vermes!’  
 Ou:  
 ‘O meu garoto? Foi desta para melhor’ (ZINK, 2000, p. 137).

e Rodrigo Guedes de Carvalho: “— Olha, ainda vou a meio mas estou a adorar. Ou — Ainda não acabei, confesso, mas está fortíssimo. Ou — É muito bonito. Das melhores coisas que já fizeste. Estou mortinha por ver como acaba” (CARVALHO R, 2007, p. 35).

De modo geral, são muitos os artifícios utilizados pelos narradores para desestabilizar seu leitor, o qual desde a primeira página sabe que muito será exigido em seu processo de leitura. Contudo, não apenas o leitor é desacomodado. Numa literatura que extrapola fronteiras, também personagens, narradores e autores implícitos são embaralhados. *Vícios e Virtudes* narra a história de uma personagem que se rebela e, de certa forma, deixa seu autor-narrador, e o amigo escritor, desamparados. Mais que tratar de um tema inacabado, ocorre na obra uma proliferação de contradições e ambigüidades que seduzem e manipulam o leitor. Como afirma Ricoeur, as passagens ambíguas podem desorientar tanto o leitor que acabam o

libertando: “cabe ao leitor, por seu jogo de transformações, revelar o inacabamento do texto” (RICOEUR, 1997, p.284).

Lembrando Ingarden, Ricoeur ainda afirma que o texto é inacabado já que oferece variadas lacunas, *lugares de indeterminação*, e é o leitor quem deve concretizá-los, num processo de deslocamento de expectativas:

Ele consiste em viajar ao longo do texto, em deixar soçobrar na memória, embora abreviando-as, todas as modificações efetuadas, e em se abrir a novas expectativas com vista a novas modificações. Só esse processo faz do texto uma obra. A obra, pode-se dizer, resulta da interação entre o texto e o leitor (Ibidem, p.288).

Ao partilhar o texto, o leitor encontra múltiplas vozes em *Vícios e Virtudes*, e em várias das outras obras em análise. Todas essas vozes configuradas representam, também, o “perde e ganha” do narrador neste jogo de blefes e coringas que é típico das obras com um narrador desestabilizador. Como afirma Eduardo Prado Coelho: “o narrador perde sempre, porque é a matéria do que narra que inevitavelmente tem a última palavra. Mas também ganha sempre porque é ele a contar, e recontar, a interminável história desta perdição” (COELHO, 2002b, p.370).

Um perde e ganha que nasce em obras que estimulam esse combate, metáfora da própria literatura, pois como bem afirma Paul Ricoeur, toda leitura é também um jogo, e nada melhor do que entrar na partida com as armas certas. Ricoeur ressalta a importância desse leitor bem preparado, ativo, para que também a leitura seja ativa, “uma leitura que permita dizer que algo se passa nesse jogo em que o que se ganha é proporcional ao que se perde. A balança desse ganho e dessa perda é desconhecida do leitor; é por isso que ele precisa falar dela para formulá-la” (RICOEUR, 1997, p.291). E completa: “É a pós-leitura que decide se a estase de desorientação gerou uma dinâmica de reorientação” (Ibidem, p.291).

Trajeto, pois, proposto por um narrador que inspira pouca confiança, que semeia a incerteza para que o leitor realmente trabalhe durante a leitura. Desconfiança no narrado: marca da literatura portuguesa contemporânea do século XXI, como também admite Dal Farra, referindo-se a *Vícios e Virtudes*, mas que poderia ser aplicado a outras obras aqui trabalhadas:

outras das propriedades particulares desta obra romanesca, para além desse concerto polifônico misto de gêneros e da sua dimensão transbordante, são, a meu ver, o permanente estado de desconfiança em que nela se montam as fronteiras entre factual e verossímil, [...] bem como a indefectível obliquidade

que permeia tais limites pondo em causa os estatutos da arte, da simulação poética, das plausibilidades ficcionais (DAL FARRA, 2002c, p. 206).

É por isso que, de acordo com Marta de Senna, *parecer* é um verbo chave na leitura: “onde tudo vai da mistura, onde tudo é isto e outra coisa, [...] onde a linguagem faz e desfaz a cada linha, onde o narrador (autor) se esmera em apontar o dedo todo para a ausência de fronteiras nítidas entre as coisas” (SENNA, 2002, p.216).

Para Marta de Senna, “confusos ficamos todos nesse emaranhado de alusões, de idas e voltas no tempo, de enunciado misturado à enunciação” (Ibidem, p.220). A confusão explícita dos narradores intensifica aquela já instaurada no leitor, leitura feita aos pedaços, numa construção também despedaçada, como afirma Helder Macedo:

O que o romancista de fato usa são pedaços, fragmentos de si, dos outros e de quem não há, fragmentos do que inventou e do que observou. Misturar tudo isso é um jogo de transformações parciais que torna tudo diferente, que modifica ficticiamente todos os elementos envolvidos na ficção (MACEDO apud ARÊAS e OSAKABE, 2002, p.334).

Uma obra especialmente direcionada ao leitor, com *conversas ao pé do ouvido*, jogos e trapaças, pois, é o fazem muitos destes narradores aqui analisados. Para Maria Lúcia Dal Farra, o narrador-autor de Helder Macedo consegue a façanha de uma comunicação constante com o leitor. Ele:

se move no interior da narrativa com muita naturalidade, desenhando a imagem de um comentarista, de um agradável palrador, um *causeur* cheio de urbanidades, com quem a gente se entretém, e que faz considerações, dá palpites, corrige-se, remete-se ao leitor, cavaqueando alentada mas discretamente. Analisa conosco os problemas a enfrentar na sua história, discute alternativas, questões de verossimilhança, de pendências a respeito do procedimento ficcional, fatos relativos à teoria do romance (DAL FARRA, 2002b, p.134).

Tal comentário aplica-se ao narrador de Helder Macedo, mas também ao de Manuel Alegre, de Mário de Carvalho, de Yvette Centeno, de Rodrigo Guedes de Carvalho, enfim, de todos esses narradores que constroem uma ficção que debate a própria ficção. Como fala Guillén:

El imperio de la ficción no tiene limites, la imaginación que la nutre lo abarca todo; y lo imprescindible entonces pasa a ser la voluntad [...] de distinguirla del fingimiento y la mentira. La nueva libertad del novelista, también ambigua, conduce al reto de la veracidad significativa (GUILLÉN, 2002, p.185).

Rompendo para corromper o leitor acostumado com narrativas mais tradicionais, estes *canalhas sedutores*, narradores contemporâneos da literatura portuguesa do século XXI, expõem de tal forma suas artimanhas que o leitor pode acabar não dando importância a elas, de tão claras. Porém, o jogo de dizer o que se faz e, ao mesmo tempo, desacreditar aquilo que se diz, merece um leitor diferenciado. Para Laura Padilha, “a tentativa do romance é tirar a terra, abrir o cofre de sombras, ou seja, fazer da potência do caderno fechado o ato da escrita. Com isso: levantar véus, subverter ordens. Dizer o que se não disse. Expor-se. Desvelar-se. Fazer a viagem de volta” (PADILHA, 2002, p.54).

O leitor é, primeiro, chamado à leitura, depois seduzido e, finalmente, confundido. Diz Laura Padilha: “Ao leitor cabe, pois, encaixar partes, mas também interpretar-lhes os reflexos” (Ibidem, p.23). Ao que complementa Maria Lúcia Dal Farra:

Longe de encaminhar o leitor para a compreensão do cerne das recondicionadas e conflitantes leis que elaboram a obra, a recorrência à auto-referencialidade tornou-se um refinado expediente ficcional que, na mesma velha linhagem do estilo ilusionista, tem-nos confundido ainda mais (DAL FARRA, 2002, p.43).

O leitor faz parte do jogo, de forma ativa: é convidado a solucionar as charadas estabelecidas nas obras: seja na extrapolação do número de narradores, seja na percepção de quem narra o quê, seja na ruptura de aspectos tradicionais da narrativa, seja na confusão estabelecida. Tal tarefa não é das mais fáceis, pois um dos eixos fundamentais destas obras é justamente a consciência da possibilidade do leitor estar sendo enganado. Dialética entre liberdade e coerção, segundo Ricoeur, no que diz respeito às expectativas do leitor, que se sabe manipulado:

a liberdade das variações imaginativas só é comunicada quando revestida do poder coercitivo de uma visão de mundo [...] É esse paradoxo que transforma o confronto entre o mundo do texto e o mundo do leitor num combate a que a fusão dos horizontes de expectativa do texto com os do leitor só traz uma paz precária (RICOEUR, 1997, p.301).

Mesmo quando envolto em teor histórico, o narrador levanta suspeitas no leitor desde cedo. Não há pacto de confiança. Para Carlos Reis, trata-se de

uma ficção que incide sobre o que talvez não aconteceu; coisa que em princípio se admite – mas que normalmente não se diz – em todas as ficções, mas que, neste caso, desde logo permite aceder a um outro processo de desconstrução de uma outra narrativa, que é a que se preocupa com a verdade histórica, susceptível, também ela, de ser revista, em função do que (talvez) não aconteceu (REIS, 2002, p.351-352).



É, pois, a reescritura de uma *nova* literatura, ainda que ela busque e aperfeiçoe técnicas narrativas há muito utilizadas. Todavia, a criatividade na literatura portuguesa do século XXI é notável, e seus narradores (des)obedecem a regras firmadas, negadas e revistas com seus próprios leitores, durante o processo da narração. É, mais do que nunca, uma literatura que olha para si própria, que se reinventa. Segundo Dal Farra,

o edifício da tradição começa, então, a se desmoronar, de maneira que o cauteloso inventor de probabilidade, versão anterior de nosso narrador quando ainda se acreditava demiurgo, se descobre então um confiante cronista da incerteza, democrata e libertário, eximindo-se de escolher por suas personagens, impedindo-se até de fingir que tem algum tipo de poder sobre elas (DAL FARRA, 2002, p.135).

Um *confiante cronista da incerteza*. Dal Farra cria uma excelente imagem com o desmoronamento desse edifício da tradição. Não há mais lugar para a solidez dos grandes blocos de concreto. Apenas para as capelas imperfeitas.

## O RESTO: CONCLUSÕES

*mas aquilo é uma confusão que não se percebe um caralho,  
nunca se sabe muito bem o que está a acontecer, quem é que está a falar,  
porque ele não escreve assim direitinho, a anunciar tipo: agora fala fulano e depois responde sicrano,  
a gente é que tem muitas vezes de adivinhar*  
Rodrigo Guedes de Carvalho

*Mas quem sabe afinal em que sentido, quem sabe se sim, quem sabe se não?*  
Manuel Alegre

Ao longo deste trabalho, foi buscado, como referência, o conceito do narrador não-confiável, brevemente esmiuçado por Wayne Booth em *A Retórica da Ficção* e, posteriormente, discutido por Paul Ricoeur em um capítulo de *Tempo e Narrativa*. O narrador pouco digno de confiança enquanto aquela entidade literária que, antes de mais nada, provoca um “levantar de sobranceiras” de seus leitores; uma sensação de que o lido poderia ter outras implicações. Contudo, no decorrer da análise das obras da literatura portuguesa, desde outros períodos que não o de século atual, e intensificado na deste século XXI, percebeu-se um adensamento na construção desse narrador.

Obviamente, nem Booth nem Ricoeur debruçaram-se sobre diferentes obras a fim de estudarem especificamente tal tema. Suas considerações, portanto, fazem parte de um processo que prevê outras análises. O narrador não-digno de confiança, para ambos, era apenas um dos vários conceitos que poderiam ser discutidos.

Diferentemente, este trabalho pretendeu investigar, de fato, o narrador na literatura contemporânea portuguesa. E por *contemporânea* poderia ser aberto um leque gigantesco, em relação ao seu conceito, advindo, pois, daí, a necessidade de marcar um período específico dentro desta contemporaneidade, a saber, obras publicadas a partir do ano 2000.

Pouco a pouco, os resultados da leitura crítica apontavam, sim, para a certeza das incertezas. As obras portuguesas em análise exibiam narradores que, em uma primeira e rápida abordagem, poderiam ser considerados não-confiáveis, ou pouco-confiáveis, ou não-dignos de confiança, e aqui, em verdade, qualquer um desses conceitos teria a mesma significação: simplesmente o fato de não concederem aos leitores aquela tranquilidade realista na hora da leitura. Não. Esses narradores, pelo contrário, desacomodam o leitor de seu lugar seguro. Puxam-no para dentro da obra. Exigem-no. “Ouve. Ouves?”

O leitor que aceita o desafio mergulha nessas obras e vê-se em um papel diferenciado, reconfigurando-as. Por isso, paulatinamente, no decorrer desta tese, o termo narrador não-

confiável foi aparecendo com menos frequência – tendo em vista que sua conceituação original foi, a cada nova característica apontada nas obras, sendo extrapolada –, dando lugar a expressões do tipo: *narrador que desmonta as expectativas do leitor*, *narrador desestabilizador*. De menor importância, pois, é um termo que represente com fidelidade a confusão pretendida por esses narradores da literatura portuguesa aqui analisados. Fundamental é a sua essência: a percepção de uma série de táticas similares, propostas por esses narradores, que têm uma mesma finalidade, aí sim, a desestabilização desse leitor.

*Narradores desestabilizadores*, portanto, surge como um termo adequado. No decorrer desta tese, houve a tentativa de mostrar como esses narradores operam, por vezes de modo tão diferente, mas que, por possuírem certas características em comum, assemelham-se, e muito. Um teórico, ao analisar uma obra de José Saramago e uma de Lobo Antunes, certamente, em um primeiro olhar, perceberia mais diferenças do que semelhanças. Entretanto, cada um dos quatorze autores e seus múltiplos narradores, em análise neste trabalho, de certa forma lança sua rede ao leitor e tece, a sua maneira, seu jogo de sedução. E nisso eles se avizinham<sup>112</sup>.

Não era proposta deste trabalho uma categorização dura, rígida, na análise das obras literárias. Pelo contrário: todo o capítulo anterior, propositadamente, trouxe o *embaralhamento* das quatorze obras, entrecruzando-as, inspirado na própria construção, quase esquizofrênica, de muitas dessas. Os textos nervosos, que dialogavam entre si, também poderiam ser assim analisados. Entretanto, para tornar ainda mais evidente essa similaridade entre os narradores, muitas vezes tão distintos, mostra-se importante um apanhado final, sistemático, levando em conta as características levantadas ao longo deste trabalho.

Cronistas da incerteza, os narradores aqui apresentados, todos pertencentes à novíssima literatura portuguesa do século XXI, são exemplos quase auto-explicativos do que seja um narrador que inspira pouca confiança ao leitor. Mais do que tudo, estes narradores também se constituem, elaboram-se, teorizam-se em plena narração, e a repetição, nas quatorze obras analisadas neste trabalho, de diferentes artimanhas utilizadas para conquistar e manipular seus leitores é a melhor prova disso<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> Sobre a literatura portuguesa, que já teve como objetivo uma denúncia social, diz Fernando Pinto do Amaral, no que diz respeito à produção contemporânea: “De fato, cada escrita apresenta-se hoje não como porta-voz de uma mensagem coletiva, mas simplesmente como o detentor de um olhar pessoal, que exprime e dá forma a um universo singular” (AMARAL, 2004, p. 80).

<sup>113</sup> Todas as passagens aqui recuperadas já foram trazidas ao longo deste trabalho. Portanto, como é objetivo mostrar uma constante repetição dessas características, os trechos surgirão como vozes representativas de um todo. Ou seja, sem referência. Igualmente, todas as passagens serão incorporadas ao corpo do trabalho, independentemente do tamanho da citação, fugindo às regras da ABNT.

A forte **intertextualidade** é uma dessas marcas, geralmente trazendo textos outros para causar confusão no leitor. “A amante gosta de Fellini (sim, ela conhecia Fellini, para que essas caras de surpresa?)”. Não raro, essa intertextualidade trabalha **com as próprias obras do autor empírico**: “Foi nesse Verão, precisamente, que aconteceu o episódio, que relatei em *O Curso das Estrelas...*” ou com seus **personagens já citados** em outras ficções: “Mas saudade não existe só em português não senhor, sebastianismos também há muitos como os chapéus do Vasco Santana em falso médico fadista que já me serviu de guia noutra livro em que digo algumas coisas não inteiramente diferentes destas”.

O que Booth chamou de **dramatização do narrador** igualmente surge com força. O narrador faz questão de deixar claro que existe enquanto entidade literária, assumindo o objeto *livro*: “Como tu de certeza, ó companheiro que lê isto”, **conversando** com o leitor: “Percebe a cena, não?”, **desculpando-se** a respeito daquilo que conta: “O leitor que me perdoe o meu súbito vezo metafísico”, muitas vezes assumindo a própria **desordem** do que narra: “Não te admires, amigo leitor, deste modo de narrar, aos saltos, para trás e para frente, pondo em conjunto o passado e o presente. É assim que funciona a memória, com as suas gavetas”.

O narrador desestabilizador assume as suas **incertezas**: “Vocês têm toda a razão, também eu gostava de saber ao certo como foi, como vai ser”, pedindo uma **cumplicidade** em momentos de ira, utilizando-se de **linguagem pejorativa**: “Podes-me chamar filho da puta. Por uma vez dirás a verdade, ó tu que lê”, sendo, assim, irônico e **agressivo** com o seu leitor: “Tu gostas de mensagens, ó leitor, aposto. Devora livros e vêes filmes à procura delas, alguém que faça o trabalhinho. Para depois teres tema de conversa com a amigalhada. [...]. Gostas que pensem por ti para depois até te convenceres que foste tu que pensaste aquilo”.

Surgem dúvidas sobre **quem é o leitor**: “Quem vai ler isto, senhores?” e, muitas vezes, a necessidade quase vital da **existência desse interlocutor** traz o grito desesperado: “Alguém está aí a ouvir?”. Frequentemente, o narrador **diminui** ainda mais **as distâncias entre narrador-leitor**, até mesmo em nível físico: “Chega-te cá. Não tenhas medo. Não vê as grades? Estou preso, não te posso fazer mal”.

O narrador assume-se **autor da narrativa**: “E pronto, acaba aqui a história que não podia ter sido a do romance que eu tencionava escrever e menos ainda deste que estou a escrever”. Assim, frequentemente testa o leitor, situando-o no narrado, **recuperando o já dito**: “Uma criança, já o havíamos dito antes”, muitas vezes assumindo de tal forma a **existência do objeto livro** que chega a oferecer, inclusive, o **número da página** em que aquilo foi contado: “Seguindo o exemplo do ancião da página quarenta e três, os mortos

tenham querido morrer”. À Garrett, o narrador mantém o **andamento do que narra**: “Adiante!”. Com frequência, utiliza-se da **prolepse**, anunciando personagens que aparecerão no decorrer da história: “Havemos de conhecer um certo coronel Bernardes que compartilha esta opinião”, bem como adiantando situações do enredo: “Após um incidente que mais tarde se mencionará”. Narra o **futuro** dos personagens: “Daí a uns anos a empresa iria à falência, mas o coronel na altura não podia adivinhar”, propõe **opções diferentes** de desenvolvimento do que está sendo narrado: “Tentação enorme, ó experiente leitor, de parar aqui e mudar de foco. Fazer atuar o efeito de deferimento. Emanuel estarecido, na expectativa, sem pinga de sangue, por onde andarão os cães horrendos? E mudar de capítulo, passar para São Jorge do Alardo, ou Lisboa, e o leitor ansioso, a procurar nas páginas mais adiante, a querer saber se Emanuel foi estraçalhado pelos cães, ou se lhe apareceu, pendurada ao alto, aquela figura divina e providencial que costuma desviar-lhe os caminhos”.

Na tentativa de controlar o leitor, a primeira artimanha, muitas vezes, é demonstrar-se uma voz **confiável**. Afirma-se **sincero**: “Mas, a sermos sinceros, observe-se que a sua grande inspiração e guia é ele próprio”, **não-manipulador**: “Mas eu não sou um escritor manipulador, especioso em ganchos, *clif-hangings* e outros artifícios para prender a atenção do narratário. E já sofri por isso. Vozes se levantarão contra os meus processos tão cristalinos de limpidez e boa intenção. Eu sou franco, não há arcas encouradas, digo logo tudo”. Ele **situa o leitor no agora da narrativa**: “Vai agora, pelos campos, para os lados de Vila de Frandes, um apicultor, numa cansada bicicleta pasteleira”, muitas vezes, como citou Booth, **levando-o pela mão**: “Se nos apressarmos, se dobrarmos a esquina, olharmos para um lado e para outro ainda no passeio, cuidado com os carros, avançarmos para o outro lado da rua, na marginal onde podemos ver como o mar é imenso e nós pequenos, talvez ainda alcancemos Maria Antônia”. Em outras, **muda o foco narrativo**, sempre com a cumplicidade do leitor: “Com vênica, aproveitemos o velho ensinamento de Fernão Lopes, deixemos estes três a discutir como estavam e vamos ver o que algum tempo antes dizia o tio de Emanuel”.

Todavia, a seguir no processo, inicia a cartilha do narrador **não-confiável**. Ele não esconde, antes mostra as suas **técnicas literárias**: “Atenção, pois, à lição de moral”, assumindo-se **mentiroso**: “farto-me de mentir como toda a gente, tu dizes que tu também mas agora eu estou a querer evitar. A procurar não mentir muito, fingidor, vamos fingir que foi assim que ela me contou”, narrador de um **relato não-verdadeiro**: “um dos mais dramáticos lances ocorridos nesta, embora certa, inverídica história sobre as intermitências da morte”.

Em toda a sua obra, aparecem **contradições**: “Ah, mas na noite escura brilhará sempre uma luzinha, lá ao longe, e indo-se andando, andando... Não brilha, não” e **incertezas** do que

narra: “Não sabia. Nunca virei a saber. Nunca virei a saber nada, coisa nenhuma e no entanto – sinto, às vezes sinto”. **Corrige o já dito**: “Eu se calhar enganei-me, digo lá atrás que ele tem quarenta e dois e, afinal... — Faz quarenta e um em outubro, a dezoito de outubro. Bom, aqui fica a retificação”, por vezes desconstruindo passagens inteiras, e aposta no **inverossímil**, trazendo personagens, por exemplo, já mortos: “A Justina vem como se cumprisse uma obrigação que Deus lhe deu, imaculando em cada dia o local em que jaz o meu neto e onde descanso também eu”.

Este narrador traz **questões teóricas** sobre literatura para **dentro da obra**, como o debate **Ficção e História**: “esta epopéia do avesso que é o romance da História por que foi invadido misturado com a que vulgarmente se chama a história da minha vida, até podia ser o título deste livro, se por acaso alguém fosse capaz de saber onde acaba a História com Agá Grande e começa a outra com agá pequeno, ou simplesmente onde começa a realidade e acaba a ficção, que é como quem diz o que é biografia e o que é romance”. Igualmente, o **fazer literário** é matéria de exposição: “Escrevo na primeira pessoa (mas podia estar a escrever na terceira pessoa, fingindo a distância que realmente existe...). Que imagem provoca esta escolha? Que me projeto, que me autobiografo? Não vale a pena responder. Nem valia a pena perguntar.”

Surge a **troca de narrador** no meio de um parágrafo, exigindo um leitor sempre atento: “entrega-se outra vez a narração à Ana Emília, já está”. O narrador utiliza a técnica *mise en abîme*, faz **concessões a seus personagens**, em uma espécie de empréstimo intelectual: “E já ia cansado do volante, o nosso bom Emanuel, tão cansado que só conseguiu completar alguns destes seus raciocínios com a minha modestíssima, mas sempre pronta, ajuda”.

Uma característica comum desses narradores é o **embaralhamento das características reais do autor empírico**, trazidas para o centro da narrativa: “Quando eu vivia em Lisboa, antes de Londres e dos exílios que se tornaram noutro modo de ver as coisas”, algumas vezes trazendo o **nome do autor** para dentro da obra: “Chamo-me António Lobo Antunes, nasci em São Sebastião da Pedreira e ando a escrever um livro”.

O narrador desestabilizador também se vale da **polifonia**, múltiplas vozes em orquestração no texto, fato perceptível nas obras de António Lobo Antunes, Rodrigo Guedes de Carvalho, Rui Zink, Rosa Lobato de Faria, José Luis Peixoto, Maria Velho da Costa, Jorge Reis-Sá. Ele traz forte **ironia a Portugal**: “Há ocasiões em que Portugal merece ser amaldiçoado. Quando toca a papéis, argueirices, complicações, autoritarismozinhos, sadismozinhos, há que varrer. Eu era mesmo capaz de dizer: invadir. Seiscentos australianos,

quarenta suecos e trinta e dois japoneses punham isto na ordem em menos dum fósforo” e aos seus **conterrâneos**: “Os portugueses dividem-se entre beatos (cegos pelo radicalismo da fé) e ateus (cegos também por outros radicalismos). Não há um espaço intermédio, de convívio, uma respiração mais funda. O português repete, não pensa. Imita, não cria. É um ser hipócrita, temeroso”.

Com relação ao estilo, os **comentários** do narrador podem vir **entre parênteses**: “(não me empurrem para terminar o meu relato, hei-de acabá-lo vão ver é uma questão de paciência, a cada qual o seu ritmo)” ou **diretamente no texto**: “A minha criança cagava-se. Ai desculpem, choquei-vos? Mas que querem que eu diga? As crianças fazem isso, como os adultos”. Há a **divisão da obra em capítulos que marcam o tempo**: “Aurora”, “Manhã”, “Almoço”, “meia-noite”, “uma hora da manhã”, ou **o espaço**, mas que também tem, imbricado, uma noção temporal: “quilómetro um”.

É comum a **repetição de frases**: “— Se me deixassem contar-te

o estranho não

— Se me deixassem contar-te

cerimonioso, educado, o estranho é evidente

— Se me deixassem contar-lhe madame”,

a repetição de **palavras**: “Ela ela ela. Essa certeza simples era cheia de milagres”. Algumas vezes, o leitor apercebe-se da repetição e avisa o leitor: “as horas transcorrem, todas ferem, a última mata, e, enquanto falamos, eis que o invejoso tempo foge, o mesmo curso dos planetas rege os nossos dias e noites, e eu, em consciência, entendo que não devo repetir uma descrição que já fiz”.

Há **ausência de maiúsculas**: “gritaram por mim ainda eu não tinha nascido”, acúmulo de idéias, **sem pontuação**: “perguntei, o que é que tens aí, aí onde, diz ela sem se virar, aí na cara vira-te lá, aí onde, ela a repetir”, **ausência de ponto final**: “Agora vão de Lausana para Genebra enquanto no comboio de Paris está quase a chegar”, **interrupção na narrativa**: “Era um grande senhor, sim. Com o tempo o senhor dos senhores, e com o tempo —”, deixando o texto em suspenso ou fragmentando-o. Utilização de **frases curtas**: “Quando isso acontece. Que me deixem livre, só, perdido.”, **junção de letras**: “Jogueiodaescarpaparaaquallançarumacordadetoalha”, **embaralhamento total de letras**: “As alapravas descaemr.se”, **divisão incorreta de sílabas**: “flo, res demasia, do tarde pa, ra além do, desejo so, rriso c, rue, l”, uso de **onomatopéias**: “primeiro plac plac plac, depois placplacplacplacplac, e, por fim, bbbrrrrraaaaaammmmm”.

O narrador faz uso de **múltiplas linguagens**, como poemas: “Ouvir é dispersão/ pensar é concentração/ calar é libertação”, **incorpora discursos** típicos de determinada classe profissional, como a de um locutor esportivo: “E assim lá acabara por ir também, àquela seca interminável que era o jooooooooogo ma-a-a-a-astiga-a-a-ado de um onze em crise” e apresenta textos em **diferentes línguas estrangeiras**: “An dich hab ich gedacht”.

São essas artimanhas que capturam e seduzem o leitor. Recuperando Henry James, Wayne Booth diz, em *A Retórica da Ficção*: “O que o autor faz é criar o seu leitor tanto quanto cria seus personagens” (BOOTH, 1980, p. 67). Nessa lógica, quando um autor *cria mal* o seu leitor, o leitor não produz, não trabalha dentro do texto. Ao contrário, nas obras em estudo, o leitor é sempre conduzido, criado e recriado dentro do texto. Diz, sobre isso, Ricardo Piglia: “A narrativa de vanguarda tem freqüentemente tentado não apenas perturbar as nossas expectativas de leitores mas, até, criar leitores que esperam uma total liberdade de escolha do livro que estão a ler” (PIGLIA, 2006, p. 14). A leitura democratiza-se, expande-se.

O autor procura desfazer as fronteiras preestabelecidas. Recuperando o que os próprios escritores em estudo aqui comentaram sobre a *artesanía* da ficção, diz Helder Macedo: “não se pode levar muito a sério o autor onisciente que está de fora. Não está de fora! As personagens dialogam, dizem coisas, e acontece a todos os romancistas” (MACEDO apud SANTOS, internet). Saramago afirma:

O meu narrador não é o narrador realista que está lá para contar o que aconteceu sendo guiado pelo autor que por sua vez se mantém distante. Pelo contrário. Aquilo que eu procuro é uma fusão do autor, narrador, da história que é contada, das personagens, do tempo em que eu vivo... (SARAMAGO, 1998, p.132-133).

Também o narrador de Mafalda Ivo Cruz comenta: “Mas não quero iludir ninguém: ficciona-se tanto na primeira pessoa como na fingida distância de qualquer outra” (CRUZ, 2003, p. 60).

A isso se aproximam as idéias mais recentes de teóricos da literatura, como as de James Wood, que, em seu novíssimo *How Fiction Works* (2008), apresenta alguns conceitos interessantes. Diz ele, por exemplo, que um narrador em primeira pessoa é mais confiável do que um em terceira, pois aquele conseguiria do leitor a certeza de ter “participado, vivido” a história. Wood também desmonta a idéia de que um narrador em terceira pessoa seja de fato onisciente e impessoal, pois, para o crítico, há nesta terceira pessoa onisciente as escolhas e os desejos do autor, e isso já se mostra parcial. Wood dedica algumas considerações, ainda,



sobre o narrador não-digno de confiança, afirmando: “We know that the narrator is being unreliable because the author is alerting us, through reliable manipulation, to that narrator’s unreliability. A process of authorial flagging is going on; the novel teaches us how to read its narrator” (WOOD, 2008, p. 7).

Ao explicar como *deve (ou não) ser lido*, o narrador, ao mesmo tempo em que confunde, apresenta as possibilidades de desvelamento, fazendo, portanto, o leitor assumir-se. Como diz Eco, “A narrativa pós-moderna já acostumou os leitores a todo o tipo de depravação metaficcional” (ECO, 1997, p. 132). Ou seja, a literatura contemporânea traz o veneno<sup>114</sup>, mas também o antídoto, através de técnicas de manipulação consciente.

O crítico Aguiar e Silva comenta: “O enredo do romance moderno torna-se muitas vezes caótico e confuso, pois o romancista quer exprimir com autenticidade a vida e o destino humano, e estes aparecem como reino do absurdo, do incongruente e do fragmentário” (AGUIAR E SILVA, 1993, p. 738), e suas idéias vão ao encontro das de Booth<sup>115</sup>. Pode-se, com certeza, a esta altura, acrescentar que a confusão estabelecida não tem, necessariamente, relação direta com o enredo, mas sim com a forma como esse é contado. Se há uma desconexão com a realidade, se há fragmentação, contradição e incerteza, por certo a intensidade desse processo se dá justamente pela quebra do *mundo do faz-de-conta* que a literatura tantas vezes perseguiu. Não há espaço para o realismo. Não há possibilidade de o leitor esquecer-se de que está a ler uma obra, imergindo em uma realidade paralela que é o próprio enredo do livro. Ao contrário, as quatorze obras em análise têm em comum o fato de anunciarem-se, a partir de seus porta-vozes, enquanto *obras literárias*: “(detesto contar isso, a minha mão odeia o que escreve)”.

Se a literatura portuguesa contemporânea apresenta as suas marcas, anunciadas em tantos manuais de estudo sistemático<sup>116</sup>, aqui detalhadamente foi pretendida a análise do narrador dentro das suas especificidades contextualizadas. Já que cada leitor constrói sua

<sup>114</sup> Como disse Ricoeur: “Não se pode contestar que a literatura moderna seja perigosa. A única resposta digna da crítica que ela provoca, e da qual Wayne Booth é um dos representantes mais estimáveis, é a de que essa literatura venenosa requer um novo tipo de leitor: um leitor que responde” (RICOEUR, 1997, p.282).

<sup>115</sup> “Se o mundo do livro não tem sentido, como pode existir um narrador fidedigno? [...] Se não existe realmente uma luz que ilumine o nosso caminho, então qualquer tipo de perspectiva fidedigna reduzirá o impacto do nosso próprio vaguear” (BOOTH 313).

<sup>116</sup> Por exemplo, a esse respeito, afirma Fernando Pinto do Amaral: a vitalidade da literatura portuguesa: na multiplicidade de suas vozes, ela continua a exprimir os desafios, as seduções ou os problemas de uma sociedade que mudou muito nas últimas décadas. [...] Ela se abre ao terceiro milênio, com essa espécie de verdade incerta que de vez em quando sabe transmitir aos que a lêem e que resulta sempre de um gesto sem retorno, de uma força que necessita daquelas palavras para produzir o seu efeito, mas que vive também de tudo aquilo que nessas palavras somos capazes de projetar, com os nossos desejos, os nossos medos, os nossos sonhos mais recônditos ou as nossas angústias mais inconfessáveis – enfim, todas as emoções que alimentam o mistério de cada leitura e prolongam o texto nesse território desconhecido e sempre novo que é o olhar de cada leitor (AMARAL, 2004, p. 94).

própria obra, uma literatura que concede a ele liberdade de ação permite ainda uma maior e mais prazerosa participação. O que se observa, indubitavelmente, é uma literatura que pede a cumplicidade do leitor, e não existe cumplicidade sem reciprocidade. Tanto o autor faz o leitor, quando o leitor faz o autor<sup>117</sup>. Piglia já disse que “o bom leitor, o leitor admirável, não se identifica com os personagens do livro, mas com o escritor que compôs o livro” (PIGLIA, 2006, p. 158). Tal afirmação pode ser agora parafraseada: “o bom leitor, o leitor admirável, não se identifica *apenas* com as personagens do livro, mas também com o narrador e com o escritor, que lhe são espelho”. O leitor contemporâneo enxerga-se na obra.

Realmente, há uma comunhão perceptível na literatura portuguesa do século XXI. Os narradores não ignoram o leitor. Ao contrário, quando conversam com aquele que passeia pelas páginas de um objeto livro sempre marcado pela própria narrativa, não mais obedecem ao caminho tranqüilo da leitura. O “levar pela mão” ganha novos contornos. O leitor dá as mãos para o narrador, sim, mas agora é fisdado para dentro da obra. E é lá, em terreno ficcional, que todos – autor, narrador, personagem e leitor – cristalizam-se, confundem-se, mesclam-se. Ou jogam, brincam, divertem-se na troca de máscaras literárias.

Final do passeio, final da leitura. O leitor é devolvido ao seu mundo *real*, e já não é mais o mesmo: nem o leitor, nem o mundo *real*, muito menos a obra. Assim, círculo perfeitamente incompleto, as obras nunca se fecham. Capelas imperfeitas, inacabadas. Sempre à espera.

*porque as palavras, se o não sabe, movem-se muito, mudam de um dia para o outro,  
são instáveis como sombras, sombras elas mesmas,  
que tanto estão como deixaram de estar, bolas de sabão.*  
José Saramago

---

<sup>117</sup> Mais uma vez é pertinente trazer Augusto Abelaira: “Já não sou eu quem escreve, escrevem os leitores” (ABELAIRA, 1981, p. 9).

## BIBLIOGRAFIA

### Obras ficcionais, teóricas e críticas

ABELAIRA, Augusto. **O triunfo da morte**. 2. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1981.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. “O conceito de Literatura”. In: \_\_\_\_\_. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1993.

AGUIAR, João. **Os comedores de pérolas**. Lisboa: TV Guia Editora, 1997.

ALEGRE, Manuel. **Rafael**. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

ALMINO, João. “Ambigüidade e acomodação”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

AMADO, Teresa. “Apresentação crítica”. In: RIBEIRO, Bernardim. **Menina e moça**. 2. ed. Lisboa: Edições Duarte Reis, 2002.

AMARAL, Fernando Pinto do. “Narrativa”. In: MARTINHO, Fernando J. B. (Org.). **Literatura Portuguesa do Século XX**. Lisboa: Instituto Camões, 2004.

ANDERSEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética 2**. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

ANDRADE, Eugénio de. **Antologia pessoal da poesia portuguesa**. 5. ed. Lisboa: Campo das Letras, 2001.

ANTUNES, Lobo. **O manual dos inquisidores**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Ontem não te vi em Babilônia**. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

ARÊAS, Vilma. “Em forma de fivela”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

\_\_\_\_\_. “Pedro e Paula – partidas e contrapartidas”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002b.

\_\_\_\_\_; OSAKABE, Haquira. “Partes de si e dos outros: Entrevista com Helder Macedo”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Klick Editora, 1997.

\_\_\_\_\_. **Esau e Jacó**. 12. ed. São Paulo: Ática, 2002.

\_\_\_\_\_. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Scipione, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética** (A teoria do Romance). São Paulo: Hucitec, 1988.

BAPTISTA-BASTOS. **Elegia para um caixão vazio**. 5. ed. Lisboa: ASA, 2001.

BARTHES, Roland. "O discurso da história". In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERARDINELLI, Cleonice. "Uma família recuperada na teoria do mosaico: Partes de África." In: CARVALHAL e TUTIKIAN (Org.). **Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.

\_\_\_\_\_. "Nas dobras do texto". In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

BHABHA, Homi. "DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna". In: \_\_\_\_\_. **O local da cultura**. Belo Horizonte: EDUFMG, 1998.

BOOTH, Wayne. "Our Many Different Businesses with Art". In: \_\_\_\_\_. **Critical Understanding**. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

\_\_\_\_\_. **Retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOTELHO, Fernanda. **Terra sem música**. Lisboa: Contexto, 1991.

BRADBURY, Malcolm. **O mundo moderno: dez grandes escritores**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRAGANÇA, Nuno. **A noite e o riso**. Lisboa: TV Guia Editora, 1996.

BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. **O que é Literatura Comparada?** Trad. Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BUESCU, Helena Carvalhão. **Em busca do autor perdido: histórias, concepções, teorias**. Lisboa: Cosmos, 1998.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia – história de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CALAFATE, Pedro (Org.). **Portugal como problema. Século XIX: a decadência**. Lisboa: Fundação Luso-Americana, 2006. v. 3.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Se um viajante numa noite de inverno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Editora Brasileira, 1964. v. 7 (Col. Clássicos Jackson).

CARVALHAL, Tania. “Partes de África: mosaico de vida e ficção”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002b.

CARVALHO, Mário de. **Apuros de um pessimista em fuga**. Lisboa: Caminho, 1999.

\_\_\_\_\_. **Fantasia para dois coronéis e uma piscina**. 3. ed. Lisboa: Caminho, 2004.

CARVALHO, Rodrigo Guedes de. **A casa quieta**. 7. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

\_\_\_\_\_. **A mulher em branco**. Lisboa: Dom Quixote, 2006

\_\_\_\_\_. **Canário**. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

\_\_\_\_\_. **Daqui a nada**. Lisboa: Contexto, 1993.

CASTELO BRANCO, Camilo. “Encontros no Rio de Janeiro: Helder Macedo em visita ao bruxo do Cosme Velho”. In: \_\_\_\_\_. **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Agulha em palheiro**. São Paulo: Saraiva, 1961.

\_\_\_\_\_. **Anátema**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1974.

\_\_\_\_\_. **Carlota Ângela**. São Paulo: Saraiva, 1958.

\_\_\_\_\_. **Amor de perdição**. 5. ed. São Paulo: Edição Saraiva, 1968.

CASTRO, Manuel Antônio de. “O narrador e a obra: a linguagem como medida”. In: MARCHEZAN, Luiz; TELAROLLI, Sylvia (Org.). **Cenas literárias: a narrativa em foco**. Araraquara: Cultura Acadêmica Ed., 2002.

CENTENO, Yvette K. **Amores secretos**. Lisboa: ASA, 2006

CERDEIRA, Teresa Cristina. “A experiência das fronteiras” (apresentação). In: \_\_\_\_\_. **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

\_\_\_\_\_. “Uma Joana ni gaie ni triste ou de Orfeu e Eurídice nas traseiras do Inferno”. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002c.

CERVANTES, Miguel. **Dom Quixote de la Mancha**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

CESÁRIO VERDE, José. **Obra completa de Cesário Verde**. Lisboa: Portugalíia, 1963.

CLÁUDIO, Mário. **Amadeo**. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

CLEMENTE, Ir. Ivo. “Helder Macedo e o ensaio”. In: CARVALHAL, Tânia; TUTIKIAN, Jane. (Orgs.). **Literatura e História**: três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.

COELHO, Eduardo Prado. “Até que os corpos parem de morrer”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo**: a experiência das fronteiras. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

\_\_\_\_\_. “O círculo dos círculos”. In: PIRES, José Cardoso. **O Delfim** (Introdução). 18. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

\_\_\_\_\_. Resenha. Público, Lisboa, 11/11/2000. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo**: a experiência das fronteiras. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002b.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CORREIA, Helia. **A casa eterna**. Lisboa: Relógio D’água, 1999.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Col. Debates).

COSTA, Linda Santos. Resenha. “O Independente”, 15/12/2000. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo**: a experiência das fronteiras. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

COSTA, Maria Velho. **Irene ou O contrato social**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

CRUZ, João Roberto Maia da. “Nós verdadeiros dos laços fingidos: uma leitura de *Partes de África*”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo**: a experiência das fronteiras. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

CRUZ, Mafalda Ivo. **Vermelho**. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

DAL FARRA, Maria Lucia. “De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo**: a experiência das fronteiras. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002b.

\_\_\_\_\_. “Regime de incertezas: leitura da obra romanesca de Helder Macedo.” In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo**: a experiência das fronteiras. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002c.

\_\_\_\_\_. “Réquiem para a metaliteratura”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo**: a experiência das fronteiras. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

DICKENS, Charles. **A loja de antiguidades**. Lisboa: Portugália Editora, s/d.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. **Crime e castigo**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

ECO, Umberto. **Seis passeios nos bosques da ficção**. Algés: Difel, 1997.

- FARIA, Rosa Lobato. **A flor do sal**. Lisboa: ASA, 2005
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. “Ficção e história: um jogo de espelhos”. In: MARCHEZAN, Luiz; TELAROLLI, Sylvia (Orgs.). **Cenas literárias: a narrativa em foco**. Araraquara: Cultura Acadêmica Ed., 2002.
- FIELDING, Henry. **Tom Jones**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- FIGUEIREDO, Mônica. “Ilse, Paula e Maria Eduarda, ou as imagens da sedução”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- FLORY, Suely. “De autores, narradores e leitores: a construção do mosaico em Partes de África, de Helder Macedo.” In: CARVALHAL, Tânia; TUTIKIAN, Jane. (Orgs.). **Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1999.
- FOUCALT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega; Passagens, 1992.
- FRANÇA, Júlia Lessa (Org.). **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. 6. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- GARRETT, Almeida. **Frei Luis de Souza**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1957.
- \_\_\_\_\_. **Viagens na minha terra**. 4. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.
- GREENE, Graham. **O crepúsculo de um romance** (*The end of the affair*). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.
- GUILLÉN, Claudio. “El Portugal de los descubrimientos: un gran novelista”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.
- HELDER, Herberto. **Poesia toda**. Lisboa: Plátano, 1973. v. 1.
- \_\_\_\_\_. **Última ciência**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.
- HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.
- JAUSS, Hans Robert. **A literatura como provocação**. 2ª. ed. Lisboa: Vega; Passagens, 2003.
- JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In: JENNY, Laurent (Org.). **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979.
- JORGE, Lúcia. **A costa dos murmúrios**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.
- JUNQUEIRO, Guerra. **Obras de Guerra Junqueiro** (poesia). Porto: Lello & Irmão, s/d.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Publifolha, 1998.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.

LEPECKI, Maria Lúcia. **Aspectos da narrativa de preocupação histórica em Portugal, hoje**. Coimbra: Associação Internacional de Lusitanistas, 1988.

\_\_\_\_\_. **Sobreimpressões**. Lisboa: Caminho, 1988.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

LOURENÇO, Frederico. **A máquina do arcanjo**. Lisboa: Cotovia, 2006.

MACEDO, Helder. “A partir de mim.” In: CARVALHAL, Tânia; TUTIKIAN, Jane. (Orgs.). **Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.

\_\_\_\_\_. “As telas da Memória”. In: CARVALHAL, Tânia; TUTIKIAN, Jane. (Orgs.). **Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.

\_\_\_\_\_. **Do significado oculto da Menina e moça**. Lisboa: Moraes Editores., 1977.

\_\_\_\_\_. **Partes de África**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. **Pedro e Paula**. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

\_\_\_\_\_. **Sem nome**. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

\_\_\_\_\_. **Viagem de inverno e outros poemas**. Rio de Janeiro: Record, 2000

\_\_\_\_\_. **Vícios e virtudes**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **A Moreninha**. São Paulo: Klick Editora, s/d.

MARTINS, Lourdes Câncio (Org.). **Reler José Saramago: paradigmas ficcionais**. Lisboa: Cosmos, 2005.

MARTINHO, Fernando J. B. “Poesia”. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Literatura Portuguesa do Século XX**. Lisboa: Instituto Camões, 2004.

MELLID-FRANCO, Luísa. “Resenha”. *Expresso, Cartaz*. 14/3/1998. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

MESQUITA, Ary de (Org.). **Poesia**. São Paulo: WMJackson Inc, 1958. v. 1.

MOISÉS, Massaud (Dir.). **A literatura portuguesa em perspectiva**. São Paulo: Editora Atlas S.A., 1993.



\_\_\_\_\_. **A criação literária**: introdução à problemática da literatura. 5. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1973.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Porto Alegre: Editora Globo, 1961. v. 1.

MORÃO, Paula. (Org.). **Autobiografia. Auto-representação**. Lisboa: Colibri, 2003.

\_\_\_\_\_. **Viagens na terra das palavras**: episódios sobre a Literatura Portuguesa. Lisboa: Cosmos, 1993.

MOURÃO, Luis. “Narrativa contemporânea posterior a la Revolución de los Claveles”. In: GAVILANES, José Luis e APOLINÁRIO, António (Orgs.). **Historia de la Literatura Portuguesa**. Madrid: Cátedra, 2000.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. São Paulo: Edusp, 1997.

NOBRE, António. **Só**. 13. ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1966.

O’NEILL, Alexandre. **Poesias completas 1951/1986**. 3. ed. Braga: INCM, s/d.

OLIVEIRA, Carlos. “Originalidade e Intertextualidade.” In: REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

OLIVEIRA, Maria Fernanda Alvito. “Prosa em tempo de poesia: uma leitura especular de Partes de África”. In : CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

PADILHA, Laura Cavalcante. “Partes de África: a sedução de um caderno de mapas”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: A experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

PEIXOTO, José Luís. **Cemitério de pianos**. Lisboa: Bertrand, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A intertextualidade crítica”. In: JENNY, Laurent (Org.). **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979. (Col. Poétique, 27).

\_\_\_\_\_. “Literatura Comparada, intertexto e antropofagia”. In: \_\_\_\_\_. **Flores da Escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PESSOA, Fernando. “Tradição e intertextualidade”. In: REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINTASILGO, Maria de Lourdes. “A inocência do leitor”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

PIRES, José Cardoso. **O Delfim**. 18. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

QUEIRÓS, Eça de. **A Capital**. Lisboa: Livros do Brasil, 1970.

\_\_\_\_\_. **Os Maias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

REIS, Carlos. “Narrativa Contemporânea (del Neorrealismo a la Revolución de los Claveles)” In: GAVILANES, José Luis e APOLINÁRIO, António (Orgs.). **Historia de la Literatura Portuguesa**. Madrid: Cátedra, 2000.

\_\_\_\_\_. “Resenha”. *Jornal de Lisboa*. 8 abr. 1998. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

REIS-SÁ, Jorge. **Todos os dias**. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **O romance português contemporâneo**. Santa Maria: UFSM, 1986.

RIBEIRO, Bernardim. **Menina e moça**. 2. ed. Lisboa: Edições Duarte Reis, 2002.

RIBEIRO, Margarida Calafate. “Partes de nós: uma leitura de Partes de África”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

RICOEUR, Paul. “Mundo do texto e mundo do leitor”. In: \_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1997.

RODRIGUES, Urbano Tavares. “A Narrativa: seus caminhos e modelos em Portugal após a Revolução de Abril”. In: **Memória da Academia das Ciências de Lisboa**. Lisboa: Classe de Letras, 1988. t. 28.

\_\_\_\_\_. **Ensaio de após-abril**. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Col. Debates).

ROSSUM-GUYON, Françoise Van; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Daniele. **Categorias da narrativa**. Lisboa: Veja Universidade, 1976.

ROTHWELL, Phillip. Entre metáfora e metonímia: outra leitura de Partes de África. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

SAID, Edward. “Territórios Sobrepostos, histórias entrelaçadas”. In: \_\_\_\_\_. **Cultura e imperialismo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.

SALGADO, Teresa. “Apresentação crítica de Menina e moça, de Bernardim Ribeiro”. In: RIBEIRO, Bernardim. **Menina e moça**. 2. ed. Lisboa: Edições Duarte Reis, 2002.

SARAIVA, António José. **História da Literatura Portuguesa**. 8. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.

\_\_\_\_\_. LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Ed., 2005.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Memorial do convento**. 25. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

SARRAUTE, Nathalie. **L'ère du soupçon**. Paris: Gallimard, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. **O muro**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

SCHMIDT, Simone Pereira. Partes de África: errâncias num mapa mudado. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

SEIXO, Maria Alzira. “Para uma leitura crítica da ficção em Portugal no século XX”, In: **Outros erros**. Ensaios de Literatura. Lisboa: Ed. ASA, 2001.

\_\_\_\_\_. **Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

SENA, Marta de. “Vícios e Virtudes: entre o que seja e o que fosse”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

SILVA, Marisa Corrêa. “Helder Macedo, construtor do imaginário”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

SILVA, Teresa Cristina da. “O Delfim, ou ‘O ano passado na Gafeira’”. In: BERARDINELLI, Cleonice (Org.). **Figuras da Lusofonia**. Lisboa: Instituto Camões, 2002.

\_\_\_\_\_. **José Saramago – Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Lisboa: Editora Dom Quixote, 1989.

\_\_\_\_\_. “Na crise do histórico, a aura da história”. In: CARVALHAL, Tania e TUTIKIAN, Jane (orgs.). **Literatura e História – Três Vozes de Expressão Portuguesa**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1999.

STERNE, Laurence. **The Life and Opinions of Tristram Shandy**. Londres: Penguin Books, 1985.

TORGA, Miguel. **Diário IV**. 4. ed. Coimbra: Ed. Autor, 1995.

\_\_\_\_\_. **Diário XVI**. 4. ed. Coimbra: Ed. Autor, 1995b.

UNAMUNO, Miguel. **Niebla**. 6. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1950.

VALENTIM, Jorge Vicente. “De polcas e sinfonias: mosaico musical na obra de Helder Macedo.” In: CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **Helder Macedo: a experiência das fronteiras**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

VEIGA, Thomé Pinheiro da. **Fastigimia**: Reprodução em fac-símile da edição de 1911 da Biblioteca Pública Municipal do Porto. Lisboa: INCM, 1988.

WELLECK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

WOOD, James. **How fiction Works**. London: Jonathan Cape London, 2008.

ZINK, Rui. **O reserva**. São Paulo: Planeta, 2004.

*Entrevistas, Jornais, Revistas e Periódicos*

CONRADO, Júlio. Helder Macedo: Partes de África. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 129/130, p. 260-261, jul./dez. 1993.

DUARTE, Leila. O Triunfo da Morte, novo caminho para o Neo-Realismo. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 81. p. 34-39, set. 1984.

ERRIGO, Angie. Casablanca. **Empire Magazine**, Londres, n. 171, Seção Masterpiece, p.49. set. 2003.

GUSMÃO, Manuel. Autobiografia em três romances. **Jornal de Letras**, Lisboa, 25 out. 1995. p. 4-5.

JAFFE, Noemi. Invenções sem crédito. **Zero Hora**. Porto Alegre, 24 set. 2008. Segundo Caderno, p. 6.

MACEDO, Helder. A Brasileira de Prazins – fragmentação e unidade. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 125/126, p. 25-30, jul/dez. 1992.

\_\_\_\_\_. As Viagens na minha terra e a Menina dos Rouxinóis. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 51, p.15-24, set. 1979.

\_\_\_\_\_. Cesário Verde – o bucolista do realismo. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 93, p. 20-28, set. 1986.

\_\_\_\_\_. Depois daquele Salazar. **Bravo**, São Paulo, jun. 1999. Entrevista concedida a André Luiz Barros.

\_\_\_\_\_. Machado de Assis: entre o lusco e o fusco. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 121/122, p. 7-25, Jul/dez. 1991 b.

\_\_\_\_\_. O Sr. Rola Pereira – Recordação de uma recordação de Mário de Sá Carneiro. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 117/118, p. 29-36, set/dez. 1990.

MIRANDA, Wander Melo. “Nações Literárias”. **Revista brasileira de Literatura Comparada**. São Paulo, n. 2, p. 31-38, 1994.

SARAMAGO, José. **Paixões de um narrador obsessivo**. In: MADRUGA, Conceição. A paixão segundo José Saramago. Porto: Campo das Letras, 1998. p. 132-133. Entrevista compilada por Conceição Madruga.

SUSSEKIND, Flora. Literatura mas com certidão de verdade. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 81, p. 5-15, set. 1984.

### *Anais de congresso e Dissertações*

ABDALA JUNIOR, Benjamin. “A Função Social da Linguagem na Comparação das Literaturas de Língua Portuguesa”. In: Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, n. 6., 1978, Assis. **Anais do VI encontro nacional de professores universitários brasileiros de Literatura Portuguesa**. São Paulo, UNESP, 1978, p. 267-273.

CARVALHAL, Tania. “Comparatismo e Textualidade”. In: Colóquio Sul de Literatura Comparada, n. 1, 2002, Porto Alegre. **Trans/versões Comparatistas**. Anais do I Colóquio Sul de Literatura Comparada. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2002. v. 1. p. 29-32.

DAL FARRA, Maria Lúcia. “Partes do eu e de África”. In: Encontro nacional de professores universitários brasileiros de Literatura Portuguesa, n. 14, 1994, Porto Alegre. **Anais do XIV encontro nacional de professores universitários brasileiros de Literatura Portuguesa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994. p.84-88.

HATHERLY, Ana. “Circularidade nas relações entre a Literatura Brasileira e a Portuguesa”. In: Encontro nacional de professores universitários brasileiros de Literatura Portuguesa, n. 6, (ano), (local de realização). **Anais do VI Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**. (local de publicação): (editora), 1978. p. I e F.

JITRIK, Noé. “Comparatismo y textualidad”. In: Colóquio Sul de Literatura Comparada, n. 1, 2001, Porto Alegre. **Trans/versões Comparatistas**. Anais do I Colóquio sul de Literatura Comparada. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2002. p. 15-22.

MACEDO, Helder. “Entre mim mesmo e mim ou o drama em gente de Bernadim Ribeiro”. In: Encontro de estudos portugueses no Brasil, n. 2, 1993, São Paulo. **Anais do II Encontro de Estudos Portugueses no Brasil**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1994. p. 21-31.

SANTILLI, Maria Aparecida. “A Renovação do discurso na Literatura Portuguesa da atualidade: o texto infinito”. In: Encontro nacional de professores universitários brasileiros de Literatura Portuguesa, n. 14, 1992, Porto Alegre. **Anais do XIV encontro nacional de professores universitários brasileiros de Literatura Portuguesa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1992.

### *Internet e vídeo:*

**A Canção de Lisboa**. DVD Mania, Lisboa. Disponível em: <http://www.dvdmania.co.pt>. Acesso em 24 out. 2006.

AGUIAR, João. **Entrevista a João Aguiar**. Diário de Notícias, Lisboa, 31. mar. 2001. Wordpress.com, Lisboa. Disponível em <http://econac.wordpress.com/2006/08/23/entrevista-a-joao-aguiar/>. Acesso em 27 out. 2007. Entrevista concedida ao Diário de Notícias.

ALVES, Clara Ferreira. **A prosa prosaica**. Expresso. Lisboa.

Disponível em <http://www.instituto-camoes.pt/escritores/cardosopires/prosaprosaica.htm>  
Acesso em 14 nov. 2006.

ANTUNES, António Lobo. **Autocrítica: O manual dos inquisidores**. CITI (Centro de Investigação para Tecnologias Interactivas), Lisboa.

Disponível em [http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/lobo\\_antunes/ala54.html](http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/lobo_antunes/ala54.html). Acesso em 17 out. 2006.

ARAÚJO, Inácio. **Federico Fellini morre em Roma**. Folha de São Paulo on-line, São Paulo. 01 nov. 1993. Disponível em:

[http://www1.folha.uol.com.br/folha/almanaque/ilustrada\\_01nov1993.htm](http://www1.folha.uol.com.br/folha/almanaque/ilustrada_01nov1993.htm). Acesso em 12 set. 2006.

BELLINI, Lígia. **Cultura religiosa e heresia em Portugal no Antigo Regime**: notas para uma interpretação do molinosismo. Revistas Eletrônicas da PUC-RS, Porto Alegre. Disponível em:

[http://64.233.169.104/search?q=cache:vByNLdPoQWcJ:revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/1363/1068+alumbrados+Portugal&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=10&gl=br&lr=lang\\_pt](http://64.233.169.104/search?q=cache:vByNLdPoQWcJ:revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/1363/1068+alumbrados+Portugal&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=10&gl=br&lr=lang_pt). Acesso em 30 out. 2008.

CANDIDO, Antonio. **À roda do quarto e da vida**. Universidade de São Paulo on-line, São Paulo. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/n2/15roda.html>. Acesso em 15 out. 2006.

CASABLANCA (EUA, 1942). Direção de Michael Curtiz. São Paulo, Warner Home Video, 2000. DVD (102min), P&B.

CEIA, Carlos (Org.). **E-Dicionário de termos literários**. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Disponível em: [http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/mise\\_en\\_abime.htm](http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/mise_en_abime.htm). Acesso em 17 nov. 2007.

CROYDEN, Margaret. **Les Liaisons Dangereuses**. New York Theatre Ville, Nova York. Disponível em: <http://www.nytheatre-wire.com/mc08052t.htm>. Acesso em 14 dez. 2006.

ESPANCA, Florbela. **Frases, poesias, poemas de Florbela Espanca**. Frases e mensagens, São Paulo. Disponível em <http://www.frases.mensagens.nom.br/frases-autor-f1-florbelaespanca.html>. Acesso em 28 set. 2008.

FERNANDES JÚNIOR, Elídio. **A costa dos murmúrios**: mais do que um romance sobre guerra colonial. Unigranrio on-line, Rio de Janeiro. Disponível em:

[http://www.unigranrio.br/unidades\\_acad/ihm/graduacao/letras/revista/numero3/textoelidio.html](http://www.unigranrio.br/unidades_acad/ihm/graduacao/letras/revista/numero3/textoelidio.html). Acesso em 20 set. 2007.

**Filosofia**. PUC-SP, São Paulo. Disponível em:

<http://www.pucsp.br/~filopuc/verbete/plotino.htm>. Acesso em 20 set. 2008.

GRILO, João Mário. **Anos de ouro do cinema português**. RTC on-line, Lisboa. Disponível em: <http://www.rtc.pt/videosrtp/artesletras.asp>. Acesso em 11 nov. 2006.

LIGAÇÕES perigosas (EUA, 1988). Direção de Stephen Frears. São Paulo, Warner Home Vídeo, 1988. DVD (120min), color.

LIMA, João Gabriel. **Ecos nazistas: Richard Wagner, compositor favorito de Hitler, seria mesmo o inspirador do holocausto?** Veja on-line, São Paulo, setembro de 1998, nº1562. Disponível em: Internet: [http://veja.abril.com.br/020998/p\\_141.html](http://veja.abril.com.br/020998/p_141.html). Acesso em 30 nov. 2006.

LORCA, Federico García. **Conferências**. Ganaderoslidia, Madrid. Disponível em <http://74.125.45.104/search?q=cache:v-uBvdWFJp0J:www.ganaderoslidia.com/webroot/pedefes/Federico%2520Garc%C3%ADa%2520Lorca.pdf+Estos+sonidos+negros+son+el+misterio,+las+ra%C3%ADces+Lorca&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=9&gl=br>. Acesso em 14 out. 2007.

MACEDO, Helder. **É quase milagroso que Portugal seja um país normal**. Lisboa, 21 mar. 1998. Jornal Público, Lisboa. Disponível em: <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/arqvhmacedo.htm>. Acesso em 15 de outubro de 2006. Entrevista concedida a Mário Santos.

\_\_\_\_\_. **Identidade portuguesa não existe**. Jornal do Brasil - JB Online, Rio de Janeiro, 3 ago. 2002. Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2002/08/02/joride20020802008.html>. Acesso em 30 de novembro de 2002. Entrevista concedida a Evandro Teixeira.

MANZONI, Alessandro. **I promessi sposi**. Pelagus. Disponível em [http://www.pelagus.org/it/libri/I\\_PROMESSI\\_SPOSI,\\_di\\_Alessandro\\_Manzonei\\_2.html](http://www.pelagus.org/it/libri/I_PROMESSI_SPOSI,_di_Alessandro_Manzonei_2.html). Acesso em 21 nov. 2006.

PLEKHANOV, Georgi. **Bernstein e o Materialismo**. Arquivo Marxista na Internet, Pacifica, Califórnia. Disponível em <http://www.marxists.org/portugues/index.htm>. Acesso em 27 set. 2008.

## ANEXO

**Palestra com o escritor Rodrigo Guedes de Carvalho: 24/09/2006, Biblioteca Municipal de Seixal – Portugal.****Por Paulo Ricardo Kralik Angelini**

Lisboa é uma cidade à beira de um grande rio, o Tejo. Um rio que se confunde com o mar, na geografia e no olhar. E na literatura, também. Duas belas pontes passeiam entre as margens do Tejo, a ex-Salazar, hoje 25 de abril, vermelha, que lembra a de San Francisco, e a novíssima Vasco da Gama, enorme e moderna, a segunda maior da Europa.

Entretanto, atravessar o Tejo de barco recupera uma grande tradição. Antigamente, as travessias eram feitas quase que exclusivamente pelas faluas, barquinhos a vela que transportavam as pessoas de Lisboa para as cidades do outro lado da margem: Almada, Setúbal, Barreiro, Seixal... O grupo português *Madredeus*, inclusive, canta pela memória das faluas:

*Faluas do Tejo/ Que eu via a brincar/ E agora não vejo/ No rio a passar/ Faluas vadias/ Que andavam ali/ Em tardes perdidas/ Qu'eu nunca esqueci/ E era tanta a beleza/ Que essas velas ao sol vinham criar/ Belo quadro da infância/ Que ainda não se apagou/ E eu tenho a certeza/ Que as Faluas do Tejo hão-de voltar/ Outra vez a Lisboa*

A 15 minutos de Lisboa, através dos modernos barcos da Transtejo, chega-se a Seixal. Quem participa da *Conversa com o Leitor*, na Biblioteca Municipal da cidade, é o escritor Rodrigo Guedes de Carvalho. E eu digo escritor porque é assim que o conheci, ao ler e surpreender-me com *Daqui a nada*, seu livro de estréia. Os portugueses diriam: *Ah, com o jornalista Rodrigo*, já que ele é um dos rostos mais famosos da televisão portuguesa. Com 21 anos de carreira, foi repórter de guerra e hoje é âncora do telejornal noturno da SIC, a maior rede de TV de Portugal. Tentando comparar e assumindo os problemas disso, é uma espécie de Pedro Bial.

Tão logo iniciou a conversa, Rodrigo disse que não lhe interessavam os leitores que, de maneira ignorante, procuravam nas obras os segredos e fofocas de uma grande rede de televisão. Disse que sofre com uma certa inexistência de um leitor virgem, pois aqui em Portugal todos chegam às suas obras com opiniões formadas da figura pública de Rodrigo, para o bem e para o mal. Há aqueles que querem ver a carreira de Rodrigo refletida na obra, o que não existe. E há os que nem abrem as páginas e já dizem: *O pá, o gajo da televisão... aqui em Portugal todos os jornalistas se pretendem escritores e lançam livros...*

Conversei com Rodrigo e intitulei-me esse leitor virgem, visto que cheguei a sua obra sem nunca o ter visto na televisão. Disse ainda que fui capturado pela beleza de *Daqui a nada*, obra que faz diálogos com a também primorosa *Os cus de Judas*, de Lobo Antunes, de quem sou ardoroso leitor, e também Rodrigo o é. Aliás, muitos criticam a influência, como se fosse a repetição de uma fórmula, o que é uma grandessíssima bobagem.

Mesmo que se servindo de técnicas similares – o fluxo de consciência, a polifonia espalhada em diferentes narradores, a experimentação com a linguagem –, a obra de Rodrigo tem vida própria. Em *Daqui a nada*, há os ecos da Guerra Colonial, mas todo o texto é atravessado pela difícil percepção do tempo que não volta e que não foi de todo aproveitado. Os narradores de Rodrigo (um homem de quarenta anos, pai; sua ex-mulher; a filha que não conhece o pai) desenrolam o tecido da memória e trazem a dor da perda do não-vivido. A



amargura, a proximidade com a morte, a solidão, a falta do afeto, carregam o livro por um caminho tortuoso que fascina o leitor. Uma pena que muitos nem chegarão a conhecer esse belo romance por conta de seus preconceitos televisivos.

Voltando à conversa na Biblioteca de Seixal, Rodrigo deixou claro desde o início que estava ali para conversar sobre literatura, descartando perguntas sobre a vida na TV. E conseguiu, havia lá muitos leitores interessados na obra. Falando em leitor, Rodrigo falou sobre seu caminho de leitura, passando, entre outros, por Lobo Antunes, Saramago até o *Ano da morte de Ricardo Reis* (disse que agora parece estar sempre a ouvir a mesma música), Mafalda Ivo Cruz (pouco conhecida mesmo aqui, que trabalha também com um complexo narrador, e o fio narrativo pouco se encontra), Rui Belo, Virgílio Ferreira, Jorge de Sena. Falou que nunca pensa no leitor quando está a escrever, mas é claro que depois, quando o livro é lançado, fica nervoso com a resposta. Rodrigo criticou muito a onda de livros *light* em Portugal, a literatura cor-de-rosa de Margarida Rebelo Pinto (uma das mais vendidas em Portugal) e os tantos romances históricos.

Frases:

“Eu quando escrevo não penso no leitor”.

“O autor precisa sair de seu casulo”.

“Não escrevo *light*, nem auto-ajuda, nem romance histórico, o que é um risco no mercado editorial do nosso país”.

“Leitor tem que ter uma cenoura a seguir.”

“A certa altura, a personagem começa a se impor ao autor.”

Texto publicado no site [www.argumento.net](http://www.argumento.net)

Disponível em <http://www.argumento.net/colunas/contexto/rodrigo-do-lado-de-la-do-tejo/>

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)