

LEONEL DA CONCEIÇÃO LOPES

ESTA NOITE SONHEI COM BRUEGHEL DE
FERNANDA BOTELHO
UMA LEITURA

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2002

LEONEL DA CONCEIÇÃO LOPES

ESTA NOITE SONHEI COM BRUEGHEL DE
FERNANDA BOTELHO
UMA LEITURA

Dissertação de Mestrado
em Estudos Portugueses e Brasileiros
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade
do Porto.

Orientadora:

Professora Doutora Maria de Fátima Marinho

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2002

Agradecimentos

A Fernanda Botelho

que, atenciosamente, me recebeu e respondeu, por escrito, a algumas questões, em circunstâncias de saúde particularmente difíceis.

À professora doutora Maria de Fátima Marinho

que, com atenção, dedicação e disponibilidade (inclusivamente de biblioteca pessoal), orientou esta dissertação.

Para

A Inês, a Ana, a Teresa e a Inês

ESTA NOITE SONHEI COM BRUEGHEL DE
FERNANDA BOTELHO
UMA LEITURA

ÍNDICE

	Página
Introdução.....	3
I. A escrita espaço de co(n)-fusão: sonho e realidade, memória e imaginação.....	17
1. A perseguição do real: o jogo do gato e do rato; a realidade virtual.....	24
2. “Cada obra cria o seu código de leitura”	33
2.1. A escrita cria o leitor e o seu código de leitura.....	35
2.2. A leitura e a obra – um jogo.....	37
II. Composição do quadro	45
1. Dizer-se na escrita	46
2. Alternância acção / recordação	48
2.1. O discurso e sua modalidade	50
2.2. O tempo.....	54
2.3. A focalização.....	57
3. Uma rotina hebdomadária	61
4. Marcas da memória	82

III. A Autobiografia ?	95
1. De Brueghel ao sonho...do sonho a Brueghel	98
2. Luíza, a “Dulle Griet”	101
3. Luíza... O nome, eco de outras mulheres... ..	106
4. Um discurso no feminino ?	113
4.1. Espaço de liberdade e autonomia da personagem (e) autora	116
4.1.1. Luíza, sujeito activo da sua existência e do seu discurso	117
4.1.2. Corpo, escrita e erotismo	118
4.2. Feminino – masculino	121
5. Luíza no mundo da escrita: o quadro familiar	125
IV. O trágico da existência : destino, amor e morte	130
1. D. Carminho: frustração e obsessão	136
2. Luíza, um destino de amor... E a morte?	138
3. A ironia do destino: Diogo prefere a companhia de Luíza. Um final feliz ?	151
V. Conclusão	154
 BIBLIOGRAFIA	
Bibliografia activa	157
Bibliografia passiva	158
Bibliografia crítica citada	165
Outras obras citadas	175

INTRODUÇÃO

“... *Fernanda Botelho* mantém uma carreira literária discreta mas de irrecusável imposição estética...”
(M.A. Seixo, 2001: 28)

Num breve encontro de quinze minutos que Fernanda Botelho me dispensou, em Lisboa, num gesto de simpatia que o estado de saúde não permitiu que fosse mais longo, destaquei, comentando a sua obra de ficção, a busca constante de novas e / ou diversas técnicas narrativas e o efeito surpresa resultante da construção do romance, muito particularmente dos diversos desfechos. A sua resposta não se alongou em explicações, limitando-se a devolver a questão: - Achou? Fico satisfeita!¹

Esta atitude fez-me dar atenção a algumas observações à sua obra, feitas já nos começos da sua carreira literária, e que serão tidas em conta na leitura de *Esta noite sonhei com Brueghel*: o trabalho de construção do romance, a disponibilidade para a cooperação do leitor, a modernidade e / ou atitude pós-moderna. Assim escreveu Nuno de Sampaio em 1972, a propósito de *Lourenço é Nome de Jogral*: “Em Fernanda Botelho, o romance nasce como construção. É como construção que ele se ordena; como construção, ainda, que se impõe aos seus leitores.” (Varela, 1987: xxxviii). E Óscar Lopes comentou, em 1959, a

¹ Esta resposta foi dada por escrito, em 29/06/01, nos seguintes termos: “As técnicas narrativas e inovadoras são uma constante no meu pensamento criativo. É isso mesmo que eu quero dar: uma técnica e uma inovação. Gosto muito de que os leitores o reconheçam”.

propósito de *Calendário Privado*: “A técnica romanceladora de *Calendário Privado* caracteriza-se, antes de mais nada, pela sua composição. (...) ... O interesse desse processo reside, antes de mais, em pôr o leitor em atitude heurística, investigadora, perante o caso proposto, em problematizar a própria narração ...” (*idem ibidem*). Ora, a atenção dada ao romance e sua construção aprofunda-se continuamente até desembocar no seu último livro publicado (1998), *As contadoras de Histórias*, de que mais recentemente deram conta algumas recensões, nomeadamente a de Catherine Dumas que nele encontra, como estratégia narrativa, um entrançado de narrativas e de vozes femininas entregues a um “perverso jogo de substituição” que “fende a partir de dentro o discurso e a obra literária pensada como verdade, a voz narrativa como unidade, a moral social como postulando a relação masculino-feminino, enfim todos os sistemas de pensamento” (Dumas, 1999: 316). Observação corroborada por A. P. Arnault (2001: 1-2) que destaca o carácter lúdico, dir-se-ia o efeito lúdico, da obra em que “a coloquialidade de uma linguagem desembaraçada de palavras e de estruturas barroquizantes joga, e contrasta, ao longo de *As contadoras de Histórias*, com uma admirável e aprazível desarrumação expositiva que choca os mais convencionais leitores, sem dúvida ainda renitentes em acatar e fruir as pouco canónicas subversões às técnicas do romance dito clássico”.

O objecto deste trabalho é uma leitura de *Esta Noite Sonhei com Brueghel* de Fernanda Botelho. Como observa Fokkema, retomando Iuri Tynianov, “é impossível dar uma definição geral da forma artística fora da referência ao momento histórico particular da sua produção e da sua recepção”² (Fokkema, 1989: 12), tendo em consideração que à obra literária subjazem determinados códigos e entre eles o de período ou de grupo (*idem*, p. 21).

² Cf. Gusmão, 1999.

Sendo assim, antes de iniciar a leitura do livro referido, será feito um busquejo esclarecedor do lugar de Fernanda Botelho no panorama da literatura portuguesa. Através dele pretende-se mostrar que a autora se integra inequivocamente na modernidade literária da segunda metade do século XX, e que, partindo das tendências reveladas na década de 50, as obras, que vai sucessivamente publicando, revelam algumas das características do que se convencionou chamar a pós-modernidade.

Fernanda Botelho afirmou o seu lugar na literatura portuguesa desde a publicação, nos anos 50, de poemas em revistas (*Távola Redonda*, *Graal* e *Europa*) e no jornal *Diário de Notícias* (16.11.1956), e de um livro, edição da Távola Redonda, em 1951 (cf. Sena, 1983: 291-298³; 1988: 149-153; Mourão-Ferreira, 1980: 245-249 e 269-282; C. Rocha, 1985⁴). Embora tenha publicado mais ficção do que poesia, esta sua primeira manifestação é marcante, pelo que esta sua qualidade é com frequência destacada (cf. Guedes, 1988).

Na abordagem da ficção portuguesa contemporânea, o nome de Fernanda Botelho “conta-se entre as melhores ficcionistas da actualidade... (Sena, 1988: 151⁵).

O contemporâneo na literatura parece referir-se à segunda metade do século XX, de acordo com o estudo de A. Machado (1984), com o qual sintonizam C. Reis (1998) e A. Seixo (2001⁶). Com efeito, observa o primeiro autor: “... parece-me que a novelística portuguesa contemporânea é, sobretudo, a novelística que, a partir dos anos 50, tendo-se libertado de um certo psychologismo estritamente europeu de entre as duas guerras, característico em grande parte dos ficcionistas da *Presença* (1927-1940), bem como de um

³ Jorge de Sena assinala na p. 291 o carácter da sua poesia e o “seu lugar de primeira plana”.

⁴ Clara C.Rocha relaciona Fernanda Botelho com a *Távola Redonda* que apresenta como dando continuidade às tendências da “poesia pura” dos *Cadernos de Poesia* e em oposição à poesia dos neo-realistas. *Graal* dá continuidade à *Távola Redonda* (ver pp. 486-501).

⁵ O texto é de 1975. Note-se que a apreciação em causa apenas considera as obras publicadas até essa data.

⁶ O texto é de 1990.

doutrinarismo social assaz dogmático e culturalmente muito limitado que caracterizou o neo-realismo dos começos (anos 40), abre caminhos diversos a partir de uma atitude essencialmente crítica e mesmo de autocrítica⁷” (Machado, *op. cit.* p. 27). Contemporâneo é assim entendido como o período que corresponde à reconstrução da Europa do pós-guerra, com todas as transformações políticas, sociais e culturais e que, segundo o mesmo autor, “representa a interrogação irónica, ou dramática, ou irónico-dramática sobre a razão de ser de um Portugal perdido na Europa, esmagado por uma ditadura *à petit feu* ou dela bruscamente liberto, arrastando consigo os problemas de tantos anos de obscurantismo a todos os níveis”⁸ (*idem* p. 28). Com efeito, A. Seixo (2001: 21) selecciona um período “para uma leitura crítica da ficção em Portugal no século XX, anos quarenta a noventa” tendo como critério de selecção o facto de “...considerar que há uma história relativamente estabelecida da ficção até aos anos cinquenta...”⁹. Deve, entretanto, salientar-se o peso da influência do neo-realismo, que se estende à década de 50, “as leituras de teor existencialista” (Reis, *op. cit.* p. 34; Seixo, *op. cit.* pp. 26-27; Machado, *op. cit.* pp. 47-50) e “a lição do ‘nouveau roman’ francês” que, de acordo com A. Seixo (*op. cit.* p. 27), “vai desenhar entre nós um espaço híbrido, complexo, muito rico, que, nomeadamente a partir dos anos setenta e encorajado pela voz de uma aparentemente radical liberdade reencontrada a partir do 25 de Abril, desenvolve uma produção romanesca importante no conspecto da literatura europeia, pela sua quantidade e qualidade, de matizes diversos e em certos casos fulgurantemente original”.

⁷ Note-se que o texto citado é de 1977.

⁸ A situação peculiar portuguesa é também analisada por A. Seixo (1991: 304) a propósito da recepção do pós-modernismo em Portugal. Do seu ponto de vista, essa recepção “doit tenir compte de deux données essentielles: d’une part, le fait culturel qu’il y est entré par la voie française (...) D’autre part, la conscience de la modernité vécue par la culture portugaise s’est constituée justement contre les restrictions de la censure...” Segundo a mesma, acresce a estes dados o seguinte: “Il faudra tenir compte de la conformation de la culture portugaise en tant que système de périphérie...”.

⁹ Embora não coincidindo, os três autores citados parecem considerar como momentos ou tendências da literatura da primeira metade do século XX os seguintes: “a geração de Pessoa”; o “grupo da *Presença*”, o “movimento neo-realista”; o “grupo surrealista”. Estes mesmos autores destacam as figuras individuais (como sublinha A. Seixo: “Durante os anos cinquenta, a ficção portuguesa apresenta-se partilhada entre a produção relacionada com grupos e tendências definidas (...) e a composição independente”. Enquadram-se, nestes últimos, Vitorino Nemésio, Irene Lisboa, Jorge de Sena. O que apresentam de comum e significativo para a literatura portuguesa é, segundo a mesma autora, uma “concepção do romance como narrativa” (*idem* p. 22).

É na órbita de influência do existencialismo¹⁰ e de costas voltadas ao neo-realismo (cf. Machado, *op. cit.* p.65-66)¹¹ que se situa Fernanda Botelho, nos inícios da sua carreira (já que o seu último livro data de 1998). Dela diz, no texto já referido, A. Seixo: “praticando igualmente a convergência social-existencial mas mais próxima de uma concentração intelectual-sentimental dos materiais romanescos, *Fernanda Botelho* mantém uma carreira literária discreta mas de irrecusável imposição estética...”¹² (Seixo, *op.cit.* p. 28).

Sai fora do objecto deste estudo a análise da obra romanesca de Fernanda Botelho nas suas linhas-força. Atendendo, entretanto, a que é possível verificar a procura de caminhos diversificados na exploração de técnicas narrativas e construção dos seus romances, numa linha diacrónica, parece razoável dar um pouco mais de seguimento ao busquejo iniciado. Será, assim, possível fazer uma aproximação dos seus romances a outras tendências da ficção portuguesa.

Carlos Reis, que segue o critério de descortinar continuidades e rupturas na ficção portuguesa contemporânea (1998: 32), encontra na década de 60 “um tempo propício” para estas últimas: “coincidindo com os primeiros sinais de agonia da ditadura, aprofunda-se nos nossos escritores a disponibilidade para experiências inovadoras, que vêm romper também com uma certa estreiteza de processos narrativos até então vigentes”¹³ (*idem* p. 35). Neste contexto, destaca o romance de Jorge de Sena *Sinais de Fogo*, “a recepção do chamado *novo romance*” e, nesta sequência, a escrita de Vergílio Ferreira (*idem ibidem*). Esta época de

¹⁰ É esta a leitura de Carlos Reis: “Nos anos que, na década de 50, se seguem à viragem do Neo-realismo (...) não é propriamente uma ruptura; é, sim, uma espécie de alargamento das referências temáticas do Neo-realismo (...) Ocorria isto em consonância com a evolução de romancistas inicialmente ligados ao movimento - como Fernando Namora ou Vergílio Ferreira -, abertos a leituras de teor existencialista, e com a revelação de David Mourão-Ferreira (...), Fernanda Botelho e M^a Judite de Carvalho, confirmados como ficcionistas sobretudo na década seguinte” (1998: 34).

¹¹ Veja-se o apontamento deixado atrás sobre a *Távola Redonda*. Para a análise centrada na influência do existencialismo na literatura portuguesa, veja-se Urbano T. Rodrigues; no caso particular de Fernanda Botelho, o estudo de Forjaz Trigueiros.

¹² A autora refere-se, neste contexto, a escritores que, dentro da esfera de influência do existencialismo, manifestaram “uma preocupação social” (Seixo, *op. cit.* p. 27) como Urbano T. Rodrigues, M^a Judite de Carvalho, David Mourão-Ferreira ... Note-se que a ilustrar o juízo de M.A. Seixo estão os livros de Fernanda Botelho publicados nos anos 60 e 70 (*A Gata e a Fábula*, *Xerazade e os Outros*, *Lourenço é nome de Jogral*).

¹³ Os processos narrativos vigentes serão, certamente, os de influência neo-realista.

ruptura, que segundo o mesmo autor, “ultrapassa as estritas fórmulas do *novo romance*” e “a definitiva superação do Neo-Realismo”, pode ser assim apresentada nas suas palavras: “uma certa desagregação do romance, enquanto género internamente coeso, combina-se cada vez mais com o culto da dispersão discursiva, com especial incidência no plano temporal; e a personagem, ao perder a nitidez de contornos herdada do realismo crítico, remete, na sua fluidez, para um sujeito em acentuada crise social e ideológica” (*idem* p. 35).

De algum modo, tal como A. Seixo, A.M. Machado (*op. cit.* pp. 50-51) delimita pelos anos 50 um novo rumo na novelística portuguesa. Encontra aí o brotar de “uma variedade de tendências e de experiências estéticas que reflectem uma, por vezes, frenética procura de novas formas” (*idem* p. 50). E, depois de se referir à “atitude crítica e frequentemente irónica” (face ao passado e ao presente) da geração de 50 e à adopção de “uma atitude de distanciamento experimental” por parte da geração de 60 influenciados pelo “nouveau roman” e pelas teorias linguísticas do estruturalismo, conclui, neste seu texto de 1977, que “especialmente no que diz respeito ao romance dos últimos dez anos, tais experimentalismos levam, por vezes, a uma criação extremamente pessoal e complexa” (*idem* p. 51). Para tanto, terá contribuído a libertação da influência francesa, a aproximação aos vanguardismos alemão, latino- americano e norte-americano e à “redescoberta de Raul Brandão, cada vez mais nosso contemporâneo” (*idem ibidem*).

É sempre problemática e, por vezes, redutora a catalogação da produção ficcional. A situação agrava-se quando a análise se centra na escrita mais recente. No sentido de captar as linhas de compreensão da ficção contemporânea (os sentidos e os trajectos, no texto de Carlos Reis), nomeadamente este novo rumo da novelística atrás referido, A. Machado (*op.cit.* p. 12) assume a ideia-chave de que “ser *contemporâneo* em literatura não significa

nem ‘ser do mesmo tempo’ nem ‘ser do *nosso* tempo’”¹⁴. Assim, autores que cronologicamente constituiriam uma geração manifestam tendências diversas, o que o levou a englobar a produção a partir dos anos 70 num significativo título: “Fragmentação de tendências: da intertextualidade à reinvenção do romanesco” (*idem* p. 16). E sob esta designação coloca as obras cuja temática se centra na guerra colonial, as obras onde é explorado o *realismo fantástico* ou *realismo mágico*, as obras onde se retoma “a herança surrealista e de todos os vanguardismos”, obras onde encontra “uma mitocrítica aplicada à condição feminina” (cf. pp. 16-22)¹⁵.

Ao pesquisar e encontrar, através deste busquejo, as ideias de fragmentação e de reinvenção do romanesco no estudo referido, pretendeu-se libertar de uma catalogação de geração a obra de Fernanda Botelho, em geral, e a que aqui se estuda, em particular. Na verdade, e falando de poesia, em 1960, David Mourão-Ferreira (1980: 269 – 282), refere-se à sua geração, que também é a de Fernanda Botelho, como “geração dividida – e *dividida* não apenas entre as personalidades que a constituem. A *divisão* verifica-se também no interior de algumas dessas personalidades” (p. 272). Ora, se há afinidades entre autores que se revelam na mesma época e a marca da circunstância histórica – no caso, o desencanto com o sem-sentido de um mundo saído de duas guerras e uma interrogação sobre o sentido fornecida pelo pensamento existencialista, também há a escolha ou tomada de posição de cada um,

¹⁴ Eis a citação mais completa: “ser *contemporâneo* em literatura não significa nem ‘ser do mesmo tempo’ nem ‘ser do *nosso* tempo’. Antes implica uma oscilação entre estes dois extremos [o Romantismo e a Contemporaneidade], movimento pendular duma escrita que secretamente se interroga sobre o passado para analisar o presente e visionar o futuro”. Pretende-se com esta transcrição mais completa não desvirtuar, pela descontextualização, a exposição do autor. Com efeito, a sua análise vai dirigida à ficção que “trabalha” o material histórico, quer no sentido da sua reelaboração quer da sua suspensão (pp.11-16), embora a parte acima transcrita se possa aplicar a outros domínios da ficção, como se julga acontecer no texto do autor em causa. Note-se a observação de A. Seixo (2001: 38) sobre aquele tipo de literatura: “(...) Por isso a polarização de certa narrativa portuguesa contemporânea em torno do material histórico é acentuada, nem sempre, porém alimentada pela preocupação de trabalhar esses materiais em função do presente (que, ele só, vê o passado) e da linguagem (que o diz, seja na representação romântica que é o romance histórico propriamente dito, seja na reflexão que o trabalho da história no romance de hoje pode dar), remetendo-se muitas vezes a puro sucedâneo de cariz modernista da ficção que o século passado nos legou”.

¹⁵ A. Seixo (2001: 25-44), encontra vectores de compreensão da ficção contemporânea portuguesa que organiza diferentemente, embora com pontos de aproximação.

conforme o mesmo David Mourão-Ferreira¹⁶. Se, como já se referiu, é possível ler a obra de Fernanda Botelho (sobretudo os primeiros romances)¹⁷, na perspectiva da problemática existencialista, também é possível descortinar uma sensibilidade que pode designar-se como pós-moderna¹⁸ em romances, pelo menos a partir da década de 80.

A. Seixo (1991: 306; 2001: 43) nota que as condicionantes políticas em Portugal – primeiro, o regime autoritário (de Salazar) e, depois, a Revolução de Abril – conduziram a uma certa indiferença face à pós-modernidade.¹⁹ Entretanto, a sua análise dos textos da literatura portuguesa contemporânea, permitiu detectar alguns sinais comuns às correntes pós-modernistas americanas e europeias (cf. Seixo, *op.cit.*, pp. 306-313; 2001: 43-44; 45-59). Assim, “Romancistas como Lobo Antunes, Mário de Carvalho, Luíza Costa Gomes e Mário Cláudio participam, na maior parte da sua obra, da atitude de reflexão irónica, de ludismo paródico, de questionação das implicações axiológicas, de desconjuntamento das formas romanescas – ao mesmo tempo que nelas mantêm aparências de teor tradicional – que caracteriza este tipo de literatura” (Seixo, 2001: 43). Embora os seus estudos na perspectiva da pós-modernidade não contemplem a obra de Fernanda Botelho, algumas das categorias referidas pela autora à ficção portuguesa podem verificar-se em

¹⁶ “A historicidade do ser humano revela-se, portanto, em dois planos: no que lhe é outorgado pelas circunstâncias e no que resulta da tomada de posição – da escolha – perante as mesmas circunstâncias” (p. 270).

¹⁷ Ver Forjaz Trigueiros, 1969; Seixo, 2001: 25-28; Poppe, 1982.

¹⁸ Embora não seja reconhecida unanimemente a catalogação de uma época ou sensibilidade correspondente à pós-modernidade – e no artigo de A. Seixo (1991), esta autora dá conta dessa polémica, para o caso português, como A. Compagnon (1991) para o caso francês – o conjunto de estudos consultados e referidos na bibliografia dão conta dessa nova e diferente sensibilidade que põe em causa a modernidade. No que se refere à poesia em Portugal, Amaral (1991) e F. Guimarães (1997) mostram a existência, a partir dos anos 70, de uma nova sensibilidade (Amaral, *idem* p. 49; Guimarães, *idem*, p. 230). O mesmo F. Amaral justifica a sua opção pela termo pós-modernidade em detrimento de pós-modernismo, considerando pós-modernistas os autores (poetas) posteriores a *Orpheu* e à *Presença*.

¹⁹ “En effet, les écrivains portugais ne parlent pas de Postmodernisme...” (Seixo, 1991: 306). « ... a recepção da literatura pós-moderna em Portugal dá conta de efectivas leituras (se considerarmos a actividade de tradução sobre os textos de proveniência estrangeira), mas, quer no plano da crítica, quer no da reflexão dos escritores sobre a sua própria criação, a atitude pós-moderna funcionou como um objecto ignorado e, sobretudo, compreensivelmente recalcado” (Seixo, 2001: 43).

alguns textos desta romancista²⁰. Não apenas as já citadas, mas também outras que, segundo Fokkema (1989), constituem as convenções do pós-modernismo. Entre elas as que giram à roda do conceito de descentramento ou o questionar do centro sugerido por Foucault e que se traduzem:

- 1/ na descontinuidade, na fragmentação, na arbitrariedade – duplicação e reflexividade – quanto à organização do texto (cf. Fokkema, *op.cit.*, pp. 59-84; Hutcheon, 1991, pp. 26-28²¹);
- 2/ na ruptura das margens, fronteiras e convenções dos géneros literários e transgressão dos limites entre ficção e não ficção (*idem ibidem*; Musarra, 1990: 215-231; Waugh, 1993: 21);
- 3/ na emergência de um sujeito “descentrado”, disperso (não unitário), de uma identidade entendida como processo e local de contradições, instituída pela linguagem (cf. Hutcheon, *op. cit.*, cap. 10);
- 4/ na ambiguidade de focalização e variação das instâncias narrativas e /ou narradores múltiplos (Hutcheon, *op. cit.*, p. 29; Musarra, *op. cit.*, pp. 215-231).

Acrescente-se ainda um diferente tratamento do Tempo, da Escrita e da Enunciação através da “conversão da matéria narrativa a uma predominância do acto enunciativo” (Seixo, 2001: 509) e da conversão da temporalidade ao presente de enunciação (*idem*, p. 56; cf. Hutcheon, *op. cit.*, p.104).

Em concordância com o que se vem propondo e atendendo a que “metafiction is a mode of writing within a broader cultural movement often referred to as post-modernism” (Waugh, *op. cit.* p. 21), pode proceder-se à leitura de *Esta noite sonhei com Brughel* no registo da metaficção. Com efeito, algumas das categorias que a definem nele se verificam:

²⁰ Foge ao alcance deste trabalho e ao seu objecto o estudo da sua obra nesta perspectiva. Entretanto, a leitura que aqui se propõe de *Esta noite sonhei com Brueghel* não deixará de lhe dar a devida atenção.

²¹ Embora as referências correspondam à tradução e edição no Brasil, aquelas foram sempre confrontadas com a versão inglesa referida na bibliografia.

- a recusa da oposição entre mundo real e mundo irreal, passando de um para o outro, e daí
- a inserção de personagens do “mundo da História” (Brueghel, Damião de Góis) no mundo da ficção, às quais se dirige o narrador, anulando a barreira do tempo;
- o relevo conferido ao acto de enunciação no qual a personagem se cria e ao acto de escrita enquanto criação e recriação da história, na certeza de que uma história começa quando é contada²²;
- a confusão de níveis (cf. Waugh, *op. cit.* p. 47): a situação da narração confunde-se com a situação da história.

O trabalho que aqui se propõe contém-se nos limites de uma leitura, entre outras possíveis, de *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, sétimo romance de Fernanda Botelho, surgido em 1987, após um interregno de quinze anos²³. Trata-se de uma leitura entendida na formulação de R. Scholes: “Ler consiste em reunir textos” através de “uma actividade construtiva” (cf. Todorov, 1975)²⁴, uma “acção humana fundamental de tornar o mundo inteligível” (Scholes, 1991: 26) que inclui “os elementos de interpretação e da crítica” (*idem*

²² Ver o último livro de Fernanda Botelho *As contadoras de Histórias*. Note-se aqui o destaque dado ao acto de escrita e ao produto resultante: várias narrativas dentro de uma narrativa, que apresenta apenas uma acção embrionária e várias instâncias narrativas. O texto resultante não tem um produtor, mas agentes de escrita que trabalham parodicamente outros textos (num registo de vulgaridade) numa atitude lúdica. O resultado será um texto corrosivo, subversivo, desestabilizando, pelo desafio, os valores e visões estabelecidos. Tenha-se em conta uma possível leitura da relação masculino-feminino. Quando tudo apontava para o leitura de tipo feminista de uma visão falocêntrica, o final é desestabilizador dessa leitura. Em *Esta noite sonhei com Brueghel*, embora a outro nível, Luíza, personagem e narradora, reúne na sua história os diversos fios de outras histórias que lhe são contadas, dando a ilusão de várias instâncias narrativas. E, quando parece que a personagem surge com um desenho de mulher autónoma a sugerir uma leitura feminista, desconcerta pela sua sujeição às personagens masculinas (Rui, Diogo e Pepe) pondo em causa qualquer leitura de tipo linear.

²³ Tendo manifestado curiosidade sobre o significado de tal interrupção e questionando a autora sobre se tal corresponderia a um repensar ou reorientar a sua escrita obtive, por escrito, a sua resposta, que se afasta da hipótese levantada: “a interrupção da minha escrita chegou com o 25 de Abril de 1974. A Revolução acontece, autores tiraram os seus livros da gaveta, novos autores surgem, muitas obras são publicadas sobre os eventos sócio-políticos ou por eles inspirados. Dei-me conta de que, em tal avalanche, livros meus seriam uma nulidade. Para quê então escrever? Eu contentava-me em viver o tempo e ler o que os outros escreviam, ainda encandeada pelos acontecimentos. Aliás, antes do 25 de Abril, tinha eu iniciado um novo livro, umas 50 páginas, ao qual dera o título de *Esta Noite sonhei com Brueghel*, para o qual tinha um projecto de acção”

²⁴ cf. Iser (1979: 279) que apresenta a sua concepção do texto como uma comunicação e « l’acte de lecture, comme une relation dialogique » exigindo do leitor uma actividade construtiva.

p. 27)²⁵. Tal implica a aceitação de que “lire (...) n’est pas un geste parasite (...) c’est un travail de langage. Lire c’est trouver des sens et trouver des sens, c’est les nommer” (Barthes, 1970a: 17). Não se trata de descobrir o sentido, mas os sentidos, no que o mesmo Barthes considera “apprécier de quel pluriel il [le text] est fait” (*idem*, p. 11, cf. p. 21) ou, na proposta de Eco (1992: 38) sobre a interpretação: “a iniciativa do leitor consiste em fazer uma conjectura sobre a *intentio operis*. Esta conjectura tem de ser aprovada pelo conjunto do texto como um todo orgânico. Isto não significa que sobre um texto se possa fazer uma única conjectura interpretativa. Em princípio podem fazer-se infinitas. Mas no fim as conjecturas deverão ser aprovadas com base na coerência do texto e a coerência textual só poderá desaprovar certas conjecturas avançadas” (cf. Brooks, 1985: 73).

Aceitar a função de inteligibilidade significa reconhecer ao romance (à literatura) a capacidade de dizer alguma coisa ao/do mundo²⁶, pelo menos na representação que L. Perrone-Moisés (1999: 31) faz da obra literária: “a obra literária é sempre uma leitura crítica do real, mesmo que essa crítica não seja expressa, já que a simples postulação de uma outra realidade coloca o leitor numa posição virtualmente crítica em relação àquilo que ele acreditava ser o real” (cf. Aguiar e Silva, 1998: 106)²⁷.

Nesta perspectiva, a leitura que aqui se propõe percorrerá alguns caminhos, com base, fundamentalmente, em estudos do âmbito da teoria literária e da narratologia para além das

²⁵ Na página 33 o autor apresenta assim o processo de leitura: “[processo] de ligação de um tempo com outro tempo, de um lugar com outro lugar, de um texto com outro texto por meio de figuras de memória, idênticas às figuras de retórica. Lemos do mesmo modo que falamos, escrevemos e pensamos, associando sinais e combinando textos, utilizando figuras por semelhança, contiguidade e causalidade...”.

²⁶ Aqui se poderia aduzir “o apólogo” de A. Seixo (1999: 136-137): a filha de oito anos que intrigada pela actividade do pai, escritor, lhe pergunta para que servia um romance. – Para quem o escreve ou para quem o lê? – interpela o pai. – Tanto faz... responde a filha. – Para vermos o mundo com outros olhos!, responde o pai. Através da anedota, conclui a autora que o romance interfere na vida de quem lê. Daí que a menina passe a ler.

²⁷ Cf. Cascais (1986) que apresenta uma síntese sobre a leitura como processo intertextual, destacando, também, com base nos autores referidos, as ideias de que “o processo de leitura realiza o sentido de um texto” (p. 69) e a de que “o texto age sobre o real transformando os (outros) textos em que o real se dá” (p. 74). Este assunto será abordado no primeiro capítulo. Aí serão tidos em consideração alguns estudos, nomeadamente a perspectiva de Iser (1979) que explica a relação da ficção com a realidade, num modelo histórico-funcional, anulando a visão ontológica que conduz à oposição ficção / real. Veja-se a seguinte frase/síntese dessa perspectiva: “... le texte se réfère non pas à la réalité elle-même, mais à des modélisations de celle-ci ... » (p. 284).

aproximações textuais subjacentes à obra: *Madame Bovary*, *O Primo Basílio* e um estudo sobre Brueghel e sua pintura.

Assim, e tomando em consideração a imposição da obra ao leitor (cf. Eco, 1992 e 1993), depois dos estudos da semiótica e da estética da recepção, será proposta uma reflexão sobre a problemática da relação entre o mundo da escrita e o mundo “real”. Será explorado o lugar que neste romance cabem ao sonho e à imaginação, tópico, sem dúvida, emergente desta obra, mas já observado nos começos da escrita de Fernanda Botelho. Com efeito, num texto de 1968, Trigueiros (1969: 157) observava que, na esteira de Merleau-Ponty, é preocupação dos romances de Fernanda Botelho “descrever o mundo e não construí-lo ou constituí-lo” e D. Mourão-Ferreira, na apresentação da edição de *O Ângulo Raso* (1957, Bertrand), escreve: “... e não faltará quem descortine laivos de indiferentismo, ou mesmo atitude cínica perante a vida, onde apenas se patenteia, pelo contrário, a grande honestidade de quem se resigna a ver o mundo com os próprios olhos, e a recriá-lo com a própria imaginação”. E que a imaginação é, em Fernanda Botelho, inseparável da realidade e ambas da escrita, nota-se num seu texto-“testemunho” sobre David Mourão-Ferreira (Botelho, 1997: 101-102)²⁸ em que relata um episódio referente ao ano de 1995 e diz a certa altura: “O David terá decerto sorrido, assim presumo (todo o episódio, aliás, está a ser presumido por mim, é assim que o imagino, mas não garanto que tenha sido rigorosamente assim), ...”²⁹

A explicitação da construção romanesca deste mundo, resultante da escrita, ocupará o segundo capítulo de onde decorre a abordagem da personagem feminina que se apresentara como sujeito e objecto dessa escrita. Com efeito, a personagem impõe-se ao romance e ao

²⁸ *Colóquio Letras*, 1997, Homenagem A David Mourão Ferreira, pp. 95-102.

²⁹ Eis uma sua resposta em 02/09/01, à seguinte questão: Imaginação e sonho são duas constantes em *Esta noite sonhei com Brueghel*, que importância lhes confere no trabalho de escrita? “Imaginação e sonho, ao que me parece, são, em maior ou menor grau conforme as pessoas, constantes da própria realidade, a de cada um, não um doentio nefelibatismo, antes uma espécie de ausência, de temporária dissociação relativamente à ticanhez do vivido em actos, dias e dias estagnados em rotina. (...) As minhas personagens, se bem que apenas personagens, são miméticas, imitam as pessoas na sua realidade, com o sonho e a imaginação se não a comandar-lhes a vida, pelo menos a irromperem, soltos, de um quotidiano insatisfatório. Mesmo quando não o seja muito (insatisfatório)”. O estudo de Jauss (1985) esclarece a integração desta dimensão na ficção.

leitor pela sua actividade de escrita - ora pelo manuscrito, sua autobiografia, ora pela pose em que a narradora coloca a personagem. Nesse sentido, ganha forma a perspectiva teórica assumida pela modernidade (e pós-modernidade) de que a realidade se constrói pela linguagem e que a personagem, ao dizer-se, ao escrever-se, faz-se. Assim o reconhece a própria autora afirmando que “a personagem se impõe” à escrita (ao escritor) à sua revelia e no fazer-se pela escrita “escapa parcialmente” ao destino que lhe fora traçado previamente³⁰. Ideia esta bem expressa pelo discurso de Ricardo Reis, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (Saramago, 1984: 214): “Por que será que as palavras se servem tantas vezes de nós, vemo-las a aproximarem-se, a ameaçarem, e não somos capazes de afastá-las, de calá-las, e assim acabamos por dizer o que não queríamos, é como o abismo irresistível, vamos cair e avançamos”³¹.

Revela-se oportuno abordar neste capítulo, pelo recurso às categorias recolhidas nos estudos de narratologia, a definição da personagem no seu agir, descobrindo as marcas que pontuam o seu destino, ou na linguagem de Gusdorf, quando analisa a autobiografia, os tempos fortes da linha da vida de uma personagem: “...les temps forts scandent le rythme d’une destinée...” (1991b: 435).

“Composição do quadro” foi o título que se impôs ao capítulo referido, dentro da lógica deste trabalho, que assumindo a leitura como uma tarefa dialogal (Iser), procura encontrar os fios da construção do texto e dos seus sentidos. Assim, de Brueghel, pintor, se chega ao quadro e deste à(s) figura(s) que pode conter. Mas compor remete para o domínio da criação, referindo-se à actividade de reunir elementos diferentes e dar-lhe forma estética³². E regressa-se à ideia da leitura como reunião de textos. Aqui, em *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, também o leitor tem de compor o quadro, reunindo os textos dentro do texto. E

³⁰ “até ao ponto de lhe alterar o destino ficcional previsto”, conforme resposta de Fernanda Botelho, por carta de Setembro de 2001.

³¹ Supõe-se uma interrogação que não consta do texto de Saramago, de acordo com a sua escrita.

³² Cf. Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea, 2001, Academia das Ciências de Lisboa, Lisboa, Verbo.

neste texto há que descobrir a figura do quadro – a de Brueghel – Dulle Griet e a do sonho de Luíza: a que se faz no sonho, na imaginação, na memória, na escrita, neste texto e noutros textos³³. Será esse o objecto do terceiro capítulo. Será desenvolvido numa perspectiva intertextual imposta pela própria obra³⁴, onde surgirá Luíza “em diálogo” com outras mulheres a exigir um abordagem do “discurso no feminino”. Este fornece o espaço de reflexão para dizer a afirmação e autonomia da mulher. E, neste estudo, faz a transição para o último capítulo. Da “autobiografia de Luíza” depreende-se a busca de um sentido, a busca de um esclarecimento no seio da confusão, a afirmação do direito de ser feliz³⁵. Assim, explorar-se-á a eterna questão do sentido do existir, ou seja, a permanente procura da compreensão dos acontecimentos na tensão amor / morte.

³³ Atente-se na reflexão de Gusdorf (1991b : 40-41) sobre a escrita: “Le phénomène humain de l’écriture ne se situe donc pas seulement dans le domaine périphérique des outils et des moyens d’expression ; il ne concerne pas seulement l’ordre de la communication entre les hommes dans l’espace du dehors. Il met en question la communication de l’être humain avec lui-même dans l’espace du dedans. L’écriture est une dimension du monde et un mode de l’être. La plume à la main, j’existe autrement, je prends mes distances par rapport à moi-même, je deviens un autre. (...) Dans les lointains de cet horizon intime où s’accumulent les souvenirs d’une vie, mémoire et imagination entrent en coalescence, et la mémoire non écrite se présente comme un répertoire des mythes individuels plutôt que comme l’authentique conservatoire du passé ».

³⁴ Como observa Mourão (1986: 99): “Não há texto em si, um texto é um acontecimento relacional. É esta irredutível relatividade que constitui qualquer texto como *intertexto*. O tecido em que se entrelaçam os textos não tem começo nem fim, não havendo por isso qualquer originalidade textual – todo o texto *pressupõe* outros textos. O tecido/tecagem da intertextualidade mostra que os textos se cruzam, se entrecruzam, num perpétuo movimento de entretecer. Sabendo-o ou não aquele que o lê e/ou escreve”.

³⁵ Cf. uma vez mais Gusdorf (1991b: 393; cf. todo o capítulo, pp. 393-423) que encontra na autobiografia uma procura do sentido da vida, um pôr em ordem os dados confusos da existência. Embora o autor pressuponha a equivalência entre autor – personagem, não deixa de afirmar, em vários momentos o que na página referida afirma: “Le récit de vie dans son authenticité, n’est pas une récapitulation de ce qui a eu lieu, mais nécessairement une interprétation, c’est-à-dire une oeuvre de soi sur soi”.

I.

A ESCRITA - ESPAÇO DE CO(N)-FUSÃO:

Sonho e realidade, memória e imaginação

No último capítulo da obra, o leitor já familiarizado com o processo narrativo depara com a seguinte situação: Luíza³⁶ conversa com Constança, durante um dos habituais almoços. E, na sequência de um diálogo (reflexão) sobre a escrita de *Esta noite sonhei com Brueghel* (pp. 163-165)³⁷, aquela relata esta cena (p. 166): Luíza (personagem e narradora), encostada à parede, escuta Josefina, sentada num banco a “abainhar panos de cozinha”, que vai desfiando “recordações como contas de um rosário”, iluminadas pela luz suave de uma janela. E interpreta-a assim: eu e ela “parecemos encenar um quadro de interior para uma tela de pintor impressionista...

Sou a figura no quadro

que recebe a luz de fora

Sou a figura no quadro

a quem contam a memória

Sou a figura no quadro

que não entrou na história

Sou a figura no quadro

que depois se foi embora!”

(p. 166)

³⁶ A grafia de “Luíza” corresponde à da edição utilizada.

³⁷ Todas as referências à obra correspondem à 2ª edição, 1988, Contexto ed.

Inserido, neste contexto, o décimo segundo poema deste livro parece reflectir o processo e agentes implicados na obra de ficção. Explicitam-se, aqui, recorrendo à linguagem já sistematizada por Aguiar e Silva (1988):

- a) a inferência de um universo model(iz)ável (a memória colectiva com a sua carga cultural e tradicional);
- b) um universo de textualidade (arqui e inter): escrever é inscrever-se numa tradição de textos;
- c) um sistema modelizante secundário (que assume o sistema modelizante primário – linguístico). Este compreende os agentes do processo de criação / produção textual – a figura que não entrou na história / que depois se foi embora – e os agentes da recepção textual – a figura que recebe a luz de fora.

Assim, impõe a própria obra que se inicie a aproximação a *Esta noite sonhei com Brueghel* com uma reflexão sobre a escrita.

Três razões a justificam. A primeira decorre da referência textual explícita à situação de escrita: Luíza, à escrivaninha, perante a folha em branco, esferográfica entre os dentes, medita, e escreve...³⁸ A segunda deriva da natureza e composição da obra. *Esta noite sonhei com Brueghel* é o título de uma dupla narrativa: uma produção manuscrita autobiográfica de Luíza³⁹, encaixada, embora ambigualmente⁴⁰, numa primeira narrativa com a qual se confunde. Essa autobiografia, de menor extensão, ocupa a quase totalidade do capítulo I, com o título *1972 Esta Noite Sonhei com Brueghel (excerto do manuscrito)* e o final do capítulo IX (último capítulo) intitulada *1984 Fim do Manuscrito Esta Noite Sonhei com Brueghel*, compreendendo as páginas 13-68 e 181-204. A “narrativa principal” desenrola-se

³⁸ Cf. Pp. 80, 82, 83, 91, 93, 94, 106, 107, 120, 121, 131, 133, 135, 181, 182, 203, 204.

³⁹ Ao iniciar o livro, p. 11, Luíza fala do seu manuscrito a Pepe (seu amante); no capítulo II, em conversa com Rui, seu primeiro marido, refere-se ao livro (p. 77); no capítulo III, pergunta a Diogo (seu segundo marido) o que pensa de ela escrever uma autobiografia (p. 82); no capítulo VI, p. 109, fala a Constança, sua antiga professora e amiga (de almoços e conversas semanais), do seu *Esta noite sonhei com Brueghel*.

⁴⁰ Mais adiante se justificará este ponto de vista.

por nove capítulos, desde a página 9 à 12 e desde a 69 à 179. A terceira razão prende-se com o carácter auto-reflexivo deste romance.

Eco (1993: 91-107) analisa no capítulo 5 do seu *Lector in Fabula* a função do **topic** como “instrumento metatextual, um esquema adbutivo proposto pelo leitor” (p. 93) na descoberta de regularidades no texto conducentes a um percurso de sentido (isotopias⁴¹). Seguindo esta orientação, propõe-se, agora, uma reflexão sobre a escrita, no livro em análise, a partir de um conjunto de associações, que poderão funcionar como linhas de leitura.

Um primeiro conjunto terá como lexema aglutinador a **memória**. Como a leitura tem a sua complexidade e “nunca é linear, o leitor é constrangido a olhar para trás e a reler o texto por várias vezes e, em certos casos, recomeçando do fim” (*idem*, p. 96)⁴², parte-se de uma citação do final do livro em que é clara a relação entre a situação de escrita e a redacção da autobiografia. Trata-se de um excerto do *Fim do Manuscrito*: “Agora está tudo bem, quero eu dizer: tudo está claro, esclarecido. Já não me atormentam mistérios e enigmas (...) Sento-me à escrivaninha, no meu querido quarto dos dias felizes (...) e escrevo, escrevo, escrevo...” (p. 181). A circunstância corresponde a uma nova e decisiva alteração na vida de Luíza, uma vez esclarecido o enigma que fizera com que Diogo lhe impusesse uma vida em quartos separados. Ora, até ter chegado a este momento, há um percurso no tempo desde o recomeço da escrita do manuscrito (que aconteceu passados doze anos sobre a redacção da primeira parte, o conhecimento de Diogo e a separação de Rui). Tal recomeço, situado no capítulo III (p. 80), é despoletado por um encontro de Luíza com Rui, o seu primeiro marido,

⁴¹ Cf. Segre (1999: 47-49).

⁴² Sobre a leitura do texto literário, encarada como processo de comunicação, ver os estudos produzidos na esfera da “estética da recepção”, já referidos na introdução, que sublinham a relação dialógica entre texto e leitor – nomeadamente os que se publicaram em *Poétique*, nº 39, 1979 e *Estética de recepción*, 1987 – particularmente os de W. Iser, (1979: 275-298; 1987: 215-243), K. Stierle (1979: 299-320 ou 1987: 108-151) e K. Maurer (1987: 245-280). Encarando o texto como um organismo vivo e a relação texto-leitor segundo o modelo de um sistema auto-regulado, afirma Iser (1979: 280): “Le procès de la lecture serait alors ce circuit qui, par une constante rétroaction, s’informe lui-même des effets qu’il produit”.

que desencadeou uma reacção emocional, “uma dolorosa sensação de esvaziamento”, (p. 78), transportando-a “em saudosismos e melancolia àquele sobressalto” (p. 79) - que representou um momento de redefinição da sua vida ⁴³ – o conhecimento de Diogo em casa de Flores e consequente separação de Rui. É, então, que “Luíza tira de uma gaveta várias folhas brancas... (...) Em que ponto do passado(...) irá ela mergulhar? (...) Acaba por aceitar a tirania e refugia-se entre a memória desdobrada e a brancura compreensiva e acolhedora do papel” (p. 80).

Parece oportuno sublinhar, desde já, três aspectos associados à actividade de escrita referida no texto:

1/ trata-se de uma escrita autobiográfica, implicando um recurso ao passado, aos factos e, por isso, um *desdobrar da memória*;

2/ escrever é um refúgio;

3/ a circunstância interior a que está associada a decisão de escrever é de esvaziamento interior, melancolia, desolação, angústia...

Estes três aspectos verificam-se nas citações apresentadas e podem ser confirmados por outras referências aliadas à situação de escrita, que se enumeram, juntamente com a indicação do contexto onde surgem. Destacam-se, pelo sublinhado⁴⁴, as marcas da associação memória-escrita:

1. Quando Luíza decide escrever, após o encontro com Rui. “Descai a mão de Luíza sobre a folha branca (...). Força-se então a pensar em Constança a fim de, por um lado, exorcizar a memória centrada no Rui e, por outro lado, rebuscar no passado, por determinação própria, um outro clímax, em outra

⁴³ O outro momento está ligado também à casa de Flores e sua iniciação sexual a que se alude na p. 65 (“Quem me diria há anos, eu aqui, quem me diria ? Eu aqui, no sítio errado...”). e que está na origem da sua tentativa de suicídio, contada a Pepe (pp.103-104) e já referida noutros momentos (pp. 53-54; 91-92) associada à evocação dos pais.

⁴⁴ O sublinhado das citações que se seguem prende-se com o destaque visado, não pertencendo ao texto original.

ocasião, com diferentes personagens, que há-de a seguir transferir para o papel branco” (p. 82),

2. Quando é evocado o momento em que interpela Diogo sobre a escrita de uma autobiografia, Luíza refere que “... os bons momentos do passado dão para tristeza, são evocações melancólicas...” (p. 82)⁴⁵.
3. Quando regressa a casa depois de um dos almoços com Constança e constata a sua inutilidade na casa: “Luíza, com a esferográfica entre os dentes, desperta do torpor em que mergulhara... (p. 91) Luíza reconduz automaticamente a esferográfica à boca, mordisca-lhe com os dentes a extremidade, a recordar os factos que, em sucessão...” (p. 93).
4. Luíza regressa a casa, deprimida (p. 105), fica a pensar no telefonema de D. Sofia: “para despistar as minhas angústias (...) sento-me à escrivaninha, com a esferográfica entre os dentes, no pressuposto de que da memória alguns rasgos surjam que me superem o langor. Um poema. Um poema, mesmo antigo, serve, caso se ajuste à paisagem da minha alma, que é de outono esvaimento...” (p. 106).
5. Embora não se trate de uma referência à situação de escrita, acrescenta-se ainda uma outra referência à memória. Esta surge já no final do livro, quando se relata o jantar com Lili em casa de Constança para esclarecer o mistério do afastamento de Diogo. Luíza ouve de Lili uma expressão já ouvida de Diogo que a leva a contar de si própria: “a minha memória é um precipício para o qual me sinto inelutavelmente arrebatada. As palavras, as

⁴⁵ O momento a que é referido este diálogo terá de situar-se num tempo anterior ao recomeço da escrita, nos bons momentos da vida comum com Diogo, que duraram seis anos (cf. p. 135), já que esse recomeço aconteceu doze anos após a separação de Rui (cf. p. 109) e o reencontro de Luíza com Pepe já decorria há cinco anos (cf. p. 99).

imagens, ocorrem-me em tropel e ficam dentro de mim a espadeirar” (p. 187).

A escrita – aqui autobiográfica – parece motivada. Ora surge associada por um lado à procura de um sentido para a vida ora aparece como um refúgio num momento ou estado psíquico / psicológico de depressão, angústia, carência.... que, na circunstância, é inseparável do primeiro aspecto. Assim, há que considerar com a personagem, na sua conversa com Pepe sobre o livro, que “agora vai ser a sério, agora já não vai ser uma actividade lúdica, agora é como que um último recurso...” (p. 11). Claro que este recurso pode ser entendido como um meio ou pretexto de provocação de Diogo, procurando pôr termo ao afastamento de ambos, mas também pode estar associado à escrita como refúgio, como resposta a uma necessidade ilustrada pela metáfora da tirania da folha em branco (p.80). Assim se poderá entender o relato de Luíza quando fala do seu manuscrito a Constança: “Falo a Constança (...) que recuperei o fôlego e, atendendo a circunstâncias de carência(s) no meu dossier psiquiátrico (...) resolvera, tempos atrás, de novo me refugiar na escrita da minha autobiografia...” (p. 109). O sentido de refúgio não é necessariamente o de fuga / afastamento, mas o de recurso como espaço de recriação⁴⁶. Tal espaço de recriação corresponderá a um processo de autognose assim entendido por Gusdorf (1991b: 149): “la voie écrite permet le cheminement vers une existence caractérisée comme découverte du sujet par lui-même”. Na circunstância, Luíza dá continuidade a um processo de procura de sentido - o da obra e o da vida. Com efeito, esta personagem iniciara, com a sua autobiografia relativa a 1972 (pp. 12 - 68), um processo de comunicação consigo própria, caminho necessário para o conhecimento de si, num momento de crise de identidade –

⁴⁶ cf. O entendimento que a personagem tem da sua actividade de escrita através da citação : “Luíza debruça-se para as folhas em branco e, retirando a esferográfica da boca, recomeça a escrever. (...) Saio do meu quarto para o patamar, na esperança de uma diversão (...) que me disperse as imagens ocorridas, afinal inevitáveis, quando me afundo...na recriação de mim própria...” (p. 121-122). Esta recriação estará associada à necessidade de ultrapassar os limites do factual conseguida pela imaginação. Esta, na perspectiva da personagem, possui uma dimensão de eternidade (cf. p. 82)

distanciamento de Rui⁴⁷. A retoma da escrita autobiográfica acontece após o encontro com Rui (p. 76). Tinha decorrido doze anos depois de Bruxelas e do conhecimento de Diogo que, neste reencontro, lhe é trazido à memória (p.79). Ora, em situação de crise com Diogo e de cansaço na relação com Pepe, consciente de que a sua vida não está nas suas mãos, Luíza procura um novo fôlego na busca do sentido do seu existir. Esta passa pela escrita. Por isso, de regresso a casa, depois daquele reencontro com Rui, Luíza, à escrivanhinha pensa: “Estou apenas a escrever uma coisa maravilhosa, tem de ser maravilhosa, nada pode ser mais maravilhoso, porque, se não for, a minha vida é um engano e eu não existo, como posso eu existir sem que tudo seja maravilhoso? É necessário que tanta e tão desastrada veemência tenha um sentido” (p. 82). E justifica a Constança⁴⁸ a sua escrita: “... eu, não sendo ilustre, escrevo porque, só quando escrevo, me sinto livre de me contar como eu bem queira, pois só a mim própria me conto e só para mim própria...” (p. 109). Dir-se-á paradoxalmente que se trata de uma necessidade que redundará na afirmação de uma liberdade pessoal, inseparável da busca de um sentido⁴⁹. E esta liberdade irá até ao ponto em que (na sequência da citação anterior) Luíza porá fim ao seu manuscrito e poderá dispor dos cadernos para alimentar a fogueira das noites de Inverno de Diogo. A acontecer tal situação “é porque alguma coisa fiquei a saber que até aí não sabia, um sentido enfim encontrado ou, indisfarçavelmente reconhecida, a vanidade das coisas...” (p. 109). É exactamente o que acontece, no capítulo IX, no “Manuscrito”: “Agora está tudo bem, quero eu dizer: tudo está claro, esclarecido. Já não me atormentam mistérios e enigmas, todo esse oculto mundo a que durante anos não logrei ter acesso, essa outra face da verdade, que me não era permitido contemplar” (p. 181).

⁴⁷ Note-se a observação de Gusdorf (1991 a: 23): “Le commencement des écritures du moi correspond toujours à une crise de la personnalité ; l’identité personnelle est mise en question, elle fait question ; le sujet découvre qu’il vivait dans le malentendu. »

⁴⁸ Constança funciona como o outro espaço de comunicação que facilita a descoberta de si. É esta personagem que cumpre o papel de acolher as suas confidências e a sua escrita (p. 86), “ela que foi vazadouro das minhas [suas] lágrimas, confidente dos meus [seus] penares” (p.162). É ela que a força à decisão de enfrentar Diogo (p. 162) e cria as condições para o encontro com Lili para esclarecer o mistério que a perturba (pp. 141, 159 e 161).

⁴⁹ Esse sentido pode não ser mais do que a decifração de um enigma / mistério. Mas poderá igualmente ser o sentido da escrita resultante da recriação da personagem ou até da recreação – jogo, divertimento – do acto de escrever.

Curiosamente, ou ironicamente, é Diogo adormecido que Luíza contempla reflectido no espelho (pp. 182 e 203). E é sobre ele que o mistério se desfez, por isso, relata Luíza: “Volto para a escrivaninha e continuo a escrever. Até às palavras com que encerro o meu manuscrito há doze anos começado: nunca mais ! Nunca mais” (p. 204).

1. A PERSEGUIÇÃO DO REAL

O Jogo do gato e do rato; A realidade virtual.

Luíza, quando fala da sua autobiografia, tem necessidade de explicitar o tipo de livro. A Diogo diz que não é “uma história voltada para o psicológico (...) nem expressionista (...) nem de compromisso...en-ga-gé!” (p. 82). A Constança, responde que não é um livro intimista: “seria intimista, se estivesse todo voltado para dentro, para a alma em alvoroço, os seus sobressaltos...” (p. 112). Ora, a definição é dada pela negativa: o que o livro não é. Interpretando o que ele é, dir-se-ia que é uma “**con-fusão**” do real – o factual – e da imaginação: “... não será só factual, estás a perceber ?, vou lá pôr também sonhos, pesadelos, imaginação, marginalidades (coisas que nos passam pela cabeça, percebes ?), eventuais inverdades – não propriamente mentiras (...) é como se eu fosse mais longe que a simples verdade, sem, no entanto, chegar à mentira” (p. 82).

Eis equacionada a questão da inseparação e tensão (na escrita) entre os factos - a realidade - (pertinentes numa biografia) e a imaginação (os sonhos, a fantasia, as inverdades): “Exponho os factos, completo-os pela imaginação” (p. 164). “E como hei-de separar, no que escreves, a ficção da realidade ?” – pergunta Constança a Luíza, que lhe responde assertiva: “Não separa, pronto!” (p. 165).

A mesma lógica (de “con-fusão”) está presente no diálogo inicial de Luíza com Pepe, sobre o seu livro autobiográfico: os nomes das personagens da autobiografia identificam-se com as personagens da “vida real” que, ironicamente, é uma narrativa (de ficção): “... não alterei os nomes, os nomes dos participantes, das personagens. Não são personagens, conheço-as. Mas são personagens, sim senhor! São e não são. Não as inventei, por isso não são. Mas, no manuscrito, parecem personagens” (p. 11)⁵⁰. Note-se aqui uma certa hesitação – ambiguidade – certamente procurada, na denominação dos agentes: personagens / participantes, assim como na relação estabelecida entre personagem e invenção, procura sub-reptícia da ilusão da realidade ou jogo com o leitor ?

E o que seja a imaginação e sua função está bem explícito em vários momentos: “A imaginação faz parte de mim, faz parte da realidade, faz parte da vida. A imaginação é complemento de uma realidade que não se basta a si própria... (...) ...Eu sou sobretudo a minha imaginação”, diz Luíza a Constança ⁵¹(p. 164) e a Diogo: “Pois não é o facto uma coisa tão limitada no tempo, no espaço, na eternidade? E a imaginação que é uma visão lúdica do facto, não será eternidade? Vai tão longe que não tem limites nem fronteiras...” (p. 82). A actividade de escrita permanece em estrita ligação com o imaginar (cf. pp. 120-121):

⁵⁰ Esta lógica do ser e não ser simultaneamente, que está em desacordo com o princípio filosófico da não contradição, encontra um esclarecimento na abordagem feita por Ricoeur da referência do texto poético a partir da metáfora e do que ele chama “le travail de la ressemblance”, através da noção de “voir comme”. Através do “voir comme”, que “c’est à la fois une expérience et un acte”, despoletado no acto de ler, é posto em jogo o ser e não ser próprio da metáfora que une em tensão um sentido verbal e outro não verbal (Ricoeur, 1983: 268-272).

⁵¹ Cf. p. 113. “...os pensamentos ... são por vezes rudes, terreníssimos, de uma grosseira realidade. Mas são, mesmo assim, complemento...fazem parte do quadro em que estamos vivos... que nos revela”.

fazendo da esferográfica metonímia da escrita, Luíza leva-a aos lábios, aos dentes, não para a morder, mas para “fazer corpo com ela” (p. 181), ou seja, não há dissociação entre o seu corpo (imaginação e realidade) e a sua materialização na escrita.

Ora, o resultado da actividade de imaginação escrita é a produção de uma realidade virtual, de acordo com o diálogo de Luíza com Constança: “...partindo de premissas conhecidas, fazer uma elaboração verosímil. Coerente. A tal realidade virtual. Não será isso que os ficcionistas fazem?” (p. 165).

Em resultado da imaginação, como “visão lúdica do facto”, a ficção faz emergir uma realidade virtual que não deve ser vista como não-real⁵². Mas esta forma de expressão situa-se no âmbito duma abordagem da relação realidade-ficção em termos ontológicos. Ora W. Iser (1979: 275-276) propõe uma outra abordagem “dans le cadre d’un modèle historico-fonctionnel des textes” (p. 276). Neste enquadramento, “entre fiction et réalité, le rapport n’est plus d’être, mais de communication» (*idem ibidem*). O desenvolvimento desta perspectiva de estudo conduzirá à integração do imaginário na compreensão da ficção.

Iser vai fundamentar essa integração no carácter auto-reflexivo do discurso de ficção. Para tanto, baseia-se na dimensão pragmática dos textos de ficção e na teoria dos actos de linguagem. Nesse âmbito, considera a não identificação entre o discurso de ficção e a linguagem corrente. Enquanto, nesta, o resultado do acto linguístico depende da relação deste com uma dada situação, tal não é verificável no discurso de ficção. Assim, vai mostrar o carácter auto-reflexivo deste discurso⁵³. Parte da função do conceito e do seu “uso”

⁵² Mourão (1995), reflectindo sobre “o campo do literário”, e depois de considerar que “ao mundo natural (da semiótica) se opõe o *mundo possível* – que é o mundo semântico descrito através de uma ficção”, acrescentando que “a literatura é ficção não porque recuse reconhecer a ‘realidade’, mas porque não é *a priori* certo que a linguagem funcione de acordo com princípios que são os, ou que são *como* os, do mundo fenomenal” (p. 474), conclui o seu estudo com uma bela expressão que se adequa a este contexto: “o que nos mantém de pé são ainda algumas visões, alguns sonhos...” (p. 487).

⁵³ Diz-se auto-reflexivo o discurso de ficção que se refere a si mesmo e não a um contexto exterior com equivalência na “realidade” (o mundo empírico), como se supõe da linguagem corrente.

simbólico na compreensão da realidade⁵⁴, para concluir que o discurso de ficção é uma organização simbólica com uma função representativa. É neste contexto que o autor estabelece a relação ficção-imaginário: «Par son caractère auto réflexif, le discours de fiction met en place les conditions d'appréhension d'une représentation dont les objets seront imaginaires. Imaginaires, parce qu'ils ne sont pas donnés, mais produits par l'organisation symbolique du texte comme représentations pour un destinataire» (*idem*, p. 278).

Em estudo posterior (1983), citado em Jauss⁵⁵ (1985: 3), Iser aprofunda a relação ficção (fictif) – realidade e, para ultrapassar a associação dicotómica da ficção ao contrafactual, passa a analisar a função do ficcional (fictif) através de uma tríade: ficção, real e imaginário. Na linha do anteriormente exposto sobre a função representativa do texto de ficção, Iser considera a sua função de mediação. Esta resulta de um processo operado pelo acto de ficção e que consiste na “irrealização” de uma dada realidade tornando real o imaginário. Neste processo o imaginário ganha força e forma⁵⁶, surgindo como uma estrutura de sentido e não como realidade contrafactual. E, embora o fictício seja da ordem do factível e o imaginário da esfera do imemorial a que apenas se pode apelar (Jauss, 1985: 4), «il reste que l'imaginaire peut manifestement être vécu aussi comme quelque chose qui lève ce “comme si” [próprio da ficção] - comme un irréel plus réel que la réalité même qui exerce une plus grande fascination et qui est d'une plus grande crédibilité » (*idem ibidem*).

Esta postura insere-se dentro de uma poética que propõe como fundamento “uma filosofia do imaginário” com sua índole fantástica, suas “estruturas e regimes” de carácter

⁵⁴ O fundamento de Iser encontra-se na filosofia das formas simbólicas de Cassirer. Ai encontra ele a explicitação da função do conceito de que se faz eco nestes termos: “Le concept, en tant qu'il est un cas particulier de l'usage symbolique, rend une connaissance possible par transposition du donné en ce qu'il n'est pas” (p. 277).

⁵⁵ O propósito de Jauss, neste estudo, é contribuir com a sua reflexão para aprofundar “la genèse et les déterminations matérielles de l'imaginaire” (...) fundamentando-as, antropologicamente, na necessidade da perfeição e explicando-as historicamente “suivant le processus de la séparation de l'expérience esthétique et de l'expérience religieuse (1985: 4).

⁵⁶ Transcreve-se a citação de Iser em Jauss (1985: 3), em ordem a uma maior clareza: “L'acte de fiction acquiert sa particularité du fait que, dans le texte, il provoque le retour de la réalité du monde vécu et que, dans une telle répétition, il confère précisément une forme à l'imaginaire par laquelle la réalité qui se répète s'élève au statut de signe et l'imaginaire au statut de l'effet de ce qui est signifié par là ».

antropológico profundo, estudado por G. Durand (1992: 65)⁵⁷ e assumida por Berrio (1989: 25-29), em que o processo de criação é “expressão do sistema de representações estéticas e antropológicas (...) do autor como produtor do texto” (*idem*, p. 200)⁵⁸, resultando daí uma valorização das estruturas profundas do humano.

A relação imaginação – realidade, realçada na leitura de *Esta noite sonhei com Brueghel*, pode focar-se em três pontos: os binómios texto-autor, texto-(mundo) quotidiano e texto-leitor.

O primeiro binómio foi já anteriormente esclarecido pelo recurso ao estudo de Iser (1979). Quanto ao segundo, e recorrendo ainda aos estudos sobre a “estética da recepção”, deve dizer-se ainda com Iser (*op. cit.*, p. 286) que, embora a ficção não se oponha à realidade (empírica), é compreensível a tendência de o fazer, uma vez que aquela propõe um outro mundo não integrado pela socialização operada pelos sistemas dominantes. A ficção não ignora o quotidiano, antes propõe para ele ou acerca dele um outro esquema de compreensão. Com efeito, é próprio da ficção oferecer a possibilidade de uma outra experiência diferente da do mundo da vida (cf. Stierle, 1987: 120-131). Assim, “la fiction constitue la cohérence globale de la réalité: elle ne s’oppose pas à elle, elle la communique” (*idem*, p. 286)⁵⁹.

É entendendo a ficção (ou texto literário) no horizonte da comunicação que se compreende o terceiro binómio. Este remete para a ideia de que o texto é um terreno “en el cual lector y autor participan en un juego de imaginación” (Iser, 1987: 216), pelo que a

⁵⁷ Durand define ou caracteriza esta “filosofia do imaginário” em diálogo com outros autores fundamentalmente na Introdução (pp. 15-66), para a descrever nas suas expressões nos capítulos seguintes.

⁵⁸ Nesta perspectiva, Aguiar e Silva desenvolve e dá um enquadramento semiótico a esses mecanismos de carácter antropológico e imaginário que se traduzirão na recuperação do emissor do texto (1988: 247-253).

⁵⁹ Veja-se a clarificação desta ideia na seguinte citação: “aucun doute, tout d’abord, que dans le rapport qui existe entre le texte et la réalité, le texte se réfère non pas à la réalité elle-même, mais à des modélisations de celle-ci: la réalité comme pure contingence ne sera jamais un corrélat des textes de fiction; ceux-ci se rapportent à des systèmes où la complexité et la contingence du monde est toujours déjà réduite à une organisation signifiante spécifique» (Iser, 1979: 284). Veja-se, igualmente a perspectiva concordante de Stierle: “lo que representa la ficción (...) no es el mundo, sino la posibilidad de organizar complejos de experiencia” (1987: 128).

escrita compromete a imaginação do leitor⁶⁰. Este, pela leitura activa-a, pois, para além de ser requisitada pelo autor, é requerida “para sintetizar la información que se le dá...” (*idem*, p. 227).

Concluindo, desta exploração do binómio realidade – imaginação pode afirmar-se que, apesar da insistência nos factos e no apelo à memória, a escrita não significa a transposição para o papel da realidade, pois esta é incompleta sem a imaginação que, antes, a produz. O que ressalta é, pois, a história do jogo do gato e do rato: um e outro (uma e outra) em contínua perseguição, sem se anularem.

Tal convoca imediatamente a velha questão de sempre da MIMESE.

Num breve ensaio sobre o tema, Vitalina Leal de Matos, depois de considerar que o conceito pode manter pertinência uma vez que “o que é humano implica imitação e desembaraçar-se dela pode conduzir ao desinteresse da literatura para o homem porque encerra a arte numa tautologia”, observa com pertinência: “Importa tomar consciência da espécie de imitação que a arte envolve e, para tal, elucidar em primeiro lugar diversos equívocos que se encobrem sob a noção de mimese” (1987: 173). Depois de percorrer as diversas perspectivas em que foi entendida historicamente, regressa à questão, certamente num esforço conseguido de clarificação e justificação da pertinência do conceito. A sua validade e consequente interesse passa pela compreensão não no ponto de partida, mas no de chegada, de acordo com uma “lógica do telos”: “Talvez interesse menos perguntar «o que se pretendia imitar?» do que «que efeitos produz ?», não tanto «a que realidade queria aludir?» e antes «que realidade manifesta?»; e não «donde provém ?», mas sim «no que resulta?»” (*idem*, p. 178). Assim, funcionará com mais proveito (no processo de significação e comunicação) para “a subjectividade que actualiza esse processo (mimese): o leitor e o crítico e também o autor enquanto leitor”. De algum modo, Dario Villanueva corrobora este

⁶⁰ “...pues sólo mediante la estimulación de la imaginación del lector puede el autor tener la esperanza de implicarlo y llevar así a cabo las intenciones del texto” (Iser, 1987: 226).

ponto de vista, quando refere que a abertura do imanentismo formalista ao leitor, realizando plenamente a mensagem como projecto comunicativo, conduzirá à recuperação da figura do autor (1994: 15)⁶¹.

Parece excluída a concepção da mimese como “cópia” ou representação do real. Aliás, P.Ricoeur (1975 : 13-61) mostra como já em Aristóteles estava ausente tal noção: « c’est donc par un grave contresens que la mimêsis aristotélicienne a pu être confondue avec l’imitation au sens de copie » (*idem*, p. 56). Segundo ele, a referência ao real⁶² na mimese acontece por via da criação do mythos, que é composição de acções humanas. Aquela reveste-se de uma dimensão criadora, identificando-se assim com poiêsis, (*idem*, pp. 56-57)⁶³.

Mas aquele autor não se limita à análise do conceito de mimese em Aristóteles, parte dele para expor uma tese própria sobre a **referência** na poesia⁶⁴, a partir do estudo da metáfora no contexto de uma teoria hermenêutica (Ricoeur, 1975) e da referência na ficção (Ricoeur, 1983; 1985): a referência no texto poético é uma referência de segundo grau que implica a suspensão da referência real, de primeiro grau. Abre-se assim o caminho para a consideração de um mundo aberto pelo texto, ou seja, o mundo do texto ou da obra (Ricoeur, 1975: 273-321). Para explicar o funcionamento da referencialidade no texto de ficção, Ricoeur (1983:

⁶¹ Note-se como a superação da perspectiva imanentista do texto e a valorização do leitor no acto de leitura tem conduzido à reabilitação da figura do autor embora baseada em pressupostos diferentes dos que levaram à declaração da sua morte. Vejam-se alguns textos, para além da referência já feita a Aguiar e Silva: Puech, 1985; Bonnet, 1985; Briosi, 1986; Buescu, 1997.

⁶² Atente-se na observação de Ivancos (apresentada no contexto da distinção **história / discurso**, retomando a mesma distinção de Benveniste, no plano linguístico, e no âmbito da narratologia): “La imitación de la realidad adviene en literatura en forma de poesis, creación artística del discurso” (*op. cit.*, p. 221), que se julga pertinente nesta circunstância.

⁶³ « Si nous continuons de traduire mimêsis par imitation, il faut entendre tout le contraire de décalque d’un réel pré-existant et parler d’imitation créatrice. Et si nous traduisions mimêsis par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l’attendre de la mimêsis platonicienne, mais la coupure qui ouvre l’espace de fiction ». (Ricoeur, 1983: 93)

⁶⁴ « La thèse que je soutiens ici (...) pose que la suspension de la référence, au sens défini par les normes du discours descriptif, est la condition négative pour que soit dégagé un mode plus fondamental de référence, que c’est la tâche de l’interprétation d’explicitar » (Ricoeur, 1975: 288). Nas páginas seguintes, Ricoeur, apoiando-se na noção de « référence dédoublée » de Jakobson e da teoria da denotação e do símbolo de N. Goodman, vai explicitar esta sua tese, afirmando a certo ponto: « Mais si représenter c’est dénoter et si par la dénotation nos systèmes symboliques «refont la réalité», alors la représentation est un des modes par lesquels la nature devient un produit de l’art et du discours » (*idem*, p. 292).

105-169), fundamentando a construção da intriga numa teoria da acção, recorre à distinção de três momentos na **mimese** (que ele designa como mimese I e comporta uma pré-compreensão do mundo da acção⁶⁵, mimese II a que corresponde uma função de mediação “entre des événements (...) et une histoire” (*idem*, p. 127), e corresponde à composição de uma intriga e mimese III que marca o ponto de chegada, ou seja, “le récit a son sens plein quand il est restitué au temps de l’agir et du pàtir, et marque l’intersection du monde du texte et du monde de l’auditeur ou du lecteur” (*idem*, p. 136) aos quais associa três designações / actividades, que se revelam pertinentes na compreensão da mesma, respectivamente, **prefiguração, configuração e refiguração** (sendo esta última tarefa do leitor). Regressa-se assim à “lógica do **telos**”, na compreensão da referencialidade do texto literário, acima citada: há que procurar a sua explicação do lado da interpretação suscitada no acto de ler, pois, ainda com Ricoeur, “ce qui est interprété dans un texte, c’est la proposition d’un monde que je pourrais habiter et dans lequel je pourrais projeter mes pouvoirs les plus propres” (*idem*, p. 152) e que, na sua linguagem, pode ser dito como re-descrição e/ou re-significação do mundo (cf. *idem*, pp. 146-155; cf. também Iser, 1987: 237-243; Stierle, 1987: 127-128).

Embora num outro contexto (o da recuperação do emissor / autor, suprimido na poética do século XX), Aguiar e Silva apresenta uma observação pertinente para o estudo que se está a fazer: “A ficcionalidade (...) nunca se funda numa **relação de identidade** ou numa **relação de exclusão mútua** com o mundo empírico, mas sim numa **relação de implicação**, e a autonomia semântico-pragmática dos mundos possíveis contrafactuais ou não-factuais da ficção literária não anula a referencialidade mediata de tais mundos ao mundo fático e histórico ...” (1988: 25)⁶⁶.

⁶⁵ « On voit quel est dans sa richesse le sens de **mimésis I**: imiter ou représenter l’action, c’est d’abord pré-comprendre ce qu’il en est de l’agir humain : de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité . C’est sur cette pré-compréhension, commune au poète et à son lecteur, que s’enlève la mise en intrigue et, avec elle, la mimétique textuelle et littéraire» (Ricoeur, 1983 : 125).

⁶⁶ É assim que R.Mª Martelo (1998: 33) equaciona a questão no contexto das poéticas: “... a aceitação da existência de mecanismos de referência na poesia pressupõe tanto a superação da identificação da

A ficção não exprime então o vivido (à maneira da poética romântica), nem explica – representa a realidade exterior (como “cópia”, modelo ou idealização, à maneira das poéticas baseadas na mimese / representação). Mas, permanece a perseguição do real como interpretação possível do mundo ou de um mundo possível. A “tal realidade virtual” de que fala a obra em análise (p. 165)?

Segundo Dolezel (1990: 57-87, capítulo II de *A poética Ocidental*), os conceitos de mundos imaginários e possíveis foram teorizados na poética desenvolvida na Suíça, no século XVIII, mas não tiveram seguimento na poética romântica. “Reaparecem apenas na poética contemporânea, no momento em que o conceito da “auto-referencialidade” da literatura revelou os seus limites” (*idem*, p. 87).

Essa poética tem como base a doutrina filosófica de Leibniz dos mundos possíveis (de que, segundo este, as obras literárias poderiam ser um exemplo, mesmo não fazendo parte da realidade). Tal poética assenta na aceitação da possibilidade de existência de mundos possíveis e o poeta, pelo poder da imaginação, assumindo uma actividade criadora, em igualdade com a natureza, dá origem a esses mundos. De acordo com este autor, “graças a este procedimento (...) os mundos imaginários entram no universo dos mundos existentes, lado a lado com o mundo da realidade” (*idem*, p. 72).

Como se está próximo dos pontos de vista enunciados em *Esta noite sonhei com Brueghel* ! Na verdade, como o sublinha, C. Reis e A. Lopes (1987: 237) “é essencialmente em torno do problema da referência do texto narrativo literário que a noção de **mundo possível** adquire maior relevo teórico e operatório”. Ora, um mundo possível pode definir-se como “um estado de coisas expresso por um conjunto de proposições relativo a um conjunto de **indivíduos** dotados de **propriedades**” sendo algumas destas **acções**, o que

referencialidade com a representação de um mundo independente das linguagens pelas quais se constitui como da noção autotética do texto poético para a qual as poéticas simbolistas e modernistas e o adensamento da reflexividade na literatura do século XX contribuíram de forma decisiva”.

permite falar de mundo possível como “um curso de acontecimentos” (Eco, 1993: 137). Um tal mundo “configurado” pelo ficcionista implica uma relação com o mundo “real” (empírico), de que “toma de empréstimo os próprios indivíduos e as suas propriedades” (*idem* p. 141), remetendo para a enciclopédia que regula e define esse mundo no acto de “refiguração” pela leitura que opera o seu **re-conhecimento**⁶⁷.

2. “CADA OBRA CRIA O SEU CÓDIGO DE LEITURA”

Escrita e leitura são as faces da mesma moeda. A sua geração é simultânea, não só porque numa perspectiva semiótica da literatura o texto literário supõe um mecanismo de comunicação⁶⁸, mas porque, de acordo com a referência já feita ao processo mimético de Ricoeur, a mimese I e II implicam a mimese III, ou seja o momento da refiguração que “marque l’intersection du monde du texte et du monde de l’auditeur ou du lecteur” (Ricoeur, 1983: 136). Tal significa que um texto se destina a ser recebido por alguém que o actualiza através do acto de leitura. Ora este destino está já implícito e por vezes explícito (Aguiar e Silva, 1988: 304-313) no próprio texto, fazendo parte do seu mecanismo generativo: “gerar um texto significa actuar segundo uma estratégia” (Eco, 1993: 57) e desta estratégia faz parte

⁶⁷ Sobre a problemática da leitura, numa perspectiva hermenêutica, cf. Ricoeur, 1985: 284-328. Aqui, o autor, retomando as ideias anteriormente desenvolvidas, mostra como a mediação da leitura possibilita que a **configuração** se complete e “se transmute en refiguration” (p. 287), como já foi dito pelo confronto de dois mundos: o do texto e o do leitor (cf. Aguiar e Silva, 1988: 314)

⁶⁸ “Um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da sua própria capacidade comunicativa concreta, como também da própria potencialidade significativa” . (Eco, 1993: 56)

prever um Leitor- Modelo (*idem*, pp. 58-65). Mas, ao prever um Leitor-Modelo, o autor (textual)⁶⁹ prevê igualmente as estratégias de leitura, ou seja o seu código de leitura,⁷⁰ como se pode depreender de T. Todorov (1975: 420-424). Este autor, abordando a leitura como construção, mostra como o autor no mesmo acto em que constrói o mundo imaginário da personagem e da história ensina o leitor, através das funções exegetica e meta-exegetica, a interpretar os acontecimentos (tal como uma personagem, internamente, se insere numa cadeia de acontecimentos e causalidades, interpretando-os) pelo que “le texte contient toujours en lui-même une notice sur son mode d’emploi” (*idem* p. 422)⁷¹. A cooperação activa do leitor consiste assim na construção dos acontecimentos que compõem a história e no trabalho de re-interpretação “qui [nous] permet de construire, d’une part, les caractères, et de l’autre, le système d’idées et de valeurs sous-jacent au texte” (*idem* p. 421), já que, na perspectiva do autor, “le texte évoque les faits selon deux modes (...): la signification et la symbolisation” (*idem* p. 420), sendo o primeiro dado nas palavras do texto e o segundo resultado da interpretação⁷².

⁶⁹ cf. Aguiar e Silva, 1988: 220-231. “O autor textual (...) é o emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário e que se manifesta sob a forma e a função de um eu oculta ou explicitamente presente e actuante no enunciado, isto é, no próprio texto literário” (*Idem*, p. 228).

⁷⁰ Assim enunciado, em termos tão assertivos, dir-se-ia que o leitor não gozaria de liberdade no acto de leitura. É precisamente esta a preocupação de Ricoeur (1985: 288-303), quando faz a sua apreciação crítica das posições propostas pela “retórica da ficção” encarada como estratégia de persuasão do leitor. No caso do narrador não digno de confiança de W. Booth, que seduz o leitor, tratar-se-ia de manipulação deste; no caso da aceitação de que “la lecture est dans le texte, mais l’écriture du texte anticipe les lectures a venir” de Michel Charles (*idem* p. 301), tratar-se-ia de uma aterrorização do leitor. Ricoeur encontra a alternativa complementar na teoria da “estética da leitura” (de Iser e de Jauss, enquanto propostas que se complementam) que postula a resposta do leitor assim definida: combinação pelo leitor (afectado pela leitura) numa experiência singular de “une passivité et une activité, qui permettent de désigner comme **réception** du texte l’**action** même de le lire” (*idem* p.303).

⁷¹ Cf. L. Jenny (1976: 258): “Les modes de lecture de chaque époque sont donc aussi inscrits dans leurs modes d’écriture »

⁷² Sobre este assunto ver igualmente os textos relativos à estética da recepção em AA VV, 1979 e 1987.

2.1. A escrita cria o seu leitor e o seu código de leitura

Na sequência do anteriormente dito, a existência de um texto literário pede a sua leitura para se realizar em plenitude, como sugere Eco, numa expressão feliz: “um texto é um mecanismo preguiçoso (ou económico)... entretecido de espaços em branco” (1993: 55)⁷³. Quem há-de fazer funcionar esse mecanismo ou preencher tais espaços a não ser o leitor? E numa atitude activa de cooperação, como propõe o mesmo autor (*idem* pp. 53-70)⁷⁴. Não o entenderá assim o autor de *Esta noite sonhei com Brueghel* quando Luíza responde à pergunta de Pepe se no seu livro tudo (os acontecimentos e personagens do seu conhecimento) estava escarrapachado: “Nem tudo. Às vezes, são apenas alusões. Deixo margem à imaginação de quem ler, por isso as alusões são às vezes mais significativas... E mais perigosas”. (p. 12). O apelo à imaginação de quem ler será esse espaço em branco a requerer a actividade do leitor, mas implícito estará um aviso do autor (textual): poderá ser um caminho aliciante, significativo, mas perigoso ... as alusões poderão ser indícios enganosos que desviarão a atenção do leitor distraído? É que num outro lugar, quando Luíza conversa com Constança sobre a escrita do *Manuscrito* e correlativa leitura, se explicita o processo de escrita e insinua a função do leitor: “Talvez lhe pareça estranho, mas, desde que retomei a escrita do meu ‘Esta noite sonhei com Brueghel’, tenho conseguido dominar-me...

⁷³ Num texto de 1972 Iser (1987: 15) na abordagem fenomenológica do processo de leitura propõe a consideração dos pólos artístico e estético num texto literário: “el artístico se refiere al texto creado pelo autor, y el estético a la concretización llevada a cabo por ele lector”. Nesta sequência distingue entre texto e obra, sendo esta a concretização daquele: “La obra es más que el texto, pues el texto solamente toma vida cuando es concretizado, ...”. Sobre a explicitação deste ponto de vista e a referência aos espaços vazios (os ocios) a preencher pela leitura, ver A. Rothe (1987: 22).

⁷⁴ U.Eco é claro no que entende por cooperação: “um fenómeno que se realiza (...) entre duas estratégias discursivas, não entre dois sujeitos individuais”. E noutro lugar: “não deve entender-se por cooperação textual a actualização das intenções do sujeito empírico da enunciação, mas a intenções virtualmente contidas no enunciado” (1993: 66). Quando Iser aborda a leitura como processo criativo faz uma advertência semelhante: “El producto de esta actividad creativa es lo que podríamos denominar la dimensión virtual del texto, que lo dota de realidad. Esta dimensión virtual no es el texto mismo, ni tampoco la imaginación del lector: es la confluencia de texto e imaginación” (1987: 221).

(...) É como se tentasse resolver qualquer coisa, resolver-me a mim... eu, como nas histórias , ou melhor: nas investigações das histórias policiais. Tudo tem importância, o mínimo pormenor: um gesto, um olhar, a cor de uns sapatos... tudo pode concorrer para a solução do mistério. Cada um desses pormenores, por si só, não tem qualquer sentido transcendente, mas todos eles em bloco... E como poderei vê-los em bloco, se não os registar numa sequência, que, além de os conter, também ao mesmo tempo os ‘causalize’? (...) Para solucionar o mistério, o investigador pede às testemunhas que falem, falem, falem... Claro que as testemunhas ocultam indícios, em ficção tem de ser assim, têm de ocultar, se não ocultarem, a história acaba logo, mal começou e já acabou. As testemunhas ocultam indícios enquanto podem, até serem encurraladas ou o autor achar que já é tempo de acabar com aquilo, já tem prosa que chegue para páginas quantas bastem. Mas, depois de reunidos todos os indícios de todos os testemunhos, agarra-se uma coisa aqui, outra coisa ali e, no final, consegue-se uma sequência coerente. A solução está à vista, pronta a ser desencantada, à mercê de quem tenha olho, células cinzentas e sorte no jogo” (p. 163).

Apetece encontrar neste longo excerto uma alusão (das que desviam a atenção ?) crítica à escrita do romance de tipo policial, um pouco igual a si mesma no seu enredo, ao sabor do número de páginas que justifiquem um livro mas, encarando este excerto pelo lado da reflexão sobre o próprio acto de escrita, estará aqui espelhada a própria construção fragmentada e labiríntica desta obra. Luíza procura a solução de um mistério – a razão do afastamento de Diogo que desde o capítulo II se pressente – a que o leitor só tem acesso no capítulo final. Desde o capítulo II até ao final, os indícios, as alusões distanciam da razão do comportamento de Diogo, pelo que o enigma através das falas das personagens vai sendo adiado na sua solução e desviado para leituras de sabor mais erudito do tipo psicanalítico ou de sabor mais vulgar: uma traição amorosa. Será necessário aguardar “pelo final para se obter uma sequência coerente”.

Mas uma outra leitura poderá ainda ser feita – a do papel do leitor de quem se requer uma cooperação inteligente: ter olhos, células cinzentas e sorte no jogo. A tudo isto se acrescenta a escrita/leitura como jogo (cf. Waugh, *op. cit.*, pp. 34-48).

2.2. A leitura e a obra – um jogo

Retomando a ideia de Eco de que o texto é um mecanismo preguiçoso, entretecido de espaços em branco, a exigir a iniciativa interpretativa do leitor, releia-se a parte final da citação acima transcrita: “a solução está à vista, pronta a ser desencantada, à mercê de quem tenha olho, células cinzentas e sorte no jogo...” (p. 163). Seguindo o dicionário comum da Língua Portuguesa, **desencantar** pode significar **quebrar o encanto**, sendo encantar sinónimo de maravilhar, seduzir, e causar encanto, ou seja, fascinar, maravilhar; significa, em sentido figurado, “achar uma coisa que era difícil de encontrar”. Partindo destas definições do dicionário podem seguir-se duas vias de leitura: a primeira, atendendo ao contexto da investigação policial, assenta na sugestão de encontrar alguma coisa difícil de procurar; a segunda, baseando-se na função de cooperação do leitor, explora a sugestão de sedução, fascinação. Mas, as duas vias podem unir-se numa só: a via do jogo: e aqui é feito um apelo à reflexão, à inteligência, à perspicácia, isto é, “ter olho” e “células cinzentas”. O livro apresentaria então o carácter labiríntico, seria um puzzle, um texto fragmentado que é preciso reunir. A sua técnica de composição repousa no fragmento, nas ambiguidades, na ironia.

O quadro seguinte procura mostrar esse entrecruzamento de fios, em que se sucedem com frequência as interrupções, sendo a sequência lógica retomada posteriormente, como sucede, por exemplo, com a sequência inicial do capítulo primeiro (pp. 9-12) que é interrompida com o “*Manuscrito...*” (pp. 13-68) e retomada na página 69 ou a narração que é interrompida na p. 79 para inserir uma recordação de Bruxelas.

Como exemplo de ambiguidades na articulação de discursos veja-se o caso da p. 112 e 113 em que duas narrações se prestam a confusões: na p. 112 – “Desatamos as duas a rir...” (a da recordação em casa de Constança); 113 – “Então rimos e, quando paramos de rir...” (a da cena no restaurante); p. 113: “Quando paramos definitivamente de rir...” (a da recordação em casa de Constança). Ou ainda outro caso semelhante em que é feita uma narração retrospectiva do repúdio de Luíza por Diogo e outra em que as amigas conversam no restaurante, nas páginas 162 e 163. Em ambos os casos seria aceitável a mesma resposta: “Talvez já seja tarde – replico...”

COMPOSIÇÃO DA OBRA

Capí- tulo	Páginas	NOTA: ALTERNÂNCIA DE RELATOS
I	9-68 9-12	No carro, despedida próxima de casa, depois de um dos encontros semanais de Luíza com Pepe. Motivos que se repetem ao longo do livro: - conversa sobre o livro que Luíza está a escrever; - o desafio: “... por este andar, não tardo a deixar-te mesmo à porta de casa”. Continuação na p. 69.
	13-68	1972 Esta noite sonhei com Brueghel (excerto do manuscrito) Ocorrências, durante um congresso de médicos BRUXELAS:

	13	(1º dia) Luíza no quarto do Hotel.
	20-29	Luíza com o grupo, no bar, evade-se para as reproduções de Brueghel.
	29-32	O sonho com Brueghel.
	32-38	(2º dia) Motivada pelo sonho, Luíza visita o museu em Antuérpia: o sonho, a infância, os pais...“o silêncio do museu é o silêncio doméstico da minha infância”.
	42-60	O encontro (no museu) com um estudante francês Saída para o jantar, no restaurante. Aí, Luíza faz o relato da morte dos pais e da sua tentativa de suicídio. Discursos cruzados: “o encontro com Brueghel” no sonho; a morte dos pais.
	56-57	Luíza dança com Gonçalo – confusão o sonho / a realidade.
	60-68	(3º dia) Luíza visita Flores – o ambiente; Evocação de Pepe. A apresentação de Luíza a Diogo.
II	69-73	Continuação (lógica) da página 12. Luíza chega a casa e depara-se com a T V que entrevista Diogo; descrição do ambiente e da personagem, na circunstância crítico e ensaísta. Luíza <i>no seu</i> quarto.
III	75-83	1. Luíza vai à loja de D. Sofia, encontra Rui no Café e conversa sobre: - Lucília (mulher de Rui) e a intenção deste voltar a Bruxelas; - Recordação da sua estadia aí, 12 anos atrás, do adultério e da separação; referência a Elvira ao seu livro e a Constança. 2. Luíza regressa a casa e experimenta uma sensação de esvaziamento; 1º poema (p.79); evocação do passado em Bruxelas: Rui –Flores – Diogo – toma consciência do abandono, há 12 anos, da escrita do seu livro. 3. Luíza chega a casa e, no quarto, à escrivaninha, esferográfica entre os dentes, medita... A escrita – o livro. Continuação na p.82. Relato da separação de Rui, anos atrás. Continuação da p. 80: Luíza medita... pensa em Constança: “hoje terça, amanhã é dia de almoço com Constança...”. Josefina anuncia Pepe ao telefone.

IV	85-96	Continuação lógica da p. 81: - Separação de Rui – relatada após o encontro de Luíza com ele no café, 12 anos depois. - Evocação da infância, conhecimento de Constança, no Colégio, após a referência ao seu recurso na emergência da separação de Rui. 86 Luíza almoça com Constança, no restaurante, uma quarta-feira (bacalhau à brás), sequência da p. 82 (?). Evocação de encontros anteriores. Luíza mostra um poema a Constança (2º poema - p. 87); evocação de D.Carminho. 88 Luíza almoça com Constança (bacalhau à brás, maçã assada e laranja), sequência da p. 86: conversa sobre o Diogo e Chico Barreiros e a casa (Josefina), a propósito do almoço que esteve marcado para esse dia. 90 Regresso a casa: conversa com Josefina sobre o jantar, evocação do episódio com Diogo em que este a dispensa de cuidar das suas coisas. 91 À escrivãzinha, esferográfica entre os dentes.. mergulhada em torpor... Luíza evoca os pais... o suicídio... a mãe alcoólica... Brueghel... 3º poema (p.92) a poesia triste...a morte dos pais... 4º poema (p. 93). 93 À escrivãzinha, esferográfica entre os dentes... a rememorar os factos... Luíza, do quarto, capta os ruídos da casa – Josefina, chegada de Chico Barreiros. O jantar. Continuação na p. 96. 94 “Audiovisualizo o meu encontro, na próxima quarta-feira com Constança” 96 Fim do jantar ... a gulodice de Diogo.
V	97-107	Continuação do capítulo anterior, p. 96 (“audiovisualização”do encontro com Constança); 97 Luíza sai para o encontro com Pepe (continuação do cap.III, p. 83 - telefonema - e continuação na p. 101), com o pensamento em Constança, em continuação da “audiovisualização” do encontro com ela. Transição para o relato de um episódio da infância (Constança e Gonçalo no cinema). 98 Luíza entra no autocarro... “o rosto pensativo...”: Sucessão de reflexões / evocações: - sobre si própria (“sentir-me mítica...ora tortuosa clitemnestra, ora lamentosa bovary”). 5º poema (p. 98) e 6º poema (p. 99); - sobre relação com o Pepe; Rui, Diogo; Flores, Pepe e a sua iniciação sexual; - sobre o reencontro com Pepe. Continuação na p. 101. 101 No apartamento de Pepe, no bordel, Luíza aguarda Pepe. Continuação na p. 105. 105 Sequência de episódios da sua vida Um dia... fala a Pepe da sua tentativa de suicídio... reacção dos pais...

		Regresso a casa: - recado de Josefina (Diogo não janta), que lhe preparara um petisco... - “Sinto-me deprimida” (pela ausência de Diogo), - D. Sofia ao telefone; - despiste das suas angústias ao jantar; - à escritaninha, de esferográfica.... “paisagem da alma, que é de outono esvaimento...” - 7º poema (p.106); - lá de fora, ruído da chegada de Diogo... sem carro.
VI	109-118	Reflexão sobre a sua escrita. 8º poema (p. 110). 110 Almoço de Luíza com Constança (amêijoas à espanhola); conversa sobre o tipo de livro... Evocação de Constança enquanto professora de Luíza. Continuação na p. 112. 111 Evocação daquela noite... separação de Rui... em casa de Constança - termina com riso. Continuação na p. 113. 112 Continuação da conversa com Constança, no restaurante, sobre o tipo de livro... - termina com riso. Continuação na p. 114. 113 Continuação da evocação “daquela noite” da separação de Rui... Continuação na p. 115. 114 Continuação da conversa, no restaurante, sobre Gonçalo - remete para o encontro com Rui, ida a D. Sofia (p. 76; 94; 95). Continuação na p. 118. 115 Continuação da p. 113: evocação “daquela noite”, em casa de Constança (história de Lili). 118 Continuação da p. 115: conversa, no restaurante, sobre Gonçalo... que engana Elvira com Constança no quatinho do consultório...
VII	119-134	119 Continuação lógica da p. 118 – “história de Lili. Luíza e o seu interesse em conhecer Lili e sua loja no Centro comercial (a “história de Lili e as preocupações de Luíza sobre a hipótese de Diogo ter regressado ao seu seio) Luíza cessa de escrever... recomeça a escrever... 121 Telefonema de Pepe que propõe um encontro.... Luíza continua a recriação de si própria (na escrita). 123 Recordação do dia em que conheceu Diogo. Ainda a separação de Rui... os dias seguintes com Diogo. Continuação na p. 127. 126 No apartamento de Pepe, Luíza sugere o restauro do apartamento dele por Lili. Continuação na p. 129.

	127	Regresso à evocação do tempo passado em casa de Constança encontro com por ocasião da separação de Rui.... conversa sobre Diogo.
	129	Regresso a casa: diálogo de despedida; ainda o apartamento “– ainda acabas por me deixar à porta de casa...” (cf. páginas iniciais).
	130	Josefina transmite o recado (as análises de Diogo); a encharcada para o jantar com Chico Barreiros. Continuação na p. 133.
	131	Luíza, no quarto, regressa à dúvida sobre a relação Diogo / Lili e a possibilidade de conhecimento através do restauro do apartamento de Pepe por Lili. Continuação na p. 133.
	131	Luíza, sentada à escrivaninha, escuta a chegada de Diogo e Chico Barreiros; Josefina previne Luíza do jantar com o seu habitual “roçar de dedos na almofada da porta”. Continuação na p. 133.
	131	Este arranhar traz à memória a entrada em casa de Diogo e os restauros da mesma. Continuação da p. 131 - a conversa de Josefina sobre o jantar – cannellonis (evocação de Pepe e seus cannellonis);
	133	Continuação da p. 130 – Pepe e sua reacção violenta à proposta de ida à Lili.
	134	Descida para o jantar (com Diogo e Chico Barreiros).
VIII	135-157	
	135	No quarto, Luíza sentada à escrivaninha...Decide ir à praia. De saída, ao passar por Amparo em mudança de lençóis no quarto de Diogo... evoca a mudança de quarto, depois do regresso da clínica...
	136	No comboio, evocação da sua terceira noite em casa de Constança, aquando da separação (continuação do relato iniciado na p. 111): a casa de Diogo - “Lili [que o soubera por Célia] narradora efectiva pela voz de Constança...” Continuação na p. 140.
	140	No Estoril, Chegada à praia e telefonema a Constança (continua umas linhas mais adiante).
	140	Continuação do relato terminado umas linhas antes: D Carminho. Continuação na p. 144 .
	141	Almoço de Luíza com Constança (bacalhau à Zé do Pipo, rissóis de camarão com salada mista, sobremesa - ananás e meia meloa) e conversa sobre: - nós mulheres sós.. Diogo cada vez mais ignora Luíza; - jantar da véspera com Dr. Barreiros, a encharcada; - telefonema de Lili - o almoço com Constança, Luíza e Lili. Continuação na p. 150.

	144	história de D.Carminho e Josefina contada por Célia que a ouvira de Josefina. 9º poema (p. 146) e 10º poema (p. 148)
	150	Continuação da p. 144: a conversa com Constança que propõe a Luíza que peça o divórcio. O episódio da aluna e a sensação de envelhecimento de Constança Continuação na p. 156.
	151	Continuação da página 150: história de Carminho.
	156	Continuação da p. 150: diálogo, na praia, o divórcio; impossível viver sem Diogo. 11º poema (p. 156).
IX	159-204	
	159	Continuação da p. 140 (136) – o mesmo texto - D. Carminho; continuação da p. 156 (casamento de D. Carminho), continua na p. 160.
	159	A voz de Constança, HOJE, no almoço semanai (almôndegas e duas saladas de fruta como sobremesa) e nesse PASSADO (3ª noite em casa de Constança, continuação das pp. 136 e 140). O almoço com Lili referido nas 141 e 143. Continuação na p. 161.
	160	Retoma da p. 140 e 159 : a história de D.Carminho ; explicação das alterações na casa (pp. 138-140)
	161	Continuação da p. 159 - conversa durante o almoço, no restaurante: -ainda o almoço a três; -sugestão de Constança: procurar outro homem ou enfrentar Diogo (continuação na p. 163).
	162	Por associação decorrente das palavras anteriores de Constança, Luíza evoca o “dia nefasto (...) da declaração de repúdio...”, a cena surrealista do vaso da tuberosa... regresso tardio a casa, onde Diogo a aguarda.
	163	Transição ambígua entre a fala de Constança (p. 162) e a de Diogo (linha anterior). Continuação (da p. 163) da conversa no restaurante: a escrita de “Esta noite sonhei com Brueghel”.
	165	A história de D. Carminho pela voz de Josefina na sequência da conversa anterior. 12º poema (Josefina e Luíza num quadro, p. 166).
	167	Interrupção do relato anterior, para Luíza evocar os tempos depois da separação de Rui e antes de viver com Diogo.
	169	No apartamento de Pepe (continuação da p. 162 - vou encontrar-me com Pepe...): conversa de surdos... ; o dia em que reencontrou Pepe.
	171	O diálogo é interrompido pelos pensamentos de Luíza sobre Diogo e “o amor que falha”. 13º poema (p. 172).

172	Continuação do relato da conversa, no apartamento de Pepe: - Decisão de sair à porta de casa (cf. Início, p. 9). Continuação na p. 179. - Reflexão de Luíza sobre a sua mediocridade como explicação causal para o fracasso com Diogo. 14º poema: a trivial cançoneta da nossa passada aventura (p. 173).
174	Continuação da página 172 : o relato do repúdio de Diogo: a má disposição; a gravidez; a intervenção cirúrgica; a chegada a casa; a separação; o vaso partido com a tuberosa (sem relatar a chegada a casa).
179	Continuação da p. 172. Luíza chega à porta de casa, sai do carro de Pepe e é vista por Diogo. Ao jantar, Diogo conversa com Josefina... alheado de Luíza.
181-204	1984 Fim do manuscrito esta noite sonhei com Brueghel
181	Luíza em casa, à escrivaninha: “Agora está tudo bem, quero dizer: tudo está claro, esclarecido”; retomado tal e qual na p. 182 e na p. 203. 15º poema (p. 182)
182	Evocação do almoço com Lili e Constança: - a relação de Diogo com Lili... a gravidez de Lili e separação de Diogo; - a mãe de Diogo e sua relação com o filho... - esclarecimentos sobre a esterilidade de Diogo... - o desmaio de Luíza e regresso a casa.
199	O telefonema, do Dr. Chico Barreiros;
200	Doença de Diogo, na clínica. Regresso a casa... o castigo...
203	Em casa: “agora está tudo bem... (O mesmo texto da p. 181) “à escrivaninha... escrevo... O telefonema... de Pepe... Luíza não atende...

II.

A COMPOSIÇÃO DO QUADRO

Admitindo que cada narrativa contém em si o seu próprio código de leitura, o que implicará a aceitação de que as regras da sua abordagem não são dadas do exterior, mas a partir de dentro, põe-se a questão, aliás já colocada por Barthes (1970b: 3-9; cf. R. Bourneuf e R. Ouellet, 1976: 62): por onde começar ? O que conduz à(s) perspectiva(s) teórica da concepção e/ou abordagem da narrativa.

E a primeira poderá assentar na metáfora do texto (cf. Segre, 1989: 152ss)⁷⁵ – tecido, textura, têxtil, urdidura, teia que contém as ideias de fios e seus sentidos, ou seja, de elementos, materiais constituintes e a ideia de totalidade, de todo, de tecido e assim se afirmar que o sentido a desvelar num texto (num romance) deriva antes de mais do seu todo (que é mais do que a soma das partes)⁷⁶, sendo “constituído por um feixe de forças dinâmicas, de materiais que não existem – ou que já não existem – no estado puro, mas que se tornam solidários e reagem uns sobre os outros” (R. Bourneuf e R. Ouellet, *op.cit.*, p. 42)⁷⁷.

⁷⁵ Veja-se a este propósito a seguinte citação de R. Scholes (1991: 121), quando o autor desenvolve o seu ponto de vista sobre a retórica da leitura que ele designa como “economia textual” e corresponde à “prática da leitura encarada como permuta” (entre leitor e escritor enquanto produtores e consumidores de textos), “onde a textualidade actua como meio” (p.104): “aquilo que o texto é pode descrever-se como textura, como têxtil, como uma teia de fios de razão entremeada de fios de emoção” (p.121). Seguem-se aqui os conceitos de texto – semiótico, linguístico e literário – de Aguiar e Silva, 1998: 561-582.

⁷⁶ Cf. R. Bourneuf e R. Ouellet, 1976: 70 : “Um processo não tem um sentido em si, mas tira-o do conjunto do romance; numa palavra, todo o romance tem uma composição específica”.

⁷⁷ Complete-se a referência com a seguinte extraída do mesmo livro: “O romance, de maneira global, apresenta-se, pois, como uma rede mais ou menos cerrada de correspondências interiores, de retrospectos, de ecos que o analista se atribui por missão desvelar para apreender a sua unidade viva” (*idem* p. 87).

A segunda, que poderá ser designada como perspectiva eclética, baseia-se na aceitação (crítica) das diferentes contribuições dos estudos narratológicos para a compreensão da narrativa, que se julguem pertinentes para o estudo em causa, tendo em consideração as respectivas potencialidades e limitações. Assim, de acordo com W. Martin (1994: 81-172), será tida em consideração a análise em três grupos das teorias modernas “depending on whether they treat narrative as a sequence of events, a discourse produced by a narrator, or a verbal artifact that is organized and endowed with meaning by its readers” (*idem*, p. 82), bem como as diferentes técnicas de análise associadas às diferentes escolas e teorias literárias: formalismo, estruturalismo e escola semiótica, estética de recepção e *reader-response*, pós-estruturalismo...

1. DIZER-SE NA ESCRITA

A referência à escrita domina o romance, como já foi analisado anteriormente, e isto por três formas:

1/ referência à situação de enunciação da escrita: Luíza à escrivanhinha, esferográfica entre os dentes, pensa...⁷⁸

⁷⁸ Verificam-se duas situações diferentes: uma corresponde à focalização sobre Luíza, em que a narração é em 3ª pessoa e é dominante – pp. 80, 82, 83, (capítulo III), 91, 93, 94 (capítulo IV), 120 e 121 (capítulo VII), 135 (capítulo VIII) e outra em que a focalização é de Luíza sobre si própria, com enunciação em 1ª pessoa: 106 e 107 (capítulo V), 131 e 133 (capítulo VII), 181, 182, 203 e 204 (capítulo IX, Manuscrito).

2/ Luíza fala do manuscrito “esta noite sonhei com Brueghel” a Pepe (capítulo I, pp.11 e 12); a Diogo (capítulo III, pp. 82 e 83); a Constança (capítulo VI, pp. 109-110; 112-113; 114);

3/ No primeiro e no último capítulos, é inserido o manuscrito, conforme referido acima.

Esta dominância da escrita, neste capítulo mais dirigido à composição do livro, merece uma reflexão, a partir do ponto de vista da personagem e atendendo à circunstância de se tratar de uma autobiografia (embora fictícia).

No último capítulo (IX, p. 166), Luíza, ao conceder a voz narrativa a Josefina que vai relatar a história de D. Carminho, mãe de Diogo, vê-se figura de um quadro: “eu e ela parecemos encenar um quadro de interior para uma tela de pintor impressionista...”

No mesmo capítulo, Luíza refere-se à destruição do projecto do seu viver em comum com Diogo como “despedaçada moldura de uma obra-prima” (p. 171).

Quando Luíza fala a Diogo da sua autobiografia, faz as seguintes observações: [No livro], “vejo-me num espelho, eu, multiplicada em centenas de situações, globalmente, e gosto de me ver em muitas delas, (...) Sabes, nós só estamos atentos ao presente, só o presente é que consubstancia a nossa felicidade... os bons momentos do passado dão para a tristeza, são evocações melancólicas... (p. 82) ; o meu pai dizia que *factum abiit, scripta manent*” (p. 83)⁷⁹.

Parece razoável fazer a aproximação destas quatro situações e constatar a relação que aqui se estabelece entre a escrita e a pintura pela suas características de **fixar o instante**, o

⁷⁹ Sobre a importância da escrita como memorial, ver a seguinte transcrição de Gusdorf (1991b: 125): “Les écritures fixent l’ombre portée de l’écrivain, ombre sans homme, et, devant la posterité, plus réelle que lui, puisqu’elle lui survit, et que désormais il n’existe que par elle”.

presente. Não é o contínuo dos dias ou dos anos que a escrita fixa, mas sim instantes, situações, tal como acontece com a imagem reflectida no espelho ou na memória⁸⁰.

Ora são alguns “instantes” os apresentados no livro em alternância de **acção** /**recordação** (cenas dialogadas e evocações) e num **ritmo hebdomadário – encontros com Constança** (almoços) e **com Pepe** (encontros amorosos, adultério).

Mas, antes de entrar na abordagem desses “instantes”, e mesmo não seguindo a análise da intriga proposta por formalistas e estruturalistas que procuram descobrir as unidades mínimas até constituir sequências narrativas maiores (cf. W.Martin, 1994: 90-129), considerem-se três grandes momentos, que parecem impor-se pela própria estrutura do livro, segundo a lógica da autobiografia, narrativa primeira e encontro das duas:

1/ Luíza e a sua confluência para Diogo: pp. 13-68, **1972 *Esta noite sonhei com Brueghel* (excerto do manuscrito)**;

2/ Enigma do “amor que falha” (p. 171): capítulos I (pp. 9-12) e II-IX (pp. 69-180);

3/ A ironia do destino (uma solução): **1984 *Fim do Manuscrito esta noite sonhei com Brueghel*** (pp. 181-204).

2. ALTERNÂNCIA ACÇÃO - RECORDAÇÃO

Depreende-se, do que já foi dito, que a personagem diz-se (reflecte-se / fixa-se) na escrita, que, por sua vez, apela ao registo da memória para se dizer como evocação,

⁸⁰ M.A. Babo (2000) analisa, num estudo sobre a reflexividade na cultura contemporânea, “as mediações por reflexão” e, neste contexto, fornece as características da imagem especular, observando: “o espelho não funciona na ausência da coisa (...) mas como suplemento da coisa ... (...) o espelho duplica (...), mas só revela a cena na efemeridade de um presente” (p. 340).

embora, ironicamente, Luíza diga a Diogo que só o presente tem valor (pois, com certeza, o presente da escrita!). Nesta sequência parece oportuno referir as tendências do romance moderno: a anulação da intriga e dominância da personagem (cf. R. Bourneuf e R. Ouellet, *op. cit.*, pp. 47 e 277-279 ; W.Martin, *op. cit.*, pp.116-122), igualmente ilustradas no texto em análise quando se afirma claramente que a escrita é o espaço de recriação da personagem (cf. p.13; 109). Mas, como também o mostra este último autor, a personagem e a acção constroem-se em interacção uma com a outra (pelo narrador e pelo leitor). Ora, Luíza, quando conversa com Constança sobre a escrita do seu livro, estabelece uma relação entre os efeitos dessa escrita na sua capacidade de “assumir angústias e amarguras” pois, através dela, confere um sentido aos pormenores da sua vida integrando-os num todo: “cada um desses pormenores, por si só, não tem qualquer sentido transcendente, mas todos eles em bloco... E como poderei vê-los, apreciá-los em bloco, se não os registar numa sequência, que, além de os conter, também ao mesmo tempo os ‘causalize’ ?” (p. 163). É-se assim conduzido à questão já posta por Aristóteles da relação entre os acontecimentos / factos e a sua ordenação numa história⁸¹, na construção da narrativa, ou seja a exigência de uma lógica de sequencialidade e de causalidade na composição dos factos⁸² (cf. Yvancos, 1994: 219-223) que tem conduzido a diferentes nomenclaturas, desde a distinção pelos formalistas russos entre fábula e intriga⁸³. Tal questão é equacionada com clareza por Aguiar e Silva (1988:

⁸¹ Assim definida por M.Ball, (1977 : 4): “une histoire est une série d’événements logiquement reliés entre eux, et causés ou subis par des acteurs”

⁸² Não é que Aristóteles tenha apresentado uma distinção entre os factos e a sua composição, mas parece supô-la e assim entenderam os teóricos que se debruçaram sobre o assunto. Na *Poética*, 1450^a (p.111 do texto consultado) diz-se: “Ora o mito é imitação de acções; e, por ‘mito’, entendo a composição dos actos”. Eudoro de Sousa explica, na sua “Introdução” (p.87) que “no texto grego da *Poética* figura um só vocábulo para designar a *acção a imitar* e a *acção imitativa*: é a palavra ‘muthos’, que vamos agora traduzir, na primeira acepção, por ‘mito’, e, na segunda, por ‘fábula’. O mito (tradicional) seria, portanto, a matéria-prima que o poeta transformará em fábula (trágica), elaborando-a conformemente às leis de verosimilhança e necessidade.” No capítulo VII, da *Poética*, aborda-se a questão da organização ou estrutura da tragédia e as qualidades a que deve obedecer. Para esta matéria, cf. Ricoeur (1983: 68-92).

⁸³ Não está nos objectivos deste trabalho o estudo pormenorizado da questão abordada na bibliografia citada e em C.Reis e A. C. Lopes, 1987, *Dicionário de Narratologia*. Importa a clarificação e escolha dos conceitos a utilizar na leitura que se pretende fazer. Daí a razão por que não se indicaram em pormenor os estudos de Genette, em *Figures II* e *Figures III*.

711), nestes termos: “O romance, como todo o texto narrativo, constrói e comunica sempre informação sobre uma **acção**, sobre um **processo** ou uma **sequência de eventos** que são produzidos e suportados por personagens. Tal sequência de eventos pode ser construída e transmitida ao leitor segundo técnicas discursivas muito variáveis”. O mesmo autor apresenta e equaciona criticamente as diversas posições assumidas por diferentes teóricos sobre este assunto (*idem* pp. 711- 726) e conclui, optando pela classificação de Genette: “a distinção entre **diegese** e **discurso** é pertinente semioticamente e apresenta eficácia operatória, desde que não seja concebida como uma divisão rígida a que corresponderiam, no texto narrativo, planos originária e substancialmente diferenciados, demarcáveis e caracterizáveis como domínios existentes **a se**” (*idem* p. 716; cf. Yvancos, *op. cit.*, pp. 221-238; W. Martin, *op. cit.*, pp.107-129). Parece oportuno sublinhar nesta observação de Aguiar e Silva a não rigidez na distinção dos conceitos numa narrativa e o seu carácter operatório. Com efeito, a este propósito, faz ver W. Martin (*op. cit.*, pp. 109) que a distinção traz clareza, mas tem igualmente o seu preço: “it implies that what the narrator is **really** telling is a chronological story – one that the reader tries to reconstruct in the right temporal order – and that the elements of narration are deviations from a simple tale that existed beforehand”. Daí o ponto de vista diferenciado dos teóricos que não vêem o essencial da narrativa nem na diegese nem na sua reconstrução cronológica (*idem* p. 110).

2.1. O discurso e sua modalidade

Na consideração da alternância acção – recordação, estabeleceu-se uma associação entre a primeira e a cena dialogada. Esta designação remete, no âmbito dos

estudos de narratologia , para a noção de modo, isto é, “o tipo de discurso utilizado pelo narrador” (Todorov e Genette), que, segundo M^a A. Seixo, na introdução a *Discurso da Narrativa* de Genette (s/d, p. 28), “recolhia os problemas de ‘distância’, que a crítica americana de tradição jamesiana geralmente trata em termos de oposição entre **showing** e **telling ...**”, noções que adaptam a distinção entre **mimesis** e **diégesis** de Platão (República, livro III, 392c, 393, 394, 395). Estes termos são inseridos na “questão do estilo relativo a tudo o que os prosadores e poetas dizem – uma narrativa de acontecimentos passados, presentes e futuros (...) por meio de simples narrativa, através de imitação ou por meio de ambas”(p. 115). Surge a seguir a distinção entre duas situações: uma, “quando o poeta diz que Crises implorou... , isto é, quando é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse e não ele”; a outra, quando o poeta fala “como se Crises fosse ele mesmo e tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero que fala, mas o sacerdote, que é um ancião”. De seguida, em interpelação ao interlocutor, pergunta-se: “Portanto há narrativa quer quando refere os discursos de ambas as partes quer quando se trata do intervalo entre eles ?” (p. 116). Na página seguinte, aprofunda-se a situação em que o poeta “profere um discurso como se fosse outra pessoa”, destacando a semelhança então procurada para a identificar com a imitação (“tornar-se semelhante a alguém na voz e na aparência é imitar...”) e logo de seguida estabelecer a distinção entre “imitação” e “simples narração” para se concluir: “em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros géneros...” (p. 118).

Genette, no estudo do discurso da narrativa, ao abordar a questão do **modo** (no seguimento da explicitação linguística de Littré: forma do verbo usada para “afirmar mais ou

menos a coisa de que se trata, e para exprimir... os diferentes pontos de vista dos quais se considera a existência ou a acção”)⁸⁴ apresenta os dois modos de regulação da informação: **a distância e a perspectiva** (a focalização). Relativamente ao primeiro modo, parte da distinção de Platão já referida e da sua transposição para o romance por H. James e discípulos na versão **showing e telling** para, seguindo W. Booth, concluir como essa noção só pode ser “ilusão de mimese” (p. 162)⁸⁵, preferindo a distinção entre **narrativa de acontecimentos** (pp. 163-167) e **narrativa de falas** (pp. 167-183). Aquela, segundo o autor, que se socorre da mesma explicação de Platão, não passa de ilusão mimética pois implicaria (para ser mimese) “um máximo de informação e um mínimo de informador”, quando é o seu contrário. Como a quantidade de informação está relacionada com a velocidade da narrativa e a presença do informador com a instância narrativa, é no domínio do tempo e do narrador que deve ser feita a análise deste aspecto (cf. pp. 164-165). A narrativa de falas é analisada a partir de três tipos de discurso, que se distinguem pelo grau de proximidade do que seria a mimese: o (rapporté) *relatado* ou *reportado*, o (transposé) *transposto* e o (narrativisé ou raconté) *narrativizado* ou *contado*.

M. Bal (1977: 19-29), analisando o estudo de Genette sobre a figura narratológica de modo, mostra como a categoria de distância nesse contexto é supérflua. Para tal, parte da noção de informação que identifica com objecto narrado. Segundo a autora, os conotadores de mimese estariam na menor ou maior quantidade de pormenores (que mostram a realidade), o que equivaleria à descrição que segundo ela é desvalorizada na sua função narrativa por Genette. O que restaria era o acontecimento da ordem do diegético.

⁸⁴ Pozuelo Yvancos define assim o modo, embora não incluindo nele a focalização: “La modalidad narrativa atiende al tipo de discurso utilizado por el narrador, al cómo se relatan los hechos, con qué palabras se me narra una historia. Si la focalización respondía a la pregunta quién ve? Y la voz a quién habla? dentro de la modalidad nos preguntaremos: cómo se reproduce verbalmente lo acontecido? qué discurso verbal origina?” (1994: 234).

⁸⁵ Eis a argumentação de Genette: “Contrariamente à representação dramática nenhuma narrativa pode “mostrar” ou “imitar” a história que conta. Mais não pode que contá-la de modo pormenorizado, preciso, “vivo”, e dar assim mais ou menos a ilusão de mimese que é a única mimésis possível, pela razão única e suficiente de que a narração, oral ou escrita, é um facto de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar”. (s/ d: 162).

Relativamente aos três tipos de discurso da narrativa de falas, recoloca-os: ao discurso narrativizado ou contado do lado da narrativa de acontecimentos; o discurso relatado, como discurso das personagens do lado do meta-discurso, reduzindo aquela à narrativa de acontecimentos. Ora, como já acontecia em Genette, a quantidade de informação reenvia à duração (tempo) e à voz (presença do narrador).

Aceitando como pertinentes as observações de M. Bal sobre a regulação da informação no discurso (a distância em Genette) esta sairia da esfera do modo e ganharia autonomia, embora relativa, uma vez que as diferentes categorias se implicam. Assim acontece no estudo de Pozuelo Yvancos (1994) que, assumindo como sendo já da tradição a distinção entre história (diegese) e discurso, organiza-o em História (acontecimentos e personagens) e Teoria do Discurso Narrativo, com o seguinte fundamento: “La actividad de contar, la narración como construcción discursiva de un narrador, como elección de una retórica particular, es el lugar de análisis de la teoría del discurso narrativo”. Aqui distingue os seguintes itens: o pacto narrativo⁸⁶ e o narrador. Integrado no capítulo referente ao narrador é que analisa o que designa como “figuras de la narración” : 1/ aspecto ou focalização; 2/ voz e níveis narrativos; 3/ modalidade; 4/ tempo e relato⁸⁷.

Feito este enquadramento, poderá aceitar-se, como mais abrangente e para o fim deste trabalho, a distinção entre Discurso do Narrador e Discurso da Personagem, com diferentes matizes: sumário diegético, discurso indirecto, discurso directo (cf. Yvancos, 1994: 234-237).

⁸⁶ “Entrar en el pacto narrativo es aceptar una retórica por la que la situación enunciación-recepción que se ofrece dentro de la novela es distinguible de la situación fuera de la novela” (p.228).

⁸⁷ A terminologia adoptada aqui está mais próxima da de Todorov (Les catégories du récit littéraire).

2.2. O tempo

A outra categoria implicada na análise a fazer na base da distinção ACÇÃO – RECORDAÇÃO é a de tempo, tal como é apresentada por Genette (*discurso da narrativa*) e na tripla distinção: ordem, duração e frequência.

Genette (*op. cit.*, p. 33) advertia já para o facto de nem sempre ser possível a reconstituição cronológica, o que conduziu W. Martin (*op. cit.*, pp. 107-111) a encontrar nessa questão uma das razões para as diferentes posições na teoria literária da narrativa⁸⁸. Ora, *Esta noite sonhei com Brueghel* não fornece uma “história” (diegese) cronologicamente bem organizada (até pelo carácter da narrativa que, pretendendo incluir uma autobiografia, se confunde com a mesma), antes, como foi já sugerido, pontuá-la de marcas significativas⁸⁹. Assim, a ordem temporal dos acontecimentos, relativos à diegese, não corresponde à sua apresentação no discurso, verificando-se anacronias⁹⁰ diversas. Sem prejuízo de aprofundamento futuro, é oportuno distinguir as seguintes situações, que se ilustram:

1/ a narrativa apresentada como *Manuscrito: Esta noite sonhei com Brueghel*, é datada: o primeiro momento de 1972 e o segundo de 1984.

⁸⁸ A outra questão é assim enunciada: “As indicated in the comment about Aristotle, abstractions such as *syuzhet* and *story* seem to imply that the same actions can be represented in various media” (p. 109) Na base destas duas questões, o autor distingue quatro espécies de teorias (pp. 110-111).

⁸⁹ Ricardou (1967) mostra a importância da “descronologização” no “nouveau roman”. Ver p. 110. Pode fazer-se uma certa aproximação entre o que este autor diz de um outro romance e o que se analisa: “en cette perspective, la *déchronologie* joue un rôle capital. Libérés de la pure succession chronologique qui les eût liés par une seule de leurs faces, les événements sont rapprochés de toutes manières, mis en présence selon une sorte de *présent éternel*, où l’ordre chronologique le cède à un ordre morphologique” (p. 50).

⁹⁰ Este termo em Genette designa “quaisquer formas de discordância entre as duas ordens temporais” (p. 38) [“a ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa”] (p. 33).

- a) Situada nesse ano de 1972, a narração temporal tem uma *amplitude*⁹¹ de alguns dias (sensivelmente três) e corresponde ao decurso de um Congresso de pediatras e aos acontecimentos vividos então por Luíza até ao conhecimento de Diogo em casa de Flores. A narração refere-se a esse presente e é apresentada linearmente com algumas analepses. Estas compreendem algumas referências à infância e aos pais de Luíza, de *alcance*⁹² mais distante e pequenos relatos de alcance mais reduzido: o do sonho e o do encontro de Luíza com um estudante francês no museu em Antuérpia, relato que esta faz aos amigos numa das saídas nocturnas .
- b) O segundo momento do Manuscrito, datado de 1984, é marcado pelo presente, em que Luíza sentada à escrivaninha (situação de enunciação), contempla Diogo deitado na cama, recuperando do enfarte e corresponde ao fim da vida em quartos separados, ao termo dos encontros com Pepe e à conclusão do manuscrito. Esse presente é reiterado pelo “agora está tudo bem” (p. 181, 182, 203). Mas o grosso do texto corresponde à evocação (“naquele dia, tão longínquo ele parece e, afinal, nem há três semanas”) do almoço em casa de Constança com Lili para esclarecer o motivo da atitude de Diogo (repúdio de Luíza), uma analepse de amplitude e alcance reduzidos, e ao relato da doença de Diogo.

2/ nos momentos acima referidos como ACÇÃO, os encontros de Luíza com Pepe e almoços com Constança decorrem no ano de 1984, como se infere do diálogo inicial de

⁹¹ Em Genette este termo é aplicado à analepse e designa o tempo da duração da história (p. 46).

⁹² Em Genette este termo é aplicado à analepse e designa a distância temporal a que se refere a história (p. 46).

Luíza com Pepe: “Comecei-o [o livro] há doze anos, em Bruxelas...” (p. 11). Sobressai o seu carácter cíclico (ritmo hebdomadário).

É pertinente abordar estes momentos na perspectiva da duração / velocidade – cena⁹³, de acordo com a definição de Pozuelo Yvancos (*op. cit.*, p. 238): “Escena: es opuesto al sumario, puesto que representa el intento de ofrecer ante nuestros ojos el transcurso de la realidad tal como se produjo. La escena dialogada vincula historia e discurso y ello porque, como advertía Todorov, las palabras de los personajes gozan de un estatuto particular: son actos, tenemos la sensación de asistir directamente a la representación de la realidad”.

Pode dizer-se que a acção começa *in medias res*: um dos encontros de Luíza com Pepe, que sugere uma situação de tensão à procura de um desenlace. Luíza propõe-se sair cada vez mais próximo de casa em desafio ao marido⁹⁴. Qual o desenlace esperado? Luíza é vista por Diogo, quando sai à porta de casa e acontece a separação-divórcio? É para aí que o narrador parece conduzir o leitor. Mas o final surpreende com outro desfecho. Logo de seguida é inserido o relato do *Manuscrito* que pode, embora ambigualmente funcionar como analepse deste relato inicial.

3/ no que se refere à RECORDAÇÃO (ou evocações), esta, pela sua índole, é dada em analepse, em relatos decorrentes de situações emotivas marcantes e que podem conduzir à situação de escrita (Luíza sentada à escrivaninha medita...), ou representam uma evasão aquando dos encontros de Luíza com Pepe ou Constança, e corresponderão ao que Genette (p. 49) classifica como “analepses internas **homodieéticas**, isto é, que se referem à mesma linha de acção que a narrativa primeira”, e como ele observa, “aqui o risco de interferências é evidente”. Também não é possível traçar uma cronologia pormenorizada e linear. As referências temporais são marcadas pelas associações de tipo psicanalítico: aquele dia, aquele tempo, aquela noite, pelo que a abordagem destes momentos recairá na análise da

⁹³ cf. Genette, (s/d, p. 85-112).

⁹⁴ Cf. pp. 9, 129, 172 e 180.

*frequência*⁹⁵ nas diversas modalidades, sobretudo na singulativa e repetitiva. Um outro tipo de evocações destina-se a preencher o espaço referente ao passado de Diogo. Aqui, é dada a voz a outras personagens.

2.3. A focalização

A importância concedida à focalização, na análise do discurso da narrativa, de acordo com W. Martin (*op. cit.*, pp. 130-151) cresceu significativamente a partir da década de 70, embora tenha sido objecto de reflexão e estudo já a partir dos finais do século XIX, particularmente com H. James e Flaubert, sob as designações de “ponto de vista”, “visão”, “aspecto”, “perspectiva”, “restrição de campo”... (cf. Aguiar e Silva, 1988: 765-786; Genette, *op. cit.*, pp. 183-209). Foi este último autor que, baseando-se no termo “focus of narration” de um estudo de Cleanth Brooks e Robert Warren, de 1943, propôs o termo focalização⁹⁶ que, de acordo com Aguiar e Silva (*op. cit.*, p. 765) “compreende as relações que o narrador mantém com o universo diegético e também com o leitor (implícito, ideal e empírico)”⁹⁷.

⁹⁵ Segundo Genette (s/d, p. 113), “as relações de frequência (ou, mais simplesmente, de repetição) entre narrativa e diegese”.

⁹⁶ Genette apresenta a justificação para a sua escolha : “evitar aquilo que os termos de **visão**, de campo e de ponto de vista têm especificamente de visual” (p.187). M.Bal (1977: 36) sublinha a pertinência da escolha do termo: « Le terme de **focalisation** est préférable aux termes traditionnels parce qu’il est plus technique. Il permet de ce fait un usage à la fois plus restreint et plus étendu. Le terme exclut les significations psychologique et idéologique de **point de vue** (...) En même temps, il peut s’étendre à tout objet de la « vue », que se soient personnages, lieux, événements ».

⁹⁷ Destacando a importância do estudo do que ele chama o ponto de vista, W.Martin (1994: 131) apresenta o alcance do seu significado: “narrative point of view creates the interest, the conflicts, the suspense, and the plot

Genette insere o seu estudo sobre a focalização na categoria de modo, no que ele considera a regulação da informação: “segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens, da qual adoptará ou fingirá adoptar aquilo a que correntemente se chama “visão” ou “ponto de vista”, parecendo então tomar em relação à história (para continuar a metáfora espacial) esta ou aquela **perspectiva**” (Genette, *op. cit.*, p. 160). Depois de apresentar sinteticamente as diversas perspectivas de diferentes autores sobre a matéria (pp. 183-186), este autor identifica-lhes o ponto fraco: a confusão entre modo e voz (ou seja entre quem vê e quem diz – quem fala) e propõe-se ultrapassá-la. Assim “com base em determinações puramente modais” (p. 186), distingue uma tipologia de três termos, em correspondência a alguns estudos anteriores: narrativa de focalização zero ou não-focalizada; narrativa de focalização interna - fixa, variável ou múltipla; narrativa de focalização externa.

A esta proposta de Genette fez M. Bal (1977) uma apreciação crítica. Depois de reconhecer a pertinência do termo escolhido e da distinção entre quem vê (modo) e quem fala (voz), encontra um limite: a não distinção entre sujeito e objecto. Segundo ela, resulta daquele autor não ter definido “focalização”, tendo-se socorrido dos parassinónimos “visão”, “campo” e “ponto de vista”. Com efeito, para esta autora, por um lado, o critério de distinção entre narrativa não focalizada e de focalização interna é de “restrição de campo” (relativamente à personagem, o narrador sabe mais, no primeiro caso, ou tanto, no segundo); este critério já não se aplica na distinção da narrativa de focalização externa, em que se verifica uma visão a partir de fora; por outro lado, as diferentes classificações de Genette não estão no mesmo plano. Enquanto na narrativa não focalizada e na narrativa de focalização interna há uma “instância que vê”, na narrativa de focalização externa a

itself in most modern narratives” e afecta o seu estudo às relações indicadas por Aguiar e Silva: “In order to understand the functional importance of point of view, we must extend its range of meaning to include the relationships between characters, as well as their relationship to the narrator. Each one can provide a perspective on the action just the narrator does” (*idem*, p. 143).

personagem “é vista” (p. 28). Por tudo isto, M. Bal (*op. cit.* pp. 36-39) define focalização⁹⁸ a partir do sujeito (pelo focalizador) e sobre o objecto (pelo focalizado), podendo o primeiro ceder a focalização e podendo distinguir-se, no segundo, uma focalização interna (ou imperceptível) e uma externa (ou perceptível).

Para terminar a apresentação dos pontos essenciais desta teoria de M. Bal, há que referir o acento que ela coloca na afirmação da focalização como uma instância em estreita relação com a instância narrativa, nomeadamente com a “voz” (narrativa)⁹⁹.

Pierre Vitoux (1982: 359-368) analisa os estudos de Genette e Bal e propõe uma nova classificação no sentido de desfazer possíveis ambiguidades e tornar mais eficaz na sua operacionalização a distinção entre focalizado perceptível e focalizado imperceptível. Vitoux prefere a distinção entre focalização-sujeito (Fs) e focalização-objecto (Fo) respectivamente para as categorias de focalizador e focalizado, de Bal, considerando para a segunda a distinção entre focalização-objecto interna e externa. Considerando a situação em que se verifica uma sobreposição da instância de narração e da instância de focalização-sujeito, aquele autor considera a possibilidade da focalização ser delegada (Fs d) ou não delegada (Fs nd) (cf. BAL, *op. cit.* p. 37), pelo que obtém uma classificação de quatro termos: **Fs nd** (1) a que pode corresponder uma (2) **Fo int**(erna) ou uma (3) **Fo ext**(erna) e

⁹⁸ Em rigor não se trata de uma definição, mas dos traços definidores: « Tout d’abord j’entends par ce concept le résultat de la sélection, parmi tous les matériaux possibles, du contenu du récit. Ensuite, il comporte la « vue », la vision, aussi dans ce sens abstrait de : « considérer quelque chose sous un certain angle », et finalement la présentation » (p. 37).

⁹⁹ Veja-se a afirmação desta estreita relação das instâncias narrativas: “A voz do narrador tem como funções primárias e inderrogáveis uma função de **representação**, isto é, a função de produzir intratextualmente o universo diegético - personagens, eventos, etc. -, e uma **função de organização e controlo** das estruturas do texto narrativo (...). Como funções secundárias e não necessariamente actualizadas, a voz do narrador pode desempenhar uma função de **interpretação** do mundo narrado e pode assumir uma função de **acção** neste mesmo mundo (a assunção destas duas últimas funções repercute-se nas duas primeiras e suscita problemas de focalização...)” (Aguiar e Silva, 1988: 759) Assim se compreende a sua proposta de classificação da focalização, a partir de um conjunto de situações disjuntivas: focalização heterodiegética versus focalização homodiegética; focalização interna vs focalização externa; focalização onisciente vs focalização restritiva; focalização interventiva vs focalização neutral; focalização fixa vs focalização variável e múltipla (pp. 769-786).

Fsd (4) a que só pode corresponder uma **Fo ext**. Esta classificação permite, no estudo de VITOUX, responder:

I - por um lado, 1/ à questão das « implications quasi théologiques du concept habituel de narrateur omniscient' ». Atribuindo-lhe a noção de não delegação, retira-lhe o carácter de onisciente e integra-o na função de organizador e controlador: “il maîtrise sur le plan de la focalisation la totalité de l’histoire qu’il organise en récit” (p. 361).

2/ à questão da variação de focalização, como por exemplo a alternância entre não delegação e delegações temporárias;

II – por outro lado, à dificuldade em distinguir entre mudança de focalização e mudança de nível narrativo, que, de acordo com Vitoux é esclarecida pela regra de que **Fs d** implica **Fo ext**: “on peut poser qu’il ya changement de niveau narratif, c’est- à- dire passage à un méta-récit, et non simple glissement de focalisation, lorsque le focalisateur du récit second reçoit le privilège de **Fo int** qui est celui du narrateur autonome” (p. 364).

Percorrido este caminho sobre a focalização – apoiado, fundamentalmente, em Genette, Bal e Vitoux – pode afirmar-se em jeito de sistematização e com W.Martin (*op. cit.*, p. 145): “the two basic concepts involved in the study of focalization are those of a focalizer (a perceiver) and that which is focalized (the perceived)”, embora com a consciência da complexidade deste elemento estrutural da narrativa. Na verdade, como o indica Vitoux, até pelo título do seu estudo, a construção da narrativa (sua composição e leitura) é um jogo com elementos diversos e regras que a própria narrativa define (cf. Aguiar e Silva, *op. cit.*, pp. 785). Por isso, Pozuelo Yvancos (*op. cit.*, pp. 231-233) propõe um conjunto de tipologias de focalização narrativa, de influência de Bakhtin e Uspenski, alargando a focalização às questões da valoração psicológica, ética e ideológica que justifica assim: “Una mirada no es solamente una percepcion mecanicista y espacial, sino que implica valores, juicios, perspectivas psicológicas, ideológicas, espacio-temporales, etc...” (p. 232).

3. UMA ROTINA HEBDOMADÁRIA

Retomando a ideia inicial relativa à composição do quadro autobiográfico, pode dizer-se que, como acontece provavelmente com todas “as histórias de vidas”, a de Luíza obedecerá a momentos extraordinários (no sentido de que deixam marcas significativas) e a momentos quotidianos integrados na rotina dos dias. É deste ritmo, se não quotidiano pelo menos semanal, que se ocupa o que acima se designou como “acção – cenas dialogadas” e é assim explicitado no capítulo IX, p. 159, o último do livro: “num frente a frente comigo de rotina hebdomadária”. Apresentam-se agora esses momentos, mostrando, pela conjugação das diversas “figuras da narração”, a sua relação com a disjuntiva enunciada: Luíza ou Diogo? Trata-se de quatro encontros com Pepe e de quatro almoços com Constança, aos quais se acrescentam mais três, que não obedecendo ao ritmo referido, adquirem uma importância significativa para a estruturação da diegese. São eles: um encontro ocasional com Rui, que vai despoletar o recomeço da escrita; um jantar em casa com Chico Barreiros, um amigo de Diogo, que de algum modo insere esta personagem no ambiente de Luíza; o almoço com Lili, narrado já em analepse na parte relativa ao “Manuscrito”, onde se esclarece o enigma.

Embora se pudesse organizar a apresentação destes momentos por blocos, opta-se por seguir a ordem com que surgem no texto, uma vez que assim é possível realçar o peso do tempo – o presente – onde se vai inserir o passado recuperado, constantemente, em recordações. Dir-se-ia que a opressão do presente vai sendo esbatida pela progressiva e

doseada revelação do passado, pondo em relevo a mestria da construção da narrativa¹⁰⁰. Além disso, através dessa ordem o leitor consegue descortinar um fio condutor por uma ténue referência à sequencialidade dos factos¹⁰¹.

Opta-se também por dar maior desenvolvimento à análise dos primeiros encontros, economizando nos seguintes o que apresentam de comum.

Já foi dito que a narração começava “in media res”. Parte-se, pois, daí, no capítulo I, deixando para depois a parte referente a 1972 *Esta noite sonhei com Brueghel* (*excerto do manuscrito*) – pp. 13-68.

Em linhas gerais, a narração de cada um desses momentos comporta a partida, o encontro, o regresso.

A/ 1º encontro com Pepe (cap. I, pp. 9-12; cap. II, pp. 69-73).

Assiste-se ao regresso de Luíza em dois tempos: despedida de Pepe no carro e entrada em casa (fala com Josefina).

Considere-se o primeiro tempo (I, pp. 9-12):

Trata-se de uma “cena dialogada” entre Luíza e Pepe em que dois ausentes (inseparáveis)¹⁰² não nomeados - Diogo é designado por “inefável marido” ou simplesmente “inefável” e Josefina, designada por “a velha” (apenas nas falas de Pepe) - constituem motivo de preocupação desenhando um possível conflito ou pelo menos uma tensão. Esta é denunciada, através do diálogo, quando Luíza se interroga sobre a utilidade do seu esforço

¹⁰⁰ Na linguagem de Barthes, 1970, a voz do código hermenêutico sobrepõe-se à voz do código das acções / comportamentos (proairético), revelando a modernidade da narrativa.

¹⁰¹ Por exemplo, os telefonemas de Pepe, a referência na página 95 ao encontro passado com Rui.

¹⁰² Cf. p.105

para compreender os outros (p. 9) e quando dá conta da incerteza da reacção de Diogo, caso descubra a relação adúltera. Esse conflito adivinha-se, igualmente, pelo duplo desafio de Luíza : a sua saída (cada vez mais) próxima de casa e a hipótese que ela levanta de colocar o manuscrito (que está a escrever) à disposição de Diogo.

As marcas de tempo remetem para um presente indefinido: “nessa tarde” e na “próxima semana” (p. 12), relativo a um passado, “há doze anos” (p. 11).

A instância narrativa assume duas posturas. Por um lado, insinua-se como estranha à diegese, parecendo distanciar-se do narrado e marcando o (lento) evoluir da acção: “Ele acelera de novo, trava mais adiante, põe o carro em ponto morto e declara...” (p. 9)¹⁰³; “Luíza ergue a cabeça e solta uma gargalhada franca. (...); Luíza sorri, tira da carteira os óculos escuros, leva-os lentamente aos olhos, lentamente deixa descair os braços ...” (p. 10); “Luíza fecha o sorriso, fecha os olhos. Oxalá! Pensa. Oxalá se importasse! E se me desancasse...” (p. 11); “Luíza suspira fundo: (...); Ele espreguiça-se, boceja: (...) Deposita em peso as mãos no volante... (...) Luíza solta mais uma gargalhadinha ...” (p. 11); “Luíza abre a porta e, com um sorriso (...) despede-se (...) E, [Pepe] sem voltar o rosto, arranca...” (p. 12). Por outro lado, confunde-se com a personagem: “Inclino-me para examinar no espelho retrovisor qualquer vestígio comprometedor... Afasto da minha blusa de seda a mão... (...) volto a declarar, de novo afastando a mão dele. E prossigo ...” (p. 9); “Sugiro eu , baixando a cabeça..” (p. 11); “Inclino-me para o beijar no rosto: (...) Verifico que está irritado” (p. 12).

Esta ambiguidade torna-se mais nítida na citação acima transcrita: “Luíza fecha o sorriso, fecha os olhos. Oxalá! Pensa. Oxalá se importasse! E se me desancasse...” (p. 11) em que se confunde o discurso do narrador com o da personagem, pelo recurso ao discurso indirecto livre.

¹⁰³ Embora se trate de um discurso do narrador, que coincide com a personagem, resulta um efeito de estranheza, sendo o leitor quase levado a reconhecê-lo como discurso da personagem.

A focalização, e seguindo a terminologia de Vitoux, é da instância narrativa (Fs) sobre Luíza (Fo), no que refere à primeira situação narrativa e é da personagem Luíza (Fs), enquanto instância narrativa, sobre si própria (Fo) e sobre Pepe (Fo), na segunda situação, a que se deve acrescentar a apreciação do seu rir, transcrito pela ordem com que surge no texto¹⁰⁴: “O seu riso tem uma consonância de guizo sacudido (...); A gargalhada, agora, resumiu-se a um rápido floreio sibilante (...); O seu riso é gorgolejo distanciado de uma queda de água miniatural.” (...); “A dele, a gargalhada dele, lembra uma metralha de chuva em telhado de vidro...” (p. 10); “O riso dele é marulho descompassado...” (p. 11); “Desistira das suas gargalhadas humorísticas, que, nessa tarde, tinham constituído a sua maldadezinha pueril” (p. 12). No diálogo, a focalização é das duas personagens (Fs) sobre Diogo (Fo).

A partir das observações já feitas, algumas conclusões (atendendo à observação de Genette sobre o tom ou modo dominante que não é anulado pelas variações ocasionais) podem inferir-se:

- A focalização sobre Luíza a partir do narrador distanciado da personagem relaciona-se com o acento colocado na acção e seu evoluir e não tanto no desenho da personagem;
- A focalização sobre Luíza a partir do narrador identificado com a personagem faz recair a atenção sobre o desenho da personagem;
- A focalização sobre Pepe é reveladora da personagem e denuncia o carácter um pouco estranho da relação entre ambos e do seu próprio carácter (a estudar mais adiante);
- A focalização sobre Diogo anuncia uma situação estranha ao leitor e, neste momento da narração, denuncia a tensão incompreendida por Luíza.
- Diogo é o ausente sempre presente.

¹⁰⁴ O rir, o riso é uma das características através das quais a autora define as suas personagens.

O percurso feito por Luíza corresponde, normalmente, à despedida de Pepe, entrada em casa e encontro com Josefina, que tem sempre um recado / observação a fazer, (presença percebida como sempre intrigante e até ameaçadora), subida ao quarto, descida para o jantar. O capítulo II relata a chegada a casa, o segundo tempo, onde depara com a Televisão que veio fazer uma entrevista a Diogo.

Verifica-se a mesma situação narrativa: uma instância narradora coincidente com a personagem e outra mais distante. Esta exemplificada a partir dos exemplos: “olá – responde-lhe Luíza, acenando da porta” (p. 69); “ ... e respondeu-lhe - Okey – uma personagem incrivelmente jovem, em que Luíza ainda mal reparara; (...) Luíza dá um passo em frente... (...); Luíza recua...” (p. 70); “ Luíza pensa (...); Luíza volta costas e desaparece na sombra do corredor” (p. 71).

O que acontece com a instância narrativa verifica-se igualmente com a focalização. Esta recai (Fo) quer sobre as personagens (Luíza, Diogo, Josefina...) quer sobre o espaço / ambiente (gabinete de Diogo, o ritual de encomendação diária de Josefina, a TV, o quarto de Luíza), a partir desta instância narrativa identificada com a personagem e sobre Luíza (Fo), a partir da instância narrativa mais distante.

De acordo com a análise anterior pode inferir-se daqui:

- A focalização em Diogo não só define a personagem como revela o lugar que ele ocupa na vida de Luíza;
- A focalização no espaço de Diogo – Gabinete - marca a exclusão de Luíza desse espaço, como ela, narradora o exprime: “... e eu sinto-me indecisa, sem raízes ali...” (p. 70);
- A focalização no espaço – “entro no meu quarto” – acentua o sentimento de solidão de Luíza (“...a almofada ao lado, na qual ninguém durante a noite poisou a cabeça”) e provoca uma reflexão de tipo existencial sobre o passado / futuro da personagem;

- A focalização sobre Josefina dá a conhecer uma animosidade latente na relação (actual) entre ela e Luíza.

B/ Encontro casual com Rui (cap. III, pp. 76-78).

Inserida nas rotinas criadas já no tempo do casamento de Luíza com Rui está a visita à “boutique da Dona Sofia”. É numa dessas ocasiões (compra de “um camiseiro creme com amorosos botõezinhos de madrepérola”) que acontece o encontro com Rui. A focalização parte de Luíza (fs), que é a instância narradora, e centra-se (fo) quer em Rui quer na própria. Sendo um diálogo de circunstância, volta-se para as personagens que foram do círculo de amizade (ver *1972... excerto do manuscrito*). Esse voltar ao passado evoca alguns episódios da excursão a Bruxelas, nomeadamente, o conhecimento de Diogo, relatado em analepse: “voltar ao passado em Bruxelas...” (p. 77). Também em analepse é narrado um ocasional encontro com Elvira “...vestida de encarnado...” (p. 78).

Repete-se o mesmo esquema: no caminho de regresso, a entrada em casa e subida até ao quarto.

No regresso a casa, ecoam na consciência de Luíza os motivos da conversa com Rui. E, agora, no carro, que lhe proporciona um espaço de introversão em que experimenta “uma dolorosa sensação de esvaziamento” (p. 78), é transportada até Bruxelas. E rememora a casa de Flores, onde conheceu Diogo com quem combinara o primeiro almoço e o regresso ao quarto de hotel onde Rui a aguardava. A entrada em casa implica o inevitável embate com Josefina (em desvelo permanente por Diogo) seguido da tranquilizante subida para o quarto: “esgueiro-me para o meu quarto sem lhe dar réplica” (p. 79).

A narração continua a pertencer à personagem que detém a focalização (fs e fo) sobre si e seu passado, com excepção de dois momentos, em que a instância narrativa se distancia da personagem. O primeiro, quando Luíza viaja de regresso, enleada nos seus pensamentos: “Então a pátria desolada da sua alma desenreda-se das sombras (....). Luíza sorri” (p. 79). O segundo, quando Luíza no quarto “tira de uma gaveta várias folhas brancas...” (p. 80), medita, recorda e escreve.

É nesta situação (de escrita) que se dá início à série de recordações – evocações que reconstituirão o passado desta personagem – separação de Rui e vida com Diogo – até ao momento em que Josefina anuncia Pepe (“É um... cavalheiro” – p. 83).

Deste encontro resulta que:

- A focalização sobre Rui fornece um complemento de definição da personagem;
- “As cenas dialogadas” fornecem uma abertura para evocações do passado, o que permite construir pelo menos duas linhas de leitura: a que se refere ao presente (são apresentadas algumas marcas de temporalidade “aquela manhã de Junho” – p. 79; “hoje é terça-feira” – p. 81) e a que vai reconstruir o passado – a autobiografia (?);
- A atenção sobre Diogo quer na evocação do dia em que se conheceram quer na antecipação de uma oferta que Luíza pensa fazer-lhe (“Speculoos para o Diogo, uma surpresa maliciosa (...). Daquela mesma pastelaria onde o compraste há doze anos, (...)” – p. 77). Esta referência, para além de situar no tempo esta acção - 12 anos sobre 1972 remete para o ano de 1984, funciona como primeira emergência do *leitmotiv* da “gulodice” de Diogo¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Logo na p. 79, Luíza recorda, do segundo contacto com Diogo, as suas palavras “sabe que sou guloso?”. No capítulo seguinte, ao almoço com Constança, diz-lhe: “Sabia que [Diogo] é muito guloso?”. Nesse mesmo capítulo, Diogo responde a Chico Barreiros: “Mas a verdade é que sou muito guloso. E alterar os meus hábitos não seria boa tática...” (p. 96). Esta atitude de Diogo foi entendida por Chico Barreiros como vontade suicida: “Até parecia, digo-lhe sinceramente, que não estava interessado... em prolongar a vida, imagine-se” (p. 201). Luíza, ao contrário, nunca leu este sinal como resposta ao amor que aquele lhe dedicava (cf. ponto de vista de Lili, na p. 196: “[Diogo] devia gostar muito de si para dar um passo, que não estava nada na sua maneira de ser”.

- O encontro com Rui desencadeia um estado emocional que conduz à escrita, uma vez que esta actividade implica um entrar dentro de si. O contar-se (em evocação, na escrita) funciona como um processo terapêutico, de acordo com o entendimento de Luíza da escrita como refúgio.

A leitura que se segue obedecerá a algumas constantes já destacadas na análise dos momentos anteriores:

- A instância narrativa coincide predominantemente com a personagem Luíza, sendo a enunciação feita em primeira pessoa, mas, por vezes, cria-se uma certa distância da personagem, sendo a enunciação em terceira pessoa;
- Quando a instância narrativa se confunde com a personagem esta assume a focalização (Fs), cedendo-a, por vezes, às personagens que participam desses encontros. O focalizado (Fo) ora são estas personagens – Constança, Pepe e Luíza – ora as personagens objecto do diálogo, Diogo, Chico Barreiros, Josefina, Lili, Rui, Gonçalo e Elvira, ora o ambiente;
- Quando a instância narrativa se distancia da personagem, a focalização (Fs) pertence-lhe, sendo o focalizado, normalmente Luíza, mas também Pepe e Constança, conforme a circunstância;
- A estas “cenas dialogadas” corresponde um tempo presente, associado, normalmente, à tensão ou conflito (a procura de uma solução para o enigma). Mas, ao presente, sobrepõe-se, com frequência, o passado, necessário para esclarecer esse enigma. Então a essas “cenas” ligam-se evocações, necessariamente, dadas em analepse.

Assume-se aqui o entendimento de motivo e *leitmotiv* estudado por Segre (1999: 125-128 e 379-405; 1989: 94-128). Uma das suas linhas de compreensão é a de unidade mínima de narração associada a um “esquema de situação típica” (Segre, 1999:127), surgindo recorrentemente ao longo duma narrativa (*idem*, pp.388 e 390).

C/ 1º almoço com Constança (cap. IV , pp. 86-91).

Luíza, à escrivadinha, pensa em Constança e Josefina chama-a ao telefone para atender Pepe. Assim termina o capítulo III, abrindo os seguintes: encontro com Constança e com Pepe.

Mas, a atitude pensativa de Luíza dá origem a uma evocação: “Nunca às horas do serão me aconteceu telefonar a Constança, a não ser uma única vez, há anos” (p. 85). A propósito do recurso a Constança, na noite de separação de Rui, Luíza recorda-a no tempo do colégio, dando destaque a um pequeno gesto perturbador – “o beijo no cantinho da boca” – a insinuar alguma perversão no despertar de uma relação de amizade a consolidar-se anos mais tarde. Mas, denunciando, igualmente, a dificuldade de Luíza em lidar com os afectos.

Agora (p. 86), ela está ali à sua frente num dos almoços semanais (bacalhau à brás, maçã assada e laranja), mas de imediato o passado se impõe e, em analepse, são recordados (de fugida) dois almoços anteriores em que Luíza, num, lhe fala de um dos seus poemas e no outro (lulas à sevilhana) lho mostra. A propósito do papel, em que o trazia escrito, recorda D. Carminho e... Diogo.

O diálogo centra-se em Chico Barreiros e Diogo, agora muito próximos, com quem estivera previsto o almoço. Uma vez que o almoço fora substituído pelo jantar, a conversa deriva para o mesmo. Luíza dá conta do papel de Josefina que, sob a orientação de Diogo, dirige a casa. Luíza sempre se dispensou dessa tarefa, como ela reconhece: “estou no meu quarto (...) aliviada de tarefas servis”¹⁰⁶ (p. 91).

¹⁰⁶ Josefina, entretanto, nunca deixa de consultar Luíza (cf. p. 90; 131 e 133) e de a mimar com a sua atenção, como acontece quando prepara “um petisquinho só para a senhora” (p.105).

O percurso (a rotina) repete-se: regresso, entrada em casa e subida ao quarto. Como sempre, aparece Josefina a falar do jantar (com Chico Barreiros). Esse é o pretexto para que surja Diogo no pensamento de Luíza e uma pequena analepse recordando um episódio em que aquele a dispensa da ajuda que ela se propõe prestar-lhe. No quarto, Luíza é focada à escrevaninha, com esferográfica nos dentes, pensando... (pp. 91 e 93). O seu estado de espírito condu-la a nova evocação – a tentativa de suicídio e morte dos pais (relato contado várias vezes) - e à captação do ambiente da casa, a partir do quarto (Josefina no seu rito de encomendação e a chegada de Chico Barreiros).

A partir desta cena pode concluir-se que:

- A focalização em Chico Barreiros e Diogo, para além do desenho das personagens em causa, faz realçar a distância de Luíza face a Diogo (“fico sempre do lado de fora, eu” – p. 89) e a suspeita de homossexualidade como resposta à procura de uma explicação causal para o afastamento de Diogo; note-se ainda a referência à gulodice de Diogo (relevante para o desenlace e várias vezes referida);
- A focalização em Luíza reforça, por contraste com Josefina que “trata de tudo” (p. 91), o seu sentimento de solidão.

Deve sublinhar-se, ainda, a propósito desta cena, o lugar e o papel que adquire Constança na relação com Luíza. A par da escrita, ela é o seu recurso de comunicação – através da fala¹⁰⁷. Constança ocupa o lugar da mãe nos afectos que esta não lhe concedeu. Daí o destaque dado ao episódio do beijo no tempo do colégio (pp. 85-86 e p. 157), revelador, por um lado, da necessidade do afecto, e por outro, da dificuldade em lidar com a sua expressão através do contacto físico, atendendo à relação de distância

¹⁰⁷ A escrita e a fala são inseparáveis na personagem Luíza, enquanto processo de conhecimento na busca do sentido do seu existir. Nos seus tempos de isolamento (a quase comunicação que não existe com Pepe e os cinco anos de quartos separados com Diogo), Constança é “vazadouro das [suas] lágrimas, confidente dos [seus] penares” (p.162); a escrita torna-a “mais forte para assumir angústias e amarguras” (p. 163).

com a mãe. Constança torna-se, então, desde esse começo longínquo, a amiga mais velha – mãe e confidente (cf. p. 162)¹⁰⁸.

D/ O jantar em casa com Chico Barreiros (cap. IV, pp. 94-96).

Deste jantar é dado apenas o final – um diálogo entre Chico Barreiros e Diogo sobre a tarte, onde este confessa a sua gulodice. O relato do restante é dado através de um artifício: a narração por antecipação (“audiovisualizo o meu encontro, na próxima quarta-feira, com Constança”). Centrado em Diogo, mas mantendo sempre a atenção em Luíza, Constança e Josefina, o relato termina com uma referência a Gonçalo e seu gosto por mulheres.

Destaca-se aqui:

- o distanciamento entre Luíza e Diogo;
- as indicações de localização temporal: “comprei o vestido...há uns dias atrás” (p. 95)
“...há uns dias atrás, quando fui à Sofia , encontrei o Rui” (p. 95);
- a referência à gulodice de Diogo, associada a uma interpretação de tipo psicanalítico da sua relação com a mãe no tempo da infância.

¹⁰⁸ Nota-se, ainda, a insegurança de Luíza na relação com Constança no episódio em que estão as duas na praia e Constança toma consciência do seu envelhecimento (pp. 150, 156-157).

E/ 2º encontro com Pepe (cap. V, pp. 97-107).

Este segundo encontro com Pepe é dado em traços mais rápidos. Inicia-se pela saída, logo cortada pela continuação do encontro “audiovisualizado” em antecipação, cuja focalização recai em Constança, conduzindo à evocação do episódio de infância em que Luíza a vê com Gonçalo. Pelo caminho, e em resultado da atitude reflexiva existencial, Luíza é conduzida pela recordação até Pepe. É a linha do passado a recuperar a narração do reencontro com Pepe: “Os anos passaram... (...) já lá vão cinco anos...” (p. 99), embora interrompida: “abro a porta do bordel com a chave que me foi confiada no início destes cinco anos de larvar assiduidade” (p. 101). Aquela linha prossegue em recordações mais próximas ou mais distantes (“Constança diz-me um dia...” – p. 101, ; “Há uns anos atrás...” – p. 102; “Há cinco anos...” ; “Às vezes...” ; “Um dia...” – p. 103). Através delas é dado conhecimento sobre as disposições de Rui e de Diogo quanto ao não querer filhos. Trata-se de um elemento (indício) importante para a construção da intriga, uma vez que aí se fornecem indicações sobre a atitude / resposta de Luíza: começa por tomar a pílula, interrompe-a sem conhecimento de Diogo até se reencontrar com Pepe e retomando-a a partir daí. Mais uma vez é relatada a tentativa de suicídio. Aqui, a personagem-narradora dá conta da causa intuída pelo pai para tal atitude: “Romantismo exacerbado” (p. 104). Focalizando a atenção na concordância de Pepe com essa explicação (que ele acompanha de uma risada forçada), reforça-se a distância entre os amantes. Luíza não integrara a experiência triangular vivida em casa de Flores do mesmo modo que se apercebe de que não há verdadeiro afecto na relação com Pepe, ao destacar a ausência de comunicação entre ambos: “Quantas coisas assim carregadas de palavras digo eu ao Pepe, que o Pepe escuta com a atenção que é

possível dar ao gato enquanto mia, (...). Como se fosse aquele, como era, o desfecho natural de todo o solilóquio” (p. 104)¹⁰⁹.

O regresso de Luíza, “ao fim da tarde” (p. 105) passa pelo encontro com Josefina (que lhe transmite o recado de que Diogo não vem jantar) e termina no quarto. Sentindo-se deprimida, como resultado da ausência de Diogo, cai numa reflexão centrada nele. É interrompida pelo recado de Josefina que a chama ao telefone para atender D. Sofia. Acaba por se sentar à escrivaninha depois de jantar e, captando o ruído ambiente, fica a saber que Diogo “veio no carro do doutor Barreiros...” (p. 107).

Ressalta deste encontro:

- a derivação mais frequente e demorada para a evocação;
- a menor valorização desse encontro, aliás é antecedido pelo “não é que o encontro com Pepe me cause grande regozijo, isso não!” (p. 97);
- a importância que Diogo tem para Luíza, que sente a sua ausência (mais adiante, na página 157, Luíza dirá a Constança que lhe será difícil viver sem Diogo);
- a introdução de um elemento explicativo: Luíza suspendera a pílula que só retoma depois do reencontro com Pepe.

F/ 2º almoço com Constança (cap. V, pp. 109-118).

Antes de iniciar o relato deste almoço (amêijoas à espanhola e dois pratinhos de arroz doce) Luíza, a narradora, em discurso indirecto livre apresenta o assunto de que se vão ocupar – o seu livro: “Falo a Constança, finalmente do meu *Esta noite sonhei com*

¹⁰⁹ Esta ausência de diálogo é notória no último encontro dos amantes, no que se pode considerar um diálogo de surdos (p. 169).

Brueghel: que o iniciei há doze anos...” (p. 109). Depois derivam para Gonçalo e sua relação com as mulheres (p. 114-115 e 118), recuperando o motivo (do passado encontro com Rui, p. 78) e estabelecendo a ligação com o já antecipado e referido almoço “audiovisualizado” (pp. 94, 95, 96 e 97). A conversa sobre a escrita rapidamente deriva, por associação (“reconheço que não escrevias nada mal”), para a evocação do tempo em que Constança fora sua professora. Assim se retoma o início do capítulo IV (p. 85), quando Luíza se socorre dela: “Por isso recorro a ela naquela noite, há quantos anos!” (p. 111). Esta recordação fornece, em analepse, o conhecimento sobre a noite seguinte à separação de Rui, em que Luíza dá a conhecer a Constança o seu “novo homem” - Diogo – e em que esta lhe faz o relato da “história de Lili” (pp. 115-118), elucidando-a sobre “os preliminares do caso da Lili com o Diogo Raposo” (p. 118).

Infere-se deste encontro que:

- O espaço dedicado à evocação é maior, recuperando, em analepse, o passado de Diogo, em ligação com a “história de Lili”;
- Esta história, contada por Constança, é assumida pela narração de Luíza e apresentada como discurso do narrador, em enunciação de terceira pessoa, sendo Lili o objecto da focalização;
- O círculo das relações das personagens é, de algum modo, restrito: Diogo é conhecido de Constança, que conhece Luíza, que conhece Gonçalo, ex-marido de Constança e agora marido de Elvira, que a trai com a antiga mulher no “quartinho com divã”, no seu escritório (p. 118), onde ficara Rui, quando se separara de Luíza... a confirmar a opinião de Pepe: “Isto aqui é uma aldeia, uma pasmaceira!” (pp. 133/134)¹¹⁰.

¹¹⁰ A lembrar Eça de Queirós.

G/ 3º encontro com Pepe (cap. VII, pp. 126-131).

Este encontro é antecedido do relato da visita de Luíza à loja de Lili (na sequência do capítulo anterior – a “história de Lili”), com Luíza focada à escrivãzinha: “Luíza cessa de escrever, esferográfica entre os dentes... tristemente resignada àquele dia baço ainda à espera do sol (p. 120); “Luíza debruça-se para as folhas brancas e, retirando a esferográfica da boca, recomeça a escrever” (p. 121). Então, Josefina chama-a para atender o telefone: “a voz é de... um cavalheiro” (p. 121). Domina-a a “sinistra hipótese” de Diogo ter voltado ao seio de Lili (p. 120) ou até a possibilidade de existir, “na vida de Diogo, outra bruxa” (p. 123). Tais reflexões conduzem Luíza até à recordação do tempo da separação de Rui e da necessidade de comprometer Diogo na sua vida.

O encontro com Pepe (p. 126) resume-se a um curto diálogo donde Diogo não está ausente nas insinuações de Pepe.

De regresso, Pepe deixa Luíza a dez metros de casa, ela entra, e sobe para o quarto, onde Josefina a vai procurar e lhe transmite o recado sobre as análises de Diogo. Aí reflecte sobre a dúvida que a traz preocupada: haverá Lili na vida de Diogo ? e ouve o rumor da casa: a chegada de Diogo com Chico Barreiros para o jantar. E, Luíza sentada à escrivãzinha, movida pela intervenção e voz de Josefina, recorda o dia da sua entrada naquela casa. Mas é interrompida por Josefina que lhe transmite ter preparado uns cannellonis. Assim é transposta até Pepe, que almoçara uns cannellonis, e à recordação da proposta, que tempos atrás lhe fizera, para renovar o apartamento na loja de Lili. Luíza desce para o jantar.

Sobressaem desta cena três aspectos:

- a indiferença com que Pepe trata Luíza, denunciadora de um certo cansaço, aliás visível na resposta que lhe dera tempos atrás, quando recorda a proposta que lhe fizera para ir à

loja da Lili: “Olha lá! Julgas porventura, tu, meu berloquinho peçonhento, que Lisboa é Nova Iorque ou Tóquio?...” (pp. 133-134);

- a insinuação de Pepe sobre Diogo – “O homem não deve viver para os prazeres da mesa. É uma actividade castradora” (p. 126);
- a importância que a evocação ocupa.

H/ 3º Almoço com Constança (Cap. VIII, pp. 135 –157).

Luíza decide ir à praia. De saída, passa pelo quarto de Diogo, “o olimpo proibido” (p. 136), repara na mudança de lençóis e é levada, já no comboio, à recordação da terceira noite em casa de Constança (aquando da separação de Rui). Dela, nessa circunstância, recolhe o relato, que apresenta em evocação, da casa e de D. Carminho: “A tudo o que nessa noite Constança me diz, que lhe havia Lili contado, a qual de Célia o soubera, a quem Josefina narrara, posso eu agora acrescentar o produto das minhas próprias especulações e averiguações pessoais...” (p. 138). O relato é interrompido pela narração do almoço (“uns frugais rissóis de camarão com salada mista (...) e uma rodela de ananás (...) e meia meloa” (p. 141). Neste, o motivo do diálogo é a solidão de Luíza, a indiferença de Diogo e um possível almoço em casa de Constança com Lili, sem esquecer o jantar no dia anterior com Chico Barreiros. O jantar com Lili é pretexto para falar de Célia, sua confidente, e daí transitar para a “história de D. Carminho e Josefina, entremeado pela conversa, agora na praia, em que Constança sugere a Luíza o divórcio, solução impensável:

“ser-me-ia difícil viver sem o Diogo. (...) ...e ao mesmo tempo furtando-me ao quadro, que emergira das suas loucas palavras – um pesadelo de vida, na qual Diogo não teria presença” (p. 157).

Uma aluna (de Constança) que passa diante delas (pp. 150 e 156) motiva uma reflexão sobre o envelhecimento – e dá azo a uma evocação do tempo do colégio, o beijo de despedida, várias vezes contado (p. 157; p. 86 e também p. 98).

Destacam-se deste momento:

- a tensão definida por Constança: “não tens vida de casada (...) nem de solteira” (p. 157) e a quase fatalidade de não se ver sem Diogo (p. 157; cf. p. 122).
- a indiferença, embora cortês, de Diogo para com Luíza;
- o problema de saúde de Diogo, indiciado pela referência à sua gulodice, várias vezes reiterada – “dos sete pecados mortais, deve ser o da gula que o há-de condenar” (p. 142; cf. pp. 79, 89, 96,) e pela enigmática (para Luíza) caixa de tartaruga com os medicamentos (cf. p. 106);
- O espaço concedido à recordação é maior...

I/ 4º almoço com Constança (cap. IX, pp. 159- 169).

Com Constança diante de si para o almoço (de almôndegas e salada de frutas), Luíza retorna, em evocação, ao quarto da casa da amiga, naquela noite em que se separou de Rui e onde lhe foi revelado o passado de Diogo e sua mãe pela voz de Constança. O passado a sobrepor-se ao presente, num contínuo entrecruzar-se de fios: “A voz de Constança, nesse passado que tão remoto hoje me parece, a sua voz sussurrante, enquanto afaga, absorta, o

entrelace do C e do G bordados na dobra do lençol (...) sobrepõe-se à voz de Constança, aqui e agora, melódica e provocante, num frente a frente comigo de rotina hebdomadária para almocinhos discutíveis...” (p. 159).

Neste aqui e agora, as duas amigas debruçam-se fundamentalmente sobre o menu do “almocinho triangular” e sobre a sua situação e o livro de Luíza (pp. 163-165). O problema consiste na relação com Pepe, que nem já a diverte (p. 162), e no afastamento de Diogo. Por isso Constança desafia-a a pôr fim à situação: “Sai do marasmo, (...) procura um homem, apaixona-te. Ou (...) enfrenta o Diogo e, se não resultar, deixa-te morrer” (p. 162). Este desafio traz à memória o dia em que “Diogo me fizera a sua formal declaração de repúdio” (p. 163) com destaque para a cena surrealista da morte pela queda do vaso. Mas, como o passado se entrepõe obsessivamente, na busca do esclarecimento do presente, o diálogo sobre o livro suscitou o relato, pela voz de Josefina, sobre a mãe de Diogo e desta para os dias de Luíza no hotelzinho de Cascais por conta de Diogo, antes de irem viver juntos.

Duas preocupações ressaltam deste almoço:

- a tensão vivida por Luíza face ao distanciamento de Diogo;
- a busca de uma solução.

J/ 4º encontro com Pepe (capítulo IX, pp. 169-170).

Este encontro começa com um diálogo de surdos. Luíza comunica a Pepe o almoço combinado por Constança com Lili o que motiva alguns comentários de Pepe, entre eles o de que Luíza não tem marido que lhe faça companhia. Então surge novamente o passado que

traz à lembrança o dia em que se reencontraram, fruto de um acaso (Diogo que não almoça em casa)¹¹¹. E eis o pretexto para uma reflexão de Luíza sobre o amor que falha e que ela atribui à sua mediocridade. Daí a recordação e relato do (s) momento (s) que ensombrou (aram) o ideal de vida em comum: a sua gravidez, a intervenção cirúrgica, o regresso a casa e vida em quartos separados, o repúdio, a saída de casa e a cena da tuberosa (novamente relatada – pp. 162 e 179).

O encontro termina com o regresso, a saída à porta de casa, aos olhos de Diogo, o que em nada alterou o convívio dos dois.

Sobressai deste momento:

- o predomínio da evocação sobre “a cena dialogada”;
- a decisão de Luíza, seguindo os conselhos de Constança, de enfrentar Diogo, sempre presente no diálogo entre eles, saindo do carro de Pepe, à porta de casa;
- uma certa displicência de Pepe na relação com Luíza.

K/ O almoço com Constança e Lili (cap. IX, 1984, *Fim do Manuscrito*, pp. 182-201).

O início do Manuscrito parece responder ao desafio de Luíza com que termina o capítulo anterior, ao iniciar-se pelo “agora tudo está esclarecido....”. Mas, o que provocou o esclarecimento? A resposta é dada na analepse da página seguinte: “medito, de esferográfica entre os dentes, naquele dia, tão longínquo me parece e, afinal, nem há três

¹¹¹ O acaso pode contrapor-se à explicação de tipo determinista-racional. O conhecimento de Diogo é fortuito como é o reencontro com Pepe. Porventura será assim na vida (das personagens ou das pessoas do mundo empírico). Aliás o estudo da tomada da decisão no âmbito da sociologia mostra o peso relativo da racionalidade face a outros factores, não controláveis a priori.

semanas, em que me encontrei com Lili na casa de Constança” (p. 182). Segue-se o relato - narração de Luíza, interrompida por algumas extrapolações sobre as possíveis relações entre Diogo e Lili. O jantar visava “esclarecer a insólita situação existente há uns anos entre ela e Diogo” (p. 191) em resposta à questão de Luíza “como pode um tão grande amor tão rápido morrer?” (p. 171; também p. 168). A própria Lili, do que conheceu de Diogo, reconhece esse grande amor (p. 196). Luíza alcança a resposta na gravidez, devida não a Diogo mas ao encontro com Pepe cinco anos antes.

Depois de um desmaio provocado pelo choque do esclarecimento feito, Luíza é levada a casa, acolhida por Josefina e recebe um telefonema do Dr. Chico Barreiros, dando a conhecer o enfarte de Diogo.

O final retoma a p. 181, com Luíza à escrivaninha, agora com Diogo no quarto, decorrente do seguinte diálogo: “- Não achas que já fui suficientemente castigada ?(...) Diogo acena negativamente: Nem toda a vida chegará para isso (...) Mas não vou ser eu o carrasco. E elevando a voz, comenta: - No inverno, custa-me muito dormir sozinho” (p. 203).

Infere-se deste almoço:

- a centralidade concedida a Diogo, embora ausente;
- a perspectiva favorável de Lili quer sobre Diogo quer sobre Josefina. Josefina é vista como incapaz “de fazer qualquer coisa (...) que possa melindrar o Diogo ou prejudicá-lo!” (p. 194)¹¹². Na opinião de Lili, Diogo “devia gostar muito de si [Luíza] para dar um passo [o casamento], que não estava nada na sua maneira de ser” (p. 196).

¹¹² Cf. p. 195: “A Josefina é uma mulher estupenda – insiste Lili, com obstinado amuo. – Nunca diria ao Diogo nada que o pudesse ferir! Não é, como muitas que há pr’aí, uma onzeneira”. Face a esta observação impõe-se imediatamente um confronto com a personagem Juliana de *O Primo Brasil*. A um carácter diferente das personagens corresponde um desfecho diverso.

Nesta sequência, pode concluir-se que Luíza, face ao ocorrido, não soube compreender as atitudes de Josefina e de Diogo, não soube ler os indícios para resolver o enigma que a atormentava (p. 163).

Em jeito de sistematização pode dizer-se que confluem na análise feita os três pontos centrais em que W. Martin (*op. cit.*, p. 82) encontra os critérios para a distinção entre os três grupos das teorias modernas da narrativa: a narrativa como sequência de eventos, como discurso produzido por um narrador e como artefacto verbal que o leitor organiza e a que dá significado. Daí as seguintes observações:

- é possível delinear uma cronologia, com base nas datas chave do *Manuscrito: 1972 e 1984*. Se Luíza, no encontro com Rui, se refere ao tempo “doze anos antes”, conclui-se que a série de encontros e almoços decorrem sequencialmente durante o ano de 1984;
- a representação do discurso em cenas dialogadas estabelece a ligação dos diversos fios com que é urdida a narrativa;
- a narração e “sujeito de focalização” atribuída a Luíza conferem a esta personagem a centralidade na organização dos factos e sua interpretação, mas
- a frequente “focalização objecto” em Diogo transfere para esta personagem a qualidade de “cruel deus-ex-machina” (p. 171) que condiciona o desfecho da intriga, podendo assim justificar-se a tríplice divisão: confluência para Diogo, o enigma dum amor que falha e a ironia do destino, uma solução;
- a leitura e a intriga identificam-se: “...é como se tentasse resolver qualquer coisa, resolver-me a mim...” (p. 163). É no acto de escrita que a personagem se resolve, como se decifrasse um enigma – porque e como falha o amor. O seu esclarecimento no final coincide com o fim da escrita e leitura;

- a presença de um discurso no feminino que, pela ironia, foge às amarras ideológicas. A personagem-narradora-autora afirma a sua liberdade criativa distanciando-se de qualquer compromisso ideológico, de escola: a sua é uma autobiografia “nem impressionista, (...) nem expressionista, (...) nem en-ga-gée...” (p. 82).

4. AS MARCAS DA MEMÓRIA

Centrando a atenção no “tempo do discurso” e sua relação com o “tempo da história” (Genette), parece adequado escolher o termo **marcas** para definir a organização temporal da obra. Com efeito, ao longo da narrativa, vão-se repetindo as marcas do presente quer nas cenas dialogadas, que encaminham a acção para o porvir, quer nas referências à enunciação da escrita.

Embora, nesta obra, a maior parte dos factos / acontecimentos, que compõem a “diegese”, se refiram ao passado que vem sobrepor-se ao presente, verifica-se uma dominância tensiva deste tempo. É o presente que há-de gerar a solução, o esclarecimento, do conflito nascido no passado. Como já se viu, normalmente, os momentos relativos às “cenas dialogadas” conduzem à situação de escrita. De ambas (as marcas do presente) derivam as marcas do passado – evocações / recordações.

Aceitando que o romance se inicia “in medias res”, situada a acção no ano de 1984, sendo o passado recuperado em analepse (com uma data base de referência de 1972), o capítulo III é decisivo na organização temporal e na construção da narrativa. Com efeito, o

encontro com Rui, gera uma convulsão emocional em Luíza, transportando-a a um tempo e lugar decisivos na sua existência - Bruxelas, 1972 - e desperta na sua memória o passado (“... então extravaza-se-me a memória e agarro o fio do vil passado...” (p. 77). A escrita vai dar forma (como a régua regula o traço) ou ordenar o tumulto das recordações (alinha o fio enovelado¹¹³) suscitadas por diversas associações. É a partir daqui que Luíza surge à escritaninha.... Gera-se um vaivém entre o presente e o passado, o *agora* e o *aquele tempo* em linhas que se cruzam (em tecido) na busca de um esclarecimento¹¹⁴.

Sem pretender construir uma história (diegese) diacrónica, organizam-se essas marcas da memória (recordações), segundo dois critérios:

1/ do mais antigo para o mais recente;

2/ a sua relação com a narrativa primeira (cf. Genette, s/d: 47-65).

A/ O Regresso a Bruxelas: de Rui a Diogo

“Voltar ao passado em Bruxelas, eis a coragem de enfrentar o fado ingrato! O lugar da ominosa perversão!” (p. 77, capítulo III). Esta evocação integra-se no relato do encontro de Luíza com Rui, quando este lhe diz que irá com Lucília (sua nova mulher) a

¹¹³ Curiosamente, *novelo* tem o significado lexical figurado de enredo que mantém relação lexical com *intriga*. Pode estabelecer-se uma relação de paronímia com *novelar*, escrever novelas, embora não existindo qualquer relação etimológica entre as palavras. Note-se, igualmente a aproximação com a ideia-metáfora de labirinto e de fio de Ariadne (cf. Dicionário de Mitologia).

¹¹⁴ Atendendo a que não é nítida a separação entre a narrativa apresentada como autobiográfica e a “narrativa primeira”, e dada a insistência da personagem e narradora em apresentar a escrita como busca de um esclarecimento, parece oportuno referir um dos critérios de leitura da literatura autobiográfica proposta por C.Rocha (1992: 53-54). A dar forma a esse tipo de literatura estaria “o mito da criação do mundo”. A sua expressão consiste na ideia de “organização do caos”, a ideia de “arrumar a casa”, a ideia da “procura na escrita [d]o fio de Ariane da salvação. Atente-se nesta sua conclusão: “Por isso a imagem labiríntica aparece na literatura do eu, reinterpretada de modos diversos: como construção de uma imagem de si no enredo das palavras, ou como figuração dum sujeito que se desdobra na sua diversidade polifónica” (p. 54). Note-se que a personagem / narradora faz questão de dizer que a sua escrita a capta em diversas situações, mas certamente, à procura da imagem que se lhe adegue no presente e que passará pelo “esclarecimento” dos fios enovelados.

Bruxelas e, por isso, surge aqui carregada de ambiguidade. A coragem pertencerá a Rui que regressa ao lugar onde Luíza o deixou, mas, na verdade, para Luíza tudo aí começou: “algo de ominoso se processa em Luíza, pois, naquele rápido segundo, quando o vulto se desenha, distinto e acentuado, no seu ângulo de visão, ela soube do seu futuro e da sua condenação”¹¹⁵ (p. 68, fim de 1972, (...) *excerto do manuscrito*).

Aí, em casa de Flores, com esta e Pepe, sua “salvação (...) e perdição também” (p. 99) anos antes, conhecera “a iniciação em experiência triangular” (p. 99). Agora Luíza regressa aí pela memória e pela escrita, ao mesmo momento em que se esvai um homem e se consubstancia “The man I love” (p. 79): Rui que a aguarda no quarto de hotel e Diogo que, no dia seguinte, almoça com ela (e já na mão o “*speculoos*” denunciador da sua gulodice).

E, neste contexto do capítulo III, se recupera o relato da separação de Rui (pp. 80-81), muito civilizadamente (pp. 80-81; cf. p. 77). Trata-se de um relato ora em discurso indirecto, com algumas marcas do discurso directo, ora em discurso indirecto livre, parecendo a narração acompanhar a focalização ora sobre Rui ora sobre Luíza.

Como seguimento à narração da página 81 em que Rui declara a Luíza que não aguentará fora de casa senão um ou dois dias, esta recorre a Constança às horas do serão, “uma única vez, há anos” (p. 85, capítulo IV). Mas a narração não tem seguimento imediato, sendo retomada no capítulo VI, pp. 114 e 115-118: “Por isso recorro a ela naquela noite, há quantos anos!” (p. 111). Aqui, Luíza, nas mesmas modalidades de discurso, relata a noite em casa de Constança em que lhe dá a conhecer que o seu novo homem é Diogo. Nessa circunstância, fica a saber, por Constança, da ligação dele a Lili (pp. 115-118 e capítulo VIII, pp. 136-138).

O prosseguimento da “história de Luíza”, como sempre em evocação (agora com Luíza em casa “afundada na recriação de si própria” - pp. 121-122 - recordando o reencontro

¹¹⁵ Intuição, vulgarizada como feminina, que assume o risco do amor ao primeiro olhar, exaltada na literatura romântica.

com Diogo depois do regresso de Bruxelas) acontece no capítulo VII (pp. 122-128). Aqui, Luíza narra a conversa com Diogo para resolver o seu futuro, revelando como Rui terá descoberto os seus “amores clandestinos” (pp. 124-125). Neste mesmo capítulo (pp. 131-133) fica-se a conhecer a entrada de Luíza em casa de Diogo e a reacção de Josefina. Obedecendo ao princípio da evocação motivada por associações, este episódio foi suscitado pela voz de Josefina que vem dar um recado a Luíza, sentada à escrivaninha.

O que se passou entre a saída de casa de Constança e a entrada em casa de Diogo é narrado, apenas no capítulo IX (pp. 167-169) por Luíza, que interrompe, para o efeito, a “história de D. Carminho” contada pela voz de Josefina. Este episódio foi inserido nessa história, sempre por associação, no momento em que Josefina refere o tempo em que D. Carminho fez obras em casa e se mudou para a terra dos pais.

B/ O tempo de infância e juventude

São três os acontecimentos marcantes no percurso da infância e juventude até ao casamento com Rui. Atendendo ao **tempo do discurso**, são apresentados, quanto à **ordem**, em analepses com **alcance** de alguns anos e **amplitude** reduzida (momentos de um dia) e quanto à **frequência**, os factos que aconteceram uma vez são narrados mais do que uma (**narrativa repetitiva**). É como se se procurasse uma explicação (causal) de tipo psicanalítico: explicar o presente pelas ocorrências passadas que marcaram – choques emocionais -, ficando adormecidas até que alguma associação com o presente despolete a sua aparição à consciência.

A narração pertence a Luíza de quem parte a focalização para se fixar quase sempre ou nela própria ou nos pais ou em Constança. Também, menos frequentemente em Pepe e Gonçalo.

a/ A morte: os pais e tentativa de suicídio

No manuscrito – parte inicial – Luíza, sentada no bar do hotel, faz repousar o seu olhar sobre uma reprodução de Brueghel, alheando-se um pouco do grupo. Esse olhar vai servir de pretexto – quer por associação, quer suscitada por alguém que pergunta se ela não era belga (marcas da emoção e da memória) – para evocar a figura da sua mãe. Era flamenga e também apreciava Brueghel: “Brueghel é o meu ponto de referência, pensa Luíza. A minha mãe é só memória, nunca a encontro, pobre dela!, pobre de mim!” (p. 63). A imagem que dela reinventa ¹¹⁶ é de mulher não integrada (“nem parecia enraizada numa terra, num povo...”- p. 29) nem no meio social e familiar nem no rumo da sua vida (“Ela, que apenas deve ter descoberto ter-se enganado no rumo que dera à sua vida, ao casar com aquele estrangeiro bonito e inteligente, que tão pouco a apreciava!” - p. 29) e por isso “tão apagada”. Esta mesma imagem é desenvolvida nas páginas 34 a 37.

É ainda a mesma conversa (em associação com a reprodução de Brueghel: os seus estropiados e mendigos sem pernas, p. 48) que faz evocar a morte dos pais num acidente.

É ainda a mesma conversa sobre os pais que leva Luíza, em jeito de imitação / reprodução do carácter do pai (recriado no sonho com Brueghel), a falar do suicídio (ao qual associa o fim duma possível carreira de pintura – “arrumei as tintas e lavei os pincéis” – p. 53).

¹¹⁶ A escrita é criação – recriação (reinvenção).

Agora, casada com Diogo, capítulo IV (pp. 91-93), Luíza, vendo-se dispensada nos seus préstimos ao marido (e é inevitável a aproximação com os pais: a mãe apagada perante o pai), reagindo à autocompaixão, não deixa de recordar, uma vez mais, a tentativa de suicídio, os pais e sua morte, com destaque para a solidão da mãe e o seu alcoolismo, o silêncio da casa e a beleza e carácter intelectual do pai. Estes traços característicos são reiterados no capítulo VII, quando, em casa de Constança, na hora de Luíza ir viver com Diogo, aquela recorda a sua infância.

E o relato / evocação da tentativa de suicídio emerge mais uma vez quando a confidencia a Pepe (pp. 103-105). E mais uma vez a imagem da mãe, em casa a lamentar-se e a intuição do pai que atribui tal tentativa ao “Romantismo exacerbado”(p. 104), com o qual concorda, displicente, Pepe: “era mesmo romantismo. O teu ilustre pai e meu respeitado mestre tinha toda a razão. Romantismo. Do baratinho, claro, de cordel” (p. 105). Mas a causa é explicada por Luíza e liga-se ao item seguinte: “Achei que não podia sobreviver à vergonha da minha devassidão, à impureza do meu corpo... por tuas mãos. E da Flores também” (p. 104). Há ainda uma evocação dos pais no capítulo V, (p. 98) a propósito de Constança e Gonçalo, em que se contrapõe a beleza do pai e o sorriso triste da mãe.

b/ Pepe e a iniciação sexual de Luíza

Evocando Pepe, Luíza associa a sua iniciação sexual (a fogosidade sexual com traços de animalidade)¹¹⁷ “à libertadora perdição”¹¹⁸(p. 37), sedução a que ela não

¹¹⁷ Esta característica está presente nos quadros de Brueghel referidos no romance. Mas esta manifestação/expressão sexual em Brueghel transparece mais sadia do que sua atribuição a Pepe. Luíza procura esta sensualidade por caminhos errados, pois o que Pepe lhe oferece é “a descida aos infernos”, a perdição.

¹¹⁸ O juízo de valor contida neste oxímoro pode compreender-se do ponto de vista da personagem como a afirmação da ruptura com uma conduta e /ou os valores e a assumpção de outra /outros. Uma leitura na linha do erotismo proposta por G. Bataille (1974: 36), não destoará da anterior: “L’erotisme (...) est à mes yeux de

escapa, apesar da rudeza com que é tratada (“se queres , queres, se não queres, não queres...” – p. 37). Este tratamento decorre da não aceitação por Pepe da imposição da hora de chegada a casa pelo do pai de Luíza, que era, à altura, seu explicador (cf. p. 11).

E, quando no autocarro para um dos encontros com Pepe, manifestando já um certo cansaço (“Não é que o encontro com Pepe me cause grande regozijo, isso não”) , reflecte sobre “a sua alma”, sente necessidade de Pepe “para fruir a santa paz do remorso” ele que é a sua “salvação e perdição também” (p. 99). Salvação e perdição aproximam-se do sentimento experimentado, quando na boíte vai dançar com Gonçalo, confundindo-o (pelo seu estado de inebriamento) com Pepe (pp. 56-57), como se depreende da linguagem: “lava suja de um vulcão estou apenas nos braços impuros de um homem qualquer, que não é um qualquer homem: é... foi o marido de Constança” (p. 56 –57).

c/ Desde o Colégio... a presença de Constança

Evocação reiterada é a que marcou Luíza desde os tempos do Colégio: um beijo de despedida da professora que se lhe impôs na admiração e viria a ser sua confidente e que no manuscrito fora já destacada: “estou apenas nos braços impuros de um homem qualquer, que não é um qualquer homem: é... foi o marido de Constança” (p. 57). Surge a primeira evocação quando se relata o recurso a Constança no dia seguinte à separação de Rui (p. 85, capítulo IV), logo seguida de um episódio de infância em que a encontra no átrio do cinema, um sábado à tarde com Gonçalo. Este relato integra-se na narração do almoço que

déséquilibre dans lequel l'être se met lui-même en question, consciemment. En un sens, l'être se perd objectivement, mais alors le sujet s'identifie avec l'objet qui se perd. S'il le faut, je puis dire, dans l'érotisme : je me perds ».

Luíza “audiovisualiza” (pp. 94 ss). Constança, professora, é ainda evocada, quando Luíza lhe fala do seu livro (capítulo VI, pp. 110 e 111), até para mostrar como os encontros ocasionais foram acontecendo até à aproximação que as tornou confidentes. Sempre associada à sua função de confidente, que agora propõe a Luíza que enfrente Diogo e se divorcie, surge a evocação daquele beijo que marcou o início e agora surge enevoadado pela instauração da dúvida: “E se Constança me odiasse?” (p. 156) Um tormento a acrescentar ao da dúvida sobre Diogo.

C/ Para compreender o enigma

Genette distingue, dentro das “analepses internas **homodieéticas**”, duas categorias: “as analepses **completivas**, ou ‘reenvios’”, ou seja, “os segmentos retrospectivos que vêm preencher mais tarde uma lacuna anterior da narrativa...” (Genette, s/d: 49) e as “analepses **repetitivas**, ou **rappels**” (*idem*, p. 53). Foi destas últimas que anteriormente se tratou e é destas que mais apropriadamente se refere o título “marcas da memória”. Entretanto, também se podem incluir como recordações aqueles relatos que correspondem às finalidades atribuídas aos “reenvios” e que, de algum modo, são indicadores para compreender o enigma que preocupa Luíza: o amor que falha, ou seja, por que Diogo repudiou Luíza, embora mantendo as aparências ?

Também aqui se agrupam estes indicadores, de acordo com a sua funcionalidade:

a) os que se centram em Luíza e podem explicar o afastamento de Diogo;

b) os que correspondem a uma tentativa de Luíza, através de Pepe, para esclarecer o enigma;

c) os que relatam os factos que conduziram à separação de quartos.

Há, entretanto, uma evocação relatada quando, no capítulo III, (pp. 82-83), Luíza depois do encontro com Rui (re)inicia a escrita. É uma interpelação a Diogo sobre a sua escrita de uma autobiografia. Insere-se aqui por conter uma reflexão (opinião) de Luíza sobre o tempo, afirmando, parece que contraditoriamente, que só o presente conta pois “os bons momentos do passado dão para tristeza, são evocações melancólicas mas acrescentando que se o presente se revela um pouco incómodo... temos tendência para destruir o tempo, nem passado, nem futuro (...) maldita vida, mais me valera morrer...!” (p. 82). Ora esta opinião corresponde a um momento em que Luíza e Diogo vivem “a nossa [sua] passada ventura” (p. 173). Daí que esta reflexão insista no presente da personagem bem nítido na exclamação: “maldita vida, mais me valera morrer!”.

São três as referências centradas em Luíza necessárias à compreensão da intriga:

- Josefina trata de tudo, no que respeita às ocupações da casa: “Josefina sempre por ali está ou anda ...” (p. 105);
- Diogo dispensa a colaboração de Luíza (capítulo IV, p. 91), mas, incompreensivelmente, a sua ausência deprime-a (capítulo V, p. 105);
- quando casa com Diogo, tal como acontecera com Rui, Luíza aceita a imposição de Diogo: “casamos um com o outro, não casamos para fazer meninos, de acordo ?” (p. 102). Relacionado com este facto, está a atitude de Luíza que inicialmente toma a pílula, depois suspende-a, retomando-a quando se reencontra com Pepe (capítulo V, pp. 102-103).

O fantasma de Lili ocupa Luíza. Antes de mais, não resiste à curiosidade de

conhecer a “primeira mulher” de Diogo, como lhe contara Constança, aquando da separação de Rui. Assim é feito o relato da sua visita à loja de Lili não no momento em que ocorreu, mas quando Luíza suspeita de que Diogo a ela possa ter regressado. (capítulo VII, p. 119). Mas, quando pretende certificar-se da dúvida que a traz preocupada, pede a Pepe que a ela recorra para decorar o seu apartamento. Este episódio é relatado por duas vezes, embora com a referência “é a pergunta que lhe faço semana após semana, naquele ano...”¹¹⁹ (capítulo VII, p. 130). Neste relato é apresentada a reacção violenta de Pepe, a desmascarar o que ele considera a mente tortuosa de Luíza (cf. reacção de Pepe, nas páginas iniciais 11 e 12 e p. 99, na sua autodefinição: “tortuosa clitemnestra”).

Só no último capítulo, é fornecido o relato dos factos que conduziram à separação de quartos. Isso acontece em dois momentos, na lógica já referida de contar mais do que uma vez o mesmo acontecimento, de acordo com a marca (psicológica) deixada na memória da personagem-narradora. Tudo se concentra à volta da relação com Pepe, que, entretanto, foi perdendo o interesse para Luíza. O esgotamento dessa relação serve de pretexto e elo de ligação para dar a conhecer tais factos.

Assim, num dos almoços com Constança, em que nem as almôndegas agradam e o seu estado espírito é bem sintomático do cansaço e saturação¹²⁰, Luíza, apenas para que as suas almas “não soçobrem na fútil angústia da solidão” (p. 161), alimenta a conversa com a declaração de que nem Pepe a divertia (p. 162). É então que Constança a desafia a pôr termo à situação vivida, enfrentando Diogo. A narração do almoço cede lugar à evocação. Luíza conta o que aquela já sabe, “ela que foi vazadouro das [suas] lágrimas, confidente dos [seus] penares...”, o que aconteceu “desde aquele dia nefasto”: a declaração de repúdio (pp. 162-163).

¹¹⁹ Na linguagem de Genette (s/d), trata-se de uma narrativa iterativa (contar uma vez o que aconteceu n vezes (p. 116)

¹²⁰ que conduzirá ao desafio a Diogo, no último encontro com Pepe, relatado umas páginas mais adiante.

O encontro (final) com Pepe, já anunciado no almoço referido, vai proporcionar o segundo relato desses acontecimentos, agora, com mais pormenores (pp. 174-179). Quando Luíza lhe propõe que a deixe à porta de casa, este reage com insultos. Esta sua atitude vai desencadear nela uma reacção de auto punição atribuindo o seu fracasso à “inépcia própria de medíocres para mais altos voos no vício ou na virtude...” (p. 172). Aí estaria a razão para esse “ideal de vida em comum para dois (...) de um momento para o outro ser ensombrado” (p. 174) e o pretexto para evocar as dores de uma gravidez ectópica, a intervenção na clínica, o regresso a casa, a separação de quartos, a recuperação e repúdio (pp. 174-179).

Mais uma vez se constata que a narração dos factos pertinentes para a autobiografia¹²¹:

- segue a lógica da importância com que “impressionaram” a personagem;
- é provocada por associações ocasionais, mas marcantes;
- são repetidos ou não, de acordo com o grau de importância para a revelação / recriação da personagem;

D/ Contar Diogo: Lili, Josefina e D. Carminho

Três mulheres ligadas à vida de Diogo são objecto de atenção e contadas as suas “histórias”, obedecendo à mesma lógica já enunciada. A de Lili, contada por Constança,

¹²¹ Cf. Gusdorf (1991b: 433-447), onde o autor mostra a importância da intensidade dos acontecimentos na organização da autobiografia. O peso de determinada experiência confere-lhe proporcional grau de influência e duração.

na noite da separação de Luíza e Rui (capítulo VI, pp. 115-118) é completada pelo Manuscrito, no final. Na mesma circunstância é contada a de D. Carminho (até ao casamento) em simultâneo com a de Josefina: “A voz sussurrada sussurra-me os meus primeiros rudimentos da irrequieta biografia ascensional da casta senhora, que hoje posso reconstituir, quase na íntegra, com as achegas coligidas ao longo dos anos. Dona Maria do Carmo Palhares Raposo, vulgo D. Carminho” (p. 140). Mas, a propósito do almoço a combinar com Lili (num dos encontros de Luíza com Constança), é revelado o processo de conhecimento dessa história: Lili deve saber tudo a respeito da vida de Luíza e Diogo, através de Célia que o ouviu a Josefina, gerando-se uma cadeia de vozes (capítulo VIII, (pp. 138-139; 140; 144-150; 151-156 e capítulo IX, pp.159, 166-167, esta última pela voz de Josefina).

Impõem-se, neste momento algumas reflexões decorrentes do ponto 1:

- a composição da narrativa (que, como já se disse, integra uma autobiografia da personagem com a qual se confunde), quanto ao tratamento temporal, obedece à organização própria do tempo desse género de texto: reconstituição de um passado a partir do presente do narrador / personagem. (cf. Rocha, 1977: 52). Compreender – no presente - o que lhe aconteceu - no passado - é o objectivo de Luíza;
- o tratamento do tempo , com as suas anacronias – analepses, a frequência e o ritmo contribui para criar uma ideia de circularidade / retorno – o tempo da personagem que anula o próprio tempo (p. 82);
- embora a enunciação surja, por vezes, em terceira pessoa¹²², não instaura um narrador diferente, não anulando, por isso, a identidade da narradora que é a personagem Luíza,

¹²² Tenha-se em conta a observação de Genette (s/d: 243) sobre a inadequação de falar em narrativa de primeira pessoa e narrativa de terceira pessoa pois que a “pessoa” do narrador “só pode estar na sua narrativa, tal como qualquer sujeito de enunciação no seu enunciado, na ‘primeira pessoa’. Segundo ele não resta ao romancista

mesmo que esta assuma várias vozes. Assim, a instância narrativa ora se assume como narrador autodiegético ora como narrador heterodiegético confiando a voz às suas personagens, como acontece nas “histórias” de Lili, D. Carminho e Josefina. (cf. Genette, s/d: 242-251);

- Decorre do ponto anterior que, mantendo a identidade, a personagem narradora, à procura de se compreender, desdobra-se analiticamente em sujeito e objecto. Deste ponto de vista, é significativa a distância criada face à personagem pela “narração em terceira pessoa”. A esta instância narrativa, mais distante da personagem, está associada uma focalização-sujeito que, frequentemente, se fixa sobre a personagem (focalização objecto). É o que acontece, por exemplo, quando Luíza “é vista” à escrivaninha enquanto sujeito que busca um objecto, logo no início, quando “é vista” com Pepe, na despedida do primeiro encontro ou até no “manuscrito inicial”, onde o carácter autobiográfico¹²³ (mesmo que se trate de uma autobiografia fictícia) é nítido pela conjugação da identidade entre autor, narrador e personagem (cf. Lejeune, 1973).
- Se é verdade que a narração pertence a Luíza que é o sujeito da acção, nos almoços e encontros, a preocupação acaba centrada no problema da relação Luíza-Diogo. Este passa a ser o objecto que comanda a maior parte das recordações. É para ele que se dirige Luíza na parte inicial do Manuscrito; ele é o grande motivo de preocupação dos almoços com Constança; ele comanda a resolução do conflito.
- A organização da narrativa confere um peso grande à relação consciente / inconsciente enquanto espaço de con-fusão / ambiguidade do passado e do presente.

senão a escolha entre: “fazer contar a história por uma das suas “personagens”, ou por um narrador estranho a essa história”. Daí a pertinência em falar de instância narrativa.

¹²³ E aqui caberia com pertinência a observação de C. Rocha (1977: 65): “a coerência da forma autobiográfica reside simultaneamente na diferença e na proximidade que existem entre o sujeito e o objecto de enunciação”.

III.

A AUTOBIOGRAFIA ?

O leitor de *Esta noite sonhei com Brueghel* depara, quase logo na abertura do livro (p. 13), com a integração de uma narrativa dentro de uma outra cujo título é comum, apenas com a diferença de a narrativa integrada estar datada (1972) e conter uma explicitação entre parêntesis (*excerto do manuscrito*). Esta segunda narrativa fora já apresentada (p. 11) pela personagem como um livro autobiográfico iniciado havia doze anos. Está, assim, criada uma situação muito particular que remete o leitor para a esfera do código narrativo atinente aos géneros literários e que pode ser assim definida: uma narrativa integra uma outra narrativa que têm de comum a enunciação pela mesma personagem e, fundamentalmente, na primeira pessoa.¹²⁴ Tal situação pode ser integrada, por extensão, no que em narratologia se considera o *pacto narrativo*: “el que define el objeto – la novela, cuento, etc. – como verdad y en virtud del mismo el lector aprehende y respeta las condiciones de Enunciación-Recepción que se dan en la misma” (Pozuelo-Yvancos, 1994: 228). Através dele, o leitor identifica a narração com a vida da personagem, sendo transportado para a esfera do espaço e da escrita autobiográficos. Ora, o que é próprio desta escrita é a identificação entre o sujeito e o objecto (Gusdorf, 1991a: 13), ou seja, “a pessoa de quem se fala é também a que fala” (Rocha, 1992: 45). Mas esta identificação não significa a coincidência entre o eu referente e o eu de enunciação, isto é, não anula o carácter criativo ou

¹²⁴ Note-se que o uso da primeira pessoa não é condição para que ocorra a identidade do narrador e da personagem principal, embora tal se verifique neste romance. Aquela advém do nome próprio (cf. Rocha, 1977: 45, Lejeune, 1973: 153 ; 1980: 32-51).

de artifício do enunciado, como era já defendido em 1956 por Gusdorf : “toute autobiographie est une oeuvre d’art et ensemble une oeuvre d’édification” (1991a: 15)¹²⁵. Como refere este autor, naquele tipo de escrita, intervém sempre uma “imagination créatrice rétrospective”, reformulando o passado de acordo com uma “mythistoire personnelle” (cf. Gusdorf, 1991b: 457- 491) conferindo um carácter de indecisão às fronteiras entre a autobiografia, o romance autobiográfico e o romance propriamente dito (*idem ibidem*)¹²⁶. Note-se, entretanto, que Gusdorf vê sempre na “escrita do eu” a expressão de uma intimidade que se procura, prosseguindo finalidades diversas, indo ao ponto de afirmar que “tout écriture littéraire, dans son premier mouvement, est une écriture du moi” (*idem*, p. 15; cf. p. 22).

O estatuto do “eu autobiográfico” foi repensado à luz das críticas estruturalista, pós-estruturalista e desconstrucionista, que se fizeram eco do “esvaziamento da noção de referência”, “perspectivando-o como construção da linguagem” (Rocha, *op. cit.*, p. 45). Decorre daí que a autobiografia é entendida “como uma recriação em que se fundem memória e imaginação numa combinação entre experiência vivida e efabulação” (*idem* p. 46).

Tendo em conta a perspectiva anunciada e recorrendo à definição proposta por Lejeune (1973: 137-152), uma autobiografia implica: 1/ a identidade de autor, narrador e personagem principal, reconhecida e aceite pelo leitor, através do que ele designa como pacto autobiográfico; 2/ a qualidade de narrativa retrospectiva, ou seja, a reconstituição do passado a partir de um presente da enunciação¹²⁷. Se no plano da identidade, a narrativa de Luíza

¹²⁵ Cf. a p. 16 onde este aspecto é sublinhado.

¹²⁶ Ph. Lejeune que nos estudos citados insiste no critério de distinção baseado no pacto narrativo autobiográfico para distinguir a escrita de cariz autobiográfico da restante, atenua as suas posições em livro de 1986, *Moi aussi* (cf. o estudo “Autobiographie, roman e nom propre” inserto nesse livro, pp. 37-72). A ele se refere C. Rocha, (1992: 35-37), sublinhando, nesse autor, a “maior indecisão da fronteira entre romance autobiográfico e autobiografia”.

¹²⁷ No seu estudo sobre a “escrita do eu”, Gusdorf (1991a), acentua este aspecto atinente ao tempo, referindo em dois momentos : « Ainsi la présence de soi à soi se réalise mieux dans la rétrospection, selon le mode de l’irréel

cabe-lhe perfeitamente, no plano da temporalidade da enunciação tal não acontece¹²⁸. Com efeito, por um lado, aquele “presente” é o de 1984 e o primeiro excerto da autobiografia pertence a 1972: foi iniciado há doze anos (cf. p. 11); por outro lado, retrata a personagem nessa época distinguindo-se do fim da mesma que é contemporâneo da narração da narrativa primeira.

Acontece que esta não obedece à definição de autobiografia, mesmo que naquela a enunciação seja de 1984 e reconstrua retrospectivamente uma “história” que é a da mesma personagem. Entretanto, conjuga-se com a autobiografia quando (no final da obra) se encontra com ela na narração do mesmo acontecimento e na mesma marca temporal: Luíza restabelece a ligação quebrada com Diogo e “despede” Pepe com um repetido “nunca mais” (p. 204).

Como explicar, assim, esta narrativa construída no plano de um espaço autobiográfico fictício e a relação entre as duas narrativas ?

du passé, que dans l'actualité du présent » (p.11) ; “Quant à l'autobiographie, elle s' imagine pouvoir définir le sens d'une vie qui n'est pas encore achevée; elle arrête le mouvement, elle prétend bloquer en un moment donné le devenir, lequel pourtant ne cesse d'engendrer un temps autre que celui qui fut » (p.12). Note-se que se afirma a visão do passado a partir de um presente. Entretanto, esse passado não é dado em reconstituição, mas em recriação.

¹²⁸ Atendendo à observação que acaba de se fazer e a que a própria narradora na p. 13 se refere a um auto-retrato e na página 11 ao seu livro como resultado de “uma brincadeira de mulher ociosa”, seguindo o estudo de M. Beaujour (1977), não seria desapropriado falar-se de auto-retrato em vez de autobiografia. De acordo com este autor, no auto-retrato, “l'énonciateur, à l'aide de ce qu'il croit être les moyens du bord, tente de dire qu'il est maintenant qu'il écrit » (p. 445). Sublinha ainda que o auto-retrato é « pur discours oiseux, et livre » (p. 446).

1. DE BRUEGHEL AO SONHO... DO SONHO A BRUEGHEL...

Poderá ser explicada como um texto dentro de um texto, um caso de intertextualidade interna ou autotextualidade, de que Dälenbach (1976: 282-283) propõe a seguinte definição: ... « on définit l'*autotexte* comme une réduplication interne qui dédouble le récit *tout ou partie sous sa dimension littérale* (celle du *texte*, entendu strictement) ou *référentielle* (celle de la *fiction*)... » ?

Hoje, seria impensável a abordagem de um texto, ignorando a noção de intertextualidade, pois como observa L. Jenny (1976: 257): “Hors de l’intertextualité, l’oeuvre littéraire serait tout simplement imperceptible...”¹²⁹. Esta noção desenvolve-se a partir dos conceitos de dialogismo e polifonia de Bakhtin (1970)¹³⁰, aprofunda-se com Tynianov, que destacou nos textos uma dupla rede de relações – com os textos pré-existentes e com os sistemas de significação não literários - e com Kristeva (1969), a partir de quem se divulga a ideia de que um texto contém outros textos, como um mosaico de citações, que absorve e transforma (cf. Jenny, *op. cit.*, pp. 261-262). O estudo da intertextualidade está generalizado tanto no domínio da linguística (cf. Ducrot, 1984: 171-233) como nos estudos literários (cf. G. Genette, 1982: 7 – 19¹³¹; G. Reyes, 1984: 42-86 e Segre 1991)¹³². Retêm-se aqui duas noções de intertextualidade que ajudam a esclarecer a aproximação que se faz à

¹²⁹ Não é pertinente para este trabalho a apresentação pormenorizada do surgimento e desenvolvimento deste conceito, embora pareça razoável fazer-lhe um enquadramento sintético para lhe mostrar o alcance.

¹³⁰ Este autor analisa os romances de Dostoievsky mostrando como ele “est le créateur du *roman polyphonique*” (*idem* p. 33) onde ressoa uma « pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière... » (*idem* p. 32).

¹³¹ Cf. também Genette, 1987, onde desenvolve as suas reflexões sobre o “paratexto” e o “epitexto”.

¹³² A selecção destas referências prende-se com o facto de não se poder ser exaustivo e estas remeterem para outros estudos.

obra em estudo, uma vez que hoje é aceite que qualquer obra resulta de uma multiplicidade de influências. A primeira, pelo seu grau de generalização: “uma geologia de escritas mediante uma reutilização infinita de materiais textuais” (Angenot, 1984: 132) e a segunda por sublinhar a intervenção do autor em termos de trabalho, já sugerido por Kristeva, mas agora aprofundado: “l’intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d’influences, mais le travail de transformation et d’assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens” (Jenny, *op. cit.*, p. 257)¹³³.

Mas há que regressar à questão atrás formulada – a relação entre as duas narrativas.

No início da autobiografia, a narradora (Luíza, a personagem central) introduz de imediato uma nota dubitativa sobre o desenho da personagem, pois, ao mesmo tempo que lhe traça uma síntese do auto-retrato (“...espírito débil, influenciável, sensitivo... com uma notável tendência para a evasão burlesca ou romanesca”) sugere que este se cria no acto de escrita¹³⁴: “quem sabe se o auto-retrato é este ou se estou apenas a inventar-me para o cenário onde me deixaram...” (p. 13), e tão depressa se introduz no mundo “real” das personagens, num congresso em Bruxelas, como é transportada pelo sonho (ora acordada, ora a dormir) ao mundo de Brueghel. Assim, dos dois planos em alternância e/ou em con-fusão (o sonho e a “realidade”) se origina uma narrativa (autobiografia) em que alternam e, por vezes, se confundem, o sujeito de um “eu” onírico e um “eu” “real” com um ela “objecto”. Daí emerge uma Luíza estranha, em confusão, esquizofrénica. Estranha aos olhos do marido e de Gonçalo; em confusão porque em afastamento de Rui; esquizofrénica enquanto cede à evasão burlesca e, entre o sonho e a realidade, se metamorfoseia.

Tudo começa no bar onde Luíza se evade do meio ambiente e sobe até às reproduções de Brueghel (p. 20), prolonga-se através de um sonho e consolida-se numa visita ao museu,

¹³³ Cf. Perrone-Moisés, 1976: 372-373.

¹³⁴ O que reflecte a ideia de que a realidade é construída pela linguagem no acto de escrita, assim como as personagens são construções verbais, na perspectiva da metaficção, de que se falará mais adiante (cf. Waugh, 1984: 23-26; 133-136).

em Antuérpia (pp. 37-38), conduzindo à divagação (cf. p. 50): “[Luíza] divaga, tem esse costume [diz Rui]”. Agora, é o seu olhar que procede à leitura das pinturas construindo (inventando¹³⁵) ou sugerindo vários quadros: o da época do pintor, o das próprias pinturas a que Luíza dá animação, o do passado familiar... sempre em referência a Brueghel: Brueghel é o meu ponto de referência, pensa Luíza... (p. 93).

Em circularidade, Brueghel conduziu ao sonho e este à autobiografia (ou ao auto-retrato ?)

Ora, é precisamente no sonho (ou através do sonho) que Luíza emerge como o modelo de Dulle Griet do quadro de Brueghel. Não é Luíza que reproduz Dulle Griet, que lhe é anterior no tempo, mas o contrário: “o meu pai estudou em Lovaina, foi lá que conheceu a minha mãe. Então eu bebi uma poção venenosa, mas não morri. Quando voltei a mim, o Brueghel disse que me deixassem em paz, pegou nos pincéis e pintou a Dulle Griet”. (p. 51). Fenómeno compreensível através dos processos de *condensação* e *deslocamento* na explicação do sonho pela psicanálise freudiana a que recorre Dällenbach (1976: 285), para explicar o funcionamento semântico da “mise en abyme”.

Sonho e inversão do tempo – metaficção e *mise en abyme*.

Inserida no movimento cultural mais alargado do pós-modernismo¹³⁶ (Waugh, 1993: 21) como um modo de escrita, a metaficção apresenta-se como uma prática de escrita de ficção que explora uma relação muito própria entre a ficção e a realidade.

Retomando a ideia de que o mundo é como um livro, os escritores que praticam tal escrita desenvolvem a teoria de que a realidade é uma construção da linguagem pelo que esta gera o seu próprio sentido. Daí a importância concedida à reflexão sobre os próprios processos de construção da ficção. Esta é marcada pelas dimensões de “self-reflexivity” e

¹³⁵ Cf. p. 34: “Inventemos: vejo-a, a minha mãe...” (...) p. 165...

¹³⁶ Utiliza-se aqui o termo “pós-modernismo” por aproximação com o autor citado, embora se prefira o de “pós-modernidade”, conforme enunciado na introdução.

“formal uncertainty” (cf. Waugh, *op.cit.*, pp. 1-4). Se a realidade é entendida como uma construção, não tem sentido manter a oposição entre real e irreal baseada na distinção entre o que existe e o que não existe (fenomenologicamente), ou seja, manter a oposição entre “realidade” e “ficção”. O que existem são múltiplos mundos alternativos e o “mundo dito de todos os dias” não é mais do que um desses mundos, produto da linguagem, o que não anula a evocação a contextos desse mundo de todos os dias (cf. *idem*, pp. 100-114).

Assim se compreende a inserção de acontecimentos e personagens “históricos” na ficção, tal como se verifica, exactamente, nesta narrativa do sonho, em que os avós de Luíza são da época de Brueghel.

A anulação do tempo verifica-se a outro nível quando Luíza se dirige directamente ao pai, já falecido: “Pronto, meu inteligente pai, já cumpri o meu dever de órfã saudosa e veneradora: evoquei o teu Damião de Góis, com quem trocavas inaudíveis palavras na solidão do teu escritório fechado à chave...” (p. 36).

2. LUÍZA, A DULLE GRIET

A figura de Dulle Griet surge num quadro de 1562 *A Queda dos Anjos Rebeldes*. Nele “Brueghel descreve a génese dos demónios: ajudado pelos anjos fiéis, o arcanjo Miguel expulsa do Céu os anjos rebeldes que se transformam, ao caírem no Inferno, em demónios e criaturas diabólicas” (Rose-Marie e Rainer Hagen, 1995: 39). Note-se que à

época de Brueghel os demónios tinham um reconhecido natural direito à existência como os demais seres que constituíam o mundo animal ou vegetal. Neste contexto e nesse quadro, Dulle Griet surge encaminhando-se para o inferno. É apresentada como “uma figura folclórica da Flandres que, sob o nome de ‘Margarida, a má-língua’, discutia com o marido ou sob o nome de ‘Margarida, A Negra’ se fazia passar por rainha, no lugar da sua patroa” (*idem ibidem*). Dizem os autores que “aqui” Brueghel a apresenta como “encarnação do espírito combativo e da avidez desenfreada sendo impossível determinar se Margarida, a Louca, quer pôr os seus bens em segurança ou se quer partir à conquista do Inferno” (*idem ibidem*).

A aproximação entre as duas figuras pode conduzir ao entendimento do relato do sonho como uma “mise en abyme”, um tipo de relato que Dällenbach (1977) classifica como “*récit spéculaire*”¹³⁷. Através dele se traduz o carácter reflexivo de um enunciado, de que o espelho se apresenta como metáfora, e em que a narrativa é reduplicada, cobrindo as situações em que a obra se reflecte na obra ou em que internamente se duplica. Assim Dalenbach define «mise en abyme» como “tout miroir interne réfléchissant l’ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire” (p. 52)¹³⁸, apresentando como raiz comum a noção de reflexividade (cf. p. 60). Este dobrar-se do enunciado sobre si dota-o de uma sobrecarga semântica (p. 62).

¹³⁷ O que aqui se apresenta tem o carácter de apropriação generalisante. Com efeito Dällenbach na obra a que se faz referência apresenta um longo percurso para aqui chegar. Parte de um texto chave de Gide (Charte, de 1893), que ele considera o primeiro “teorizador” da “mise en abyme”, e dialoga criticamente, analisando algumas obras, com outros críticos para concluir (p. 50) que a prática posterior de Gide e as conclusões dos estudos abordados conduzem ao estabelecimento de uma equivalência entre as expressões “*réflexion spéculaire*” e “mise en abyme”, com elas designando o “roman dans le roman”, o “roman du roman” nele incluindo o “roman du romancier” e finalmente o “roman du roman du roman”. O entendimento da posição inicial de Gide sobre a “mise en abyme” restringia-se ao carácter relacional da obra com o que a escreve (p. 30).

¹³⁸ Na página anterior, o autor explica o que entende por estes três tipos de reduplicação: “*reduplication simple* (fragment qui entretient avec l’oeuvre qui l’inclut un rapport de similitude), la *reduplication à l’infini* (fragment qui entretient avec l’oeuvre qui l’inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite) et la *reduplication aporistique* (fragment censé inclure l’oeuvre qui l’inclut) ».

Regressando ao relato do sonho, nele se espelha a figura de Luíza que reproduz a imagem da ruptura com o convencional, da transgressão e do excesso¹³⁹. Tratar-se-á de um enunciado, dotado de capacidades geradoras de uma mais valia no plano da significação¹⁴⁰, que reenvia a outro enunciado, pois, de acordo com os estudos de Dällenbach, “une réflexion est un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit” (1976: 283-284 ou 1977: 62; 76-99).

Aceitando, na esteira de Roland Barthes (1976), que “a erosão do tempo reduz a existência passada a alguns pormenores mais significativos, a alguns **biografemas** (...) a um conjunto de blocos de sentido variados e dispersos” (Rocha, 1977: 57-58), o que se encontra na biografia de Luíza são alguns desses pormenores significativos que condizem com a imagem já referida.

Do manuscrito autobiográfico inicial ressaltam as atitudes estranhas de Luíza em ruptura com o comportamento adequado a “uma digna esposa de um digno pediatra participante num congresso” (p. 61), segundo as expectativas da representação social.

E verifica-se uma dupla sensação de estranheza, conforme o contexto. Em casa de Flores, é “uma estranha improspectada” (p. 61), com o seu “clássico tailleur sobre um puro camiseiro de seda (...) e uma maquillage discreta” (p. 61), destoando do ambiente. No bar, no restaurante e na boíte, apresenta-se irreconhecível aos olhos de Rui, de Gonçalo¹⁴¹ e até mesmo de Elvira: “não sou discreta, nem bem comportada” (p. 50), confessa ela, a certa

¹³⁹ Pode acomodar-se aqui o que C. Rocha (1977: 73) diz da autobiografia enquanto imagem ou reflexo de um eu: “a imagem especular é uma reprodução, isto é, ao mesmo tempo um outro e o mesmo ser, uma identidade confirmada pelo reconhecimento e uma identidade roubada pela imagem”.

¹⁴⁰ Transcreve-se aqui o texto para não perder a clareza da explicação do autor:): « 1º capacité réflexive qui le voue à fonctionner sur deux niveaux: celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé ; celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une méta-signification permettant à l'histoire narrée de se prendre analogiquement pour thème ; 2º son caractère diégétique ou métadiégétique ». A este nível é entendido como uma repetição interna e um enunciado de segundo grau – « une citation de contenu ou un résumé intratextuel » – cuja função narrativa se traduz na « aptitude de doter l'oeuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation ».

¹⁴¹ “Você é pândega que se farta! Não lhe conhecia essa faceta. Hi-Hi!” (p. 52), observa Gonçalo. “Não sabia que você fumava.” (p. 58).

altura. Mas a estranheza advém sobretudo do excesso que se manifesta pela bebida¹⁴², pelo fumo¹⁴³, pela forma “alienada” como dança com Gonçalo¹⁴⁴ (cf. pp. 56-57), pelo relato do sonho (com Brueghel) e da sua vida que aí apresenta. Ora, este comportamento condiz com o auto-retrato apresentado nas páginas iniciais quando se insere na categoria dos “espíritos débeis, influenciáveis e sensitivos (...) com uma notável tendência para a evasão burlesca ou romanesca, indiscriminadamente. ...tão depressa me sinto pássaro de colorida plumagem debicando alpista em sacadas de Julieta, como silenciosa escrava em bordel marroquino para tropas do deserto!” (p. 13) Assim se compreende o seu “abandono aos vícios mentais” e fantasias eróticas (p. 14) e o seu olhar irónico sobre Rui (o seu Bigodes) - integrado no meio social e obediente às suas convenções, na sua maturidade e eficiência que a faz sentir frustrada por sempre ter gostado de efebos imaturos (p. 18).

A ruptura com Rui decorre desta tensão entre o convencional e o apelo da transgressão. A iniciação sexual triangular, em casa de Flores (anterior ao conhecimento de Rui), representa a consumação de tal apelo. Aquela será o motivo da sua tentativa de suicídio, em termos psicanalíticos, sempre latente e obsessivamente manifesta em reiterados relatos (pp. 43, 53-54, 91, 103-104).

Esse mesmo apelo explicará, porventura, a sua atracção por Pepe, com quem não alimenta outras curiosidades, revelações ou conversas que “não sejam fragmentos de corpo e parcelas de sexo” (p. 103). E, mesmo que a relação com ele se esgote na rotina (cf. p. 97: “Não é que o encontro com Pepe me cause grande regozijo”; p. 162: “já nem Pepe me diverte”), a sua presença é requerida: “quando dele me afasto para reentrar no reino cinza e baço da virtude. Preciso do Pepe para fruir a santa paz do remorso, sentir-me mítica, ora tortuosa clitemnestra, ora lamentosa bovary” (p. 99).

¹⁴² “Julguei que não gostasse de whisky”, observa Gonçalo, a que Luíza responde: “Depende” (p. 24); “Não, quero também um whisky. Só com gelo.”, pede Luíza, para espanto dos amigos (p. 58)

¹⁴³ “Não sabia que você fumava.” (p. 58)

¹⁴⁴ A estranheza é acentuada pelas atitudes invulgares de Luíza: “- Sabe, Elvira, a Luíza até nem gosta de dançar. (Diz Gonçalo) – Não, realmente ? Quem diria?! Você não gosta de dançar, Luíza ?” (p. 57).

O apelo da transgressão é contrabalançado pelo peso do convencional, o “reino da virtude”, apreciado com irônica distância mas, talvez, nostalgicamente desejado (o final não será disso sinal ?)¹⁴⁵: “...todas as abjecções se haviam processado ao arrepio da minha natural predisposição para, não digo reverenciar, sim aceitar resignada os padrões instituídos e os valores reconhecidos como tais e compartilhados por uma avultada maioria de passivos cidadãos, preguiçosamente convictos, eles como eu, de que tal é ainda a fórmula mais confortável de viver...” (p. 99)¹⁴⁶. Luíza não o renega, quando convém manter as aparências para se apresentar em casa de Diogo como sua esposa : “Explico-lhe [a Diogo]: a mancebia pode ser, como aliás é, um estado natural e higiénico¹⁴⁷ (...) mas eu afinal não passo de uma sofisticadíssima filha-família, pudica e preconceituosa, rasgadamente convencional e respeitadora das instituições e dos sacramentos...” (p. 132).

Excesso, por um lado, mas, por outro o seu reconhecimento e consciência dividida entre a salvação e a perdição: “É o Pepe a minha salvação e a minha perdição também” (p. 99); “Algo de ominoso se processa em Luíza, pois, naquele rápido segundo, [a visão de Diogo] ela soube do seu futuro e da sua condenação” (p. 68); “a minha ignomínia (...) quero-a comigo ... assim me sirva de castigo e de redenção” (p. 182).

Sinal desse excesso é o desejo da personagem de se sentir (figura) mítica (“ora tortuosa clitemnestra, ora lamentosa bovary”), o que representa uma ruptura com o quotidiano, em consonância com a característica com que se autodefine, a esquizofrenia. Ora, é como tortuosa e louca que, logo no início, Pepe a qualifica (p. 12).

¹⁴⁵ A personagem dividida (esquizofrénica) procura a harmonia quebrada (desencontro com Diogo). Reencontra-a quando contempla Diogo na sua cama de doente que acolhe a mão que tímida mas esperançadamente ela lhe sobrepusera (p. 202).

¹⁴⁶ Quando Luíza rememora o conhecimento de Diogo e seu encontro com ele em Bruxelas, depois da “casa de Flores”, julga-se assim: “É a minha inocência (...) a minha virtude inviolada (...). De qualquer forma, fui virtuosa em Bruxelas”. (p. 79). Curiosamente, o narrador de “madame bovary” faz Ema Bovary, após um dos encontros iniciais em sua casa, sentir-se assim: “Depois o orgulho, a alegria de se poder dizer: ‘sou virtuosa’,...” (p.122), mesmo que dividida entre a repugnância por Carlos e o desejo recalcado por Léon, imersa na insatisfação, embora num esforço de resignação.

¹⁴⁷ Como na opinião de Constança, quando Luíza lhe revela que já nem Pepe a divertia: “O sexo não é propriamente divertido (...) chamemos-lhe prática higiénica” (p.162).

Antes de passar para o desenvolvimento destas características sugeridas pelas citações, em síntese, poder-se-ão distinguir dois momentos na construção da identidade da personagem que não é dada como feita, mas como em estado provisório, como processo. O primeiro corresponde à narrativa do “manuscrito” em que a personagem é apresentada em crise, em dissolução. O segundo, presente na restante narrativa, em que a personagem procura refazer a sua identidade, mesmo que no seu “mea culpa e, com ele, o [seu] acto de contrição e humildade” (p. 172) reconheça a sua mediocridade¹⁴⁸. Mas, a unir estes dois momentos, permanece a constante tensão entre a convenção e a sua subversão¹⁴⁹, para a qual contribui a perspectiva irónica (sempre desestabilizadora) com que a personagem se encara. É o que se pode verificar no “depende” das respostas de Luíza (p. 24; 28; 57) ou mesmo na sua auto-análise nas páginas 172-173.

3. LUÍZA... O NOME – ECO DE OUTRAS MULHERES (LUÍZA, BOVARY, CLITEMNESTRA...)

O nome reflecte, metonimicamente ou não, a pessoa a que se refere e, se por acaso a sua escolha não foi motivada, cedo se torna eco de representações diversas. Ao leitor

¹⁴⁸ A personagem reconhece que não herdou do pai a tendência para a erudição, frustrando-lhe as expectativas (p. 73), e degenerou nas qualidades flamengas da linha da mãe (p. 172). Por isso o que resta é a mediania que a limita “para mais altos voos no vício ou na virtude” (p.172). A imagem que resulta desta perspectiva aproxima-se, assim, da visão queirosiana.

¹⁴⁹ Nesta perspectiva o romance assumiria uma postura nitidamente pós-moderna da falência dos valores e da integração da crise na expressão da subjectividade. Atente-se, a este respeito, na seguinte citação: “A arte contemporânea, ao dar nova ênfase ao auto-retrato, não vem confirmar um retorno do sujeito, uma qualquer primazia do *eu* como unidade indefectível mas, pelo contrário, questionar os seus limites, encenar a sua falência, visibilizar os jogos de espelhos e o equívoco da representação, da imagem como identitária, da unicidade do sujeito” (Babo, 2000: 344).

minimamente avisado, cedo, a Luíza de “Uma noite sonhei com Brueghel” se lhe afirma com traços da Luíza de *O Primo Basílio*. Mas, se o leitor tardasse nesse reconhecimento, encontraria o apoio do narrador que lhe apresenta pelo caminho a identificação com Bovary (p. 99) e, ao aproximar-se o final, a própria referência à figura feminina de Eça de Queirós (p. 187). Ora, de acordo com o estudo de Compagnon (1979: 27-76), a citação, enquanto corpo estranho que se apresenta como repetição de um texto noutro texto, exige ser interpretada (não o texto original, mas a repetição), pois “le sens d’une citation est la constellation de ses interprétants...” (*idem* p. 76)¹⁵⁰ A personagem define-se, assim, também pela aproximação dialogal com outras personagens, donde poderá receber um novo potencial semântico. Um texto gera e actualiza outros textos de que faz memória¹⁵¹.

Já perto do fim, quando Luíza se deu sobejamente a conhecer ao leitor, aquela, enquanto narradora e personagem, traz à memória¹⁵² (o que estava já na memória de Diogo) uma referência significativa ao seu nome: “O teu nome, Luíza, (...) ... sugere ainda uma certa fragilidade... fragilidade moral. Um pouco de inconsequência, própria de pessoas... como hei-de dizer?... pessoas... bonequinhas rodopiantes, instáveis ...” (p. 187). Sob a focalização de Diogo, é definida Luíza com os traços de fragilidade moral e inconsequência.

Embora em sintonia com a definição já analisada anteriormente, sublinha-se esta aproximação queirosiana pondo em destaque três aspectos, reconhecíveis em Luíza do “Primo Basílio”: a ociosidade, a mediocridade, as fantasias e/ou devaneios eróticos.

Muito antes do leitor conhecer (seguindo a ordem do discurso) a sua dependência económica, primeiro de Rui (p. 123-124)¹⁵³ e depois de Diogo (p. 168)¹⁵⁴, Luíza

¹⁵⁰ Interpretante, no contexto, é entendido no sentido do estudo do signo de Peirce, enquanto unidade triádica.

¹⁵¹ Cf. Kristeva (1969: 146 ou 1977 : 72): “... tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte ».

¹⁵² “Há quantos anos!, quando havia entre nós, entre mim e Diogo, conversas de pucarinho e alcova” – (p.187)

¹⁵³ “Rui assegurava-me o pão nosso, a cama feita, a roupa lavada, as regalias hebdomadárias (cinema, restaurante, drink)...”

¹⁵⁴ “Nada pode disfarçar a indiscutível realidade de que dependo economicamente, e por inteiro, de Diogo”, que permitem a Luíza a manutenção dos mesmos hábitos provindos do tempo de casada com Rui (cf. p.75).

fala a Pepe do seu livro como “uma brincadeira de mulherzinha ociosa” (p. 11), característica reafirmada no início da sua autobiografia: “... devaneios cultivados por ociosidade ou recreio...” (p. 13), devaneios associados, tal como em Eça de Queirós às leituras, mesmo que outras (p. 14).

A ociosidade alia-se à inépcia, dada pela focalização de Constança: “inepta para toda e qualquer tarefa de natureza prática...” (p. 28) e confirmada pela mesma visão de Pepe: “havia de me conformar com a tua inépcia até para estrelar um ovo...” (p. 102). Inépcia, talvez resultante da sua condição social que nunca lhe exigiu levar o curso ao fim e, por isso, redundou em desistência: “...e enquanto procuro emprego digno das minhas prendas demasiado teóricas e de dois anos para nada nas Belas-Artes” (p. 124) (cf. pp. 172-173)¹⁵⁵.

Ociosidade e inépcia conjugam-se com o sentimento de solidão (companheira, causa, consequência ?) É assim a personagem, ausente da vida de Rui e de Diogo (cf. p. 141, 170 e 182), que formula sobre si o juízo frequentemente reiterado: “sou o que sou, sem cidadania em impérios maniqueístas, tão média, tão simplificada... até nisso sou moderada, para não dizer medíocre (p. 101); “... embora eu saiba que a minha civilidade mais não é que a outra face de uma inépcia própria de medíocres para mais altos voos no vício ou na virtude ... E terá sido essa mediocridade que afastou de mim um Diogo finalmente saturado de tanta mornice ?”(p. 172).

Esta característica de mediania, mediocridade¹⁵⁶, mornice se, por um lado, contrasta com o excesso com que surge o seu retrato, sobretudo na autobiografia, correspondente a uma fase da sua vida¹⁵⁷ (p. 11), por outro, reforça a imagem de “ingénua perversa” (p. 167) que cede aos apelos da paixão. Dentro do estilo autobiográfico, se Luíza se descobre assim,

¹⁵⁵ “o meu pai quis-me letrada... (...) fiquei farta de tanta cultura livresca e meti-me nas Belas –Artes”, (p.128).

¹⁵⁶ Luíza já considera o seu viver medíocre, no espaço que medeia entre a morte dos pais e o casamento com Rui: “Até que Rui me arrebatava a esta mediocridade e, magnânimo, proporcionava-me quatro refeições diárias” (p. 124).

¹⁵⁷ Convém não perder de vista, para a compreensão do “retrato” que a personagem dá de si, as duas referências cronológicas – 1972 e 1984 - que antecedem as “narrativas autobiográficas” e que segundo a personagem narradora a definem em duas épocas (fases) diferentes.

fã-lo em estreita ligação com a busca de uma razão e, porventura auto-justificação, para a atitude de Diogo. E é mesmo assim que Constança a reconhece, na fase de transição dos amores de Rui para os de Diogo: “uma borboletinha caprichosa, poisa aqui, poisa acolá...” (p. 112), a condizer com a definição já traçada por Luíza no início do seu auto-retrato: “tão depressa me sinto pássaro de colorida plumagem debicando alpista em sacadas de Julieta, como silenciosa escrava em bordel marroquino para tropas do deserto” (p. 13).

Escrava em bordel é como se define Luíza que desde cedo aceitou sobre si o domínio displicente de Pepe, companheiro das suas experiências eróticas (cf. p. 99): “se queres, queres; se não queres, não queres” (p. 37).

É para o seu bordel que ele a convida aquando do reencontro: “Convido-te formalmente para ires ao meu bordel beber uma taça de champagne...” (p. 100), e é assim que ela o considera: “Abro a porta do bordel com a chave que me foi confiada no início destes cinco anos de larvar assiduidade” (p. 101). Para Pepe, Luíza não parece ter outro valor a não ser o objecto frágil, de adorno, “vidrinho de cheiro” (p. 37), um berloque ou “berloquinho” (pp. 37 e 100) que sabe estar sentada à mesa e deitada na cama (pp. 101-102). Berloquinho, sim, embora tortuoso, segundo Pepe, que por enviesamentos procura dele tirar alguns préstimos (p. 170). Mas assim se definira Luíza como “tortuosa clitemnestra” (p. 99).

Para escapar à sensação de mediania, Luíza aspira a “sentir-se mítica, ora tortuosa clitemnestra, ora lamentosa bovary” (p. 99).

Clitemnestra surge, na mitologia da tragédias gregas, como uma personagem disposta a aplicar a vingança contra Agamémnon, que decidira sacrificar a filha de ambos, Ifigénia

(embora não o concretizasse), unindo-se a Egisto para levar a efeito o seu plano homicida (cf. Schmidt, 1997)¹⁵⁸.

A figura mítica de Clitemnestra significará, neste novo contexto, a recusa do conformismo e a consciência / necessidade de decisão. De algum modo, a focalização de Luíza por Pepe ou a interpretação que aquele dá à sua decisão de esclarecer o mistério que a envolve, é o eco do referido sentir de Luíza. “Que mente tortuosa, a tua, meu berloquinho!” (p. 170), diz-lhe ele, quando descobre o plano dela para o fazer ir à loja de Lili. Em atitude consonante, Luíza não se “suporta auto-compadecida” (p. 91), quer quando reflecte sobre a sua tentativa de suicídio, quer quando viu recusada por Diogo a sua oferta de colaboração. Embora dispensada de qualquer colaboração, não se quer resignar à sua mediania.

Quando analisa o “lugar da paródia”, no contexto do estudo da metaficção, P. Waugh (*op. cit.*, pp. 63-86) recorre ao conceito de desfamiliarização, introduzido por Shklovsky e desenvolvido pelos Formalistas Russos, para mostrar como a paródia opera ao nível do romance (literatura) uma função crítica de renovação. Partindo de uma norma, de uma estrutura, de um estilo, uma convenção de determinada expressão literária, “a paródia” opera uma descontextualização e uma (nova) recontextualização, que vai resultar numa nova significação¹⁵⁹. Se há pontos de contacto entre a personagem Luíza desta obra e a Luíza do *Primo Basílio* e a Ema de *Madame Bovary* – a insatisfação, o progressivo tédio, o encaminhar-se para os encontros com os amantes - a nova contextualização vai acentuar a dissemelhança. Não se tratará já da mesma Luíza, mas da figura de uma mulher, de facetas

¹⁵⁸ M. H. Rocha Pereira (1980: 339-355) analisa as tragédias de Ésquilo onde aparece esta personagem, equacionando a questão da culpa e do destino e da relação dos homens e dos deuses, na cultura grega, para pôr em destaque a solução proposta por aquele autor que significaria uma evolução da concepção da desgraça como pura arbitrariedade e da vingança como solução para uma concepção que sobrepõe o direito à vingança, purifica a religião de formas mais cruéis, propõe a persuasão como caminho para a paz, em vez da força. No contexto da obra em análise, da figura de Clitemnestra apenas interessará a sua faceta de figura mítica de mulher decidida, que subtrai a personagem à mediania de que se quer libertar.

¹⁵⁹ “Parody of an earlier literary norm or mode unavoidably lays bare the relations of that norm to its original historical context, through its defamiliarizing contextualization within a historical present whose literary and social norms have shifted” (Waugh, 1993: 66).

contraditórias, que assume com decisão os seus actos, por isso o desfecho da intriga é surpreendente e “necessariamente” outro. Verifique-se como tal acontece, tomando em consideração a existência de uma “história de amor”, comum aos textos referidos, donde emerge um discurso mítico da sexualidade.

Esta “história de Luíza” passa por dois momentos essenciais: a vida de casada com Rui e a vida de casada com Diogo, o primeiro correspondendo à “autobiografia” com a data de 1972 e o segundo à outra narrativa principal e autobiografia, parte final, com a data de 1984. O primeiro serve, funcionalmente, para mostrar a transição para o segundo, que pode ser vista assim: Luíza vive insatisfeita, experimenta o cansaço da vida com Rui, “o seu menino crescido” (p. 25), porventura, por se ter “refugiado desapaixonadamente nos braços receptivos do Rui” (p. 99), após a morte dos pais. Diogo surge-lhe, então, como o príncipe que vem salvar a menina (dos contos populares) com a oferta do casamento feliz (p. 68). A narrativa autobiográfica está, pois, centrada, no registo deste tempo de transição que Luíza recorda como “Limelight a esvair-se e The man I love a consubstanciar-se...” (p. 79). Ora esta narrativa é marcada por ambiente de forte erotização, a que a fantasia de Luíza, que ela atribui à influência das leituras (como uma réplica à Luíza de *O Primo Basílio*) dá forma, no desejo de que lhe surgisse ali um génio de Aladino, um “Thyl aventureiro e folgazão, a arrebatá-me ao mundo enfastiado para me levar em improvisada garupa a ver a sua terra...” (p. 14). Erotização que não desaparece na narrativa referente ao casamento de Luíza com Diogo. Aí surge Pepe, a perturbar a ordem dos dias, como figura da virilidade, em contraste com a imagem de Rui e Diogo de quem se diz “o menino crescido” e “o doutor-menino”. Pepe é o exemplo da virilidade desde as primeiras experiências eróticas (p. 37), passando pela iniciação sexual em casa de Flores, até aos encontros no bordel, significativamente apresentados como um regresso “aos braços e ao priapismo de Pepe” (p. 103). Luíza seria a

figura da fraqueza feminina, bem expressa não só pelos diminutivos com que Pepe a trata (“berloquinho”, “vidrinho de cheiro”) como pela auto atribuição da culpa e do castigo.

Mas se há traços comuns, a narrativa toma outro rumo. Desde logo porque a instância narrativa e a focalização são diferentes. A narrativa é de Luíza – uma mulher – e a focalização pertence-lhe predominantemente. E como observa V. Ferreira (1988: 104)¹⁶⁰ a filtragem das experiências sociais através de corpos com funções biológicas diferentes, há-de ser diferente. Claro que o contexto da produção da obra também é diferente o que há-de ter os seus reflexos (diferentes) na mesma.

Assim, a solução face ao adultério quer por parte de Rui quer por parte de Diogo é diferente: “Porta-se, civilizadamente, o Rui (...). Propõe solucionar o diferendo de forma que não se ressinta por tanto a sua imagem pública, tampouco lhe sofra o orgulho a mínima beliscadura.” (p. 80); “... Pode parecer cruel, mas é a única forma de se evitarem situações embaraçosas, vexames... mentiras desprezíveis... que tão pouco nos dignificam. Não estou a mandar-te embora, manteremos as aparências. Nada mais.”(p. 179).

A intriga também se desenrola diferentemente: não há mediadores que desempenhem a função de chantagear ou executar o castigo, nem a morte se apresenta como punição. Antes, Luíza assume o papel de descobrir o mistério em que a sua vida se envolveu. A narrativa assume assim o “carácter policial”, aproximando-se do que P. Waugh (*op. cit.*, pp.

¹⁶⁰ O contexto em que é feita esta reflexão é o da procura de uma “nova metáfora” para a compreensão do feminismo na pós-modernidade, após ter analisado as metáforas que colocavam o acento nas diferenças biológicas entre sexos e, depois, nas diferenças culturais (pela recusa, dentro do feminismo, de “um *eu* feminino que não é afectado nos seus aspectos fundamentais pela experiência social”, p.101). Na definição dessa nova metáfora, depois de “abandonar o campo das metáforas biológicas” (p.103), crê-se que aquela passará por “estudar mais as relações sociais entre os sujeitos” (p.103). Aqui é que a autora levanta as questões acima referidas e que se transcrevem, para melhor compreensão: “O problema é que é simples afirmar que a identidade das mulheres é social e só por isso é que conta. Mas o corpo não é uma instância mediadora através da qual nós depuramos as experiências sociais? Então ter corpos diferentes destinados a funções biológicas diferentes não terá consequências sobre as formas como filtramos as experiências sociais? Penso que a resposta só pode ser afirmativa”. (Ferreira, 1988: 104)

82) apresenta como “detective fiction”¹⁶¹: “a form in which tension is wholly generated by the presentation of a mystery and heightened by retardation of the correct solution”.

Mas, se o contexto mudou e se a “naturalização” das relações entre homens e mulheres mediatizadas pelo sexo retirou o peso da condenação social, com a pressão da culpa e do castigo, pode notar-se ainda a força do “poder” das figuras masculinas na decisão, de acordo com a focalização da narradora: “nem me ocorreu decerto contestar tão arbitrária, unilateral, decisão. Irrevogável? Pelo menos assim me parece: irrevogável e asfixiante” (p. 179)¹⁶².

Uma leitura do discurso no feminino ?

4. UM DISCURSO NO FEMININO ?

Discurso no feminino é a expressão que Isabel A. Magalhães prefere para traduzir “a *diferença* que a presença das mulheres introduz nos vários domínios da vida, nas vias e nas formas de conhecimento, na expressão literária e artística” (1993: 162) e que dá origem a uma *identidade outra* (p. 164) distinta do “discurso no masculino”. Segundo a mesma autora, tal opção evita que as expressões *escrita feminina ou discurso feminino* “induzam apenas à indicação do sexo dos autores” (*idem ibidem*). Ora cingir a tal diferença /

¹⁶¹ Note-se a observação da mesma autora sobre a função desse tipo de narrativa: “However, in the post-modern period, the detective plot is being used to express not order but the irrationality of both the surface of the world and of its deep structures. (p.83).

¹⁶² Cf. p. 80-81, a reacção de Rui.

identidade ao género seria desfocar a questão, ignorando a dimensão cultural-simbólica (dir-se-ia todo o processo de socialização): o género sexual não é apenas ou fundamentalmente biológico, mas cultural (cf. Ferreira, 1993: 23)¹⁶³. Nesta sequência, Isabel A. Magalhães (1995: 23) opta por falar de “um sexo dos textos, ou seja, falar de tendências predominantes na escrita”.

Mas, se este é o ponto da situação actual¹⁶⁴, que se julga moderado, da crítica (literária) feminina e/ou feminista, a “sua história” é feita de posições mais radicais. Com efeito, o acento colocado na diferença, rejeitando qualquer ontologização do ser humano na base da unidade abstracta o Homem, com maiúscula e de raiz platónica, põe em causa uma tradição da ordem social dita patriarcal, falocêntrica ou logofalocêntrica correspondente ao “modelo único, à partida historicamente masculino e ocidental” (Magalhães, 1996: 147; cf. Cixous e Clément, 1986: 85). A ruptura com este modelo e assim com “o estatuto genérico da mulher no pensamento patriarcal” (Maior, 1993: 83) passa pelos movimentos ideológico-políticos denominados de libertação da mulher aos quais, pelo menos numa primeira fase, está intimamente ligada a crítica literária feminina (cf. Maior, *op. cit.*, pp. 83-85; Ferreira, 1993)¹⁶⁵.

Acentuar um conflito pela centralização da escrita no género / autor masculino ou feminino e aí ancorar uma crítica feminista na leitura dos textos não será também caucionar essa leitura a partir das circunstâncias do autor contra a qual reagiram as poéticas desde o

¹⁶³ Ao apresentar o ponto da situação na linha de algumas marcas evolutivas da “crítica literária feminista” refere esta autora: “Um dos resultados mais palpáveis que o ‘feminismo masculino’, por um lado, os feminismos materialistas, por outro, e o feminismo lésbico e/ou étnico / racial ainda por outro, teriam aportado à teoria crítica feminista seria precisamente a notícia de que contrário ao que se vinha supondo desde o berço da cultura ocidental, a ‘diferença sexual’ nem está exclusivamente do lado das mulheres nem é um dado biológico anterior a toda a simbolização e às práticas sociais que a informam” (p. 23).

¹⁶⁴ Esta apreciação é feita na base da bibliografia citada.

¹⁶⁵ Ana Paula Ferreira conta, a partir da p. 16, o que considera “uma estória do que se poderia provisoriamente conceber como o feminismo crítico-literário contemporâneo”. Embora alguns estudos distingam o feminismo francês do anglo-americano, parece aceitável, mesmo correndo o risco de generalizar, reunir essa história nas três fases descritas sumariamente por D. Vila Maior (1993: 84-85): a primeira muito vinculada ao ataque ao *male sexism*; a segunda orientada para “o estudo da expressão da subjectividade feminina, ou seja com a análise da *women's writing*”; a terceira marcada por uma abertura de cariz multidisciplinar às “reflexões provenientes da teoria literária, psicológica, social e histórico-cultural”.

formalismo ? Parece, pois, mais aceitável, e integrando posições menos feministas, como, por exemplo, as de Urbano T. Rodrigues (1993: 166-167) ou de Paula Morão (1993: 164-166; 1996: 151-154) sublinhar a especificidade dos discursos. Com efeito, estes autores colocam, cada um a seu jeito, o acento numa matriz comum¹⁶⁶ e as diferenciações num estilo. O “discurso no feminino” permite dar conta da diversidade (que romperia com a dominância do masculino) até porque, como reconhece Isabel A Magalhães (1996: 150), “a divisória entre estas escritas muitas vezes não passa pelo sexo de quem escreve”. Assim o mostram também Urbano T. Rodrigues e Paula Morão. Tal não anula a observação daquela autora (*op. cit.*) de que a maior parte dos textos com marcas do feminino pertençam a mulheres. São estas marcas reveladoras de “um ponto de vista feminino” (Magalhães, 1995: 22), “os indicadores de uma outra sensibilidade, de uma outra percepção do real, de uma outra lógica, expressos literariamente nos textos e afins à experiência das mulheres...” (*idem* p. 239) que Isabel A. Magalhães procura na sua análise. Ao fazê-lo, tem consciência de que, por um lado, a maneira masculina de estar no mundo, sendo dominante, silenciou no literário (e não só) o específico feminino – a sua identidade (Magalhães, 1996: 148), provocando “uma supressão do inconsciente feminino, visível no código simbólico da língua” (Magalhães, 1993: 163) e, por outro, a luta feminista foi tentada a substituir, para que as mulheres fossem aceites pela sociedade masculina, “a linguagem no feminino” pela “língua homem” (Magalhães, 1996: 148) o que dificulta o reconhecimento dessas marcas do feminino.

¹⁶⁶ Da leitura do texto-depoimento de Paula Morão infere-se que ela não vê outra razão para a adjectivação masculina / feminina da escrita que não seja “a consequência da distinção sócio-cultural entre os dois géneros” e, portanto, das diferenças nas mentalidades (não centrando a questão nas diferenças biológicas) até porque é peremptória: “... está amplamente demonstrado que em todos, os homens e mulheres, há uma matriz comum, a que no limite se pode chamar androginia, a partir da qual com o crescimento, se operam diferenciações”. Na verdade, sem menosprezar o factor biológico, a análise psicossociológica dá mais relevo no processo de formação da identidade aos valores de ordem social e cultural (cf. Alves-Pinto, 1995: 113-143; Berger e Luckmann, 1991: 173- 195; Boudon e Bourricaud, 1994: 527-534; Dubar, 1991: 83-110). Mas esta posição é concordante com a anteriormente apresentada.

4.1. Espaço de liberdade e autonomia da personagem (e) autora

Regressando aos lugares onde Luíza fala do seu livro (p. 82, a Diogo; pp. 19-110 e 112-113, a Constança; pp. 11-12 a Pepe), podem salientar-se três notas: 1/ a escrita espelha (reflete) a personagem em centenas de situações, surgindo, então, como auto-reflexão; 2/ representa o seu espaço de determinação e autonomia; 3/ é afirmada a independência e liberdade face a géneros (poder-se-ia dizer escolas ?): não é impressionista, nem expressionista, nem comprometido (“en-ga-gé”).

Acrescentando a estes pontos o da definição da personagem na sua relação com as figuras masculinas (Rui, Diogo, Pepe) e um outro relacionado com a situação da escrita, estão encontrados os lugares a partir dos quais se fará uma abordagem do “discurso no feminino”.

À cabeça, deve dizer-se que, tomando em linha de conta a afirmação pela personagem da sua autonomia, independência e liberdade, não parece haver lugar na obra para uma leitura feminista. Mas, aceitando os critérios propostos por Isabel A. Magalhães, algumas marcas do feminino podem ser descortinadas, sem que tal signifique qualquer acomodação de textos.

4.1.1. Luíza: sujeito activo da sua existência e do seu discurso

Considere-se a definição da personagem pela sua relação com as personagens masculinas. Mesmo cedendo a Pepe, suportando o seu tratamento indelicado ou até machista (e não será assim que ela - Luíza /a autora – quer a personagem?¹⁶⁷), sem espaço no mundo doméstico de Diogo e vista como infantil aos olhos de adulto de Rui (embora pela focalização de Luíza), Luíza surge aos olhos do leitor como uma personagem activa que, se não domina os acontecimentos, gere-os.

Como já se procurou mostrar, a personagem não é apresentada com uma só faceta. A que importa aqui destacar é a complexidade do seu carácter¹⁶⁸ que se traduz numa atitude de desafio, movendo-se num espaço de independência, mesmo que dependa monetariamente, primeiro de Rui e depois de Diogo. Pelo sonho procura outra coisa para além do que é, não se restringindo aos limites de Rui. Insatisfeita, põe em causa a autoridade de Diogo, que determinou o seu destino como “cruel deus-ex-machina” (p. 171). Determinada, embora pelo apoio de Constança, não desiste na procura de uma solução prosseguindo a compreensão do que lhe acontece (e escapa).

Esta nota de afirmação pessoal pela qual a personagem conquista o seu espaço de liberdade fora já sugerida aquando do relato da dança com Gonçalo na boíte (pp. 56-57). O relato que é apresentado através de uma “cena dialogada”, em que a focalização sobre Luíza

¹⁶⁷ Note-se a relação complexa entre as duas personagens difícil de definir, neste excerto da p. 103: “às vezes até conversamos, eu e o Pepe, quase em harmonia, como se o tempo tivesse cimentado qualquer sentimento ou sensação que de ausência tem a cor e o gosto (como um tuti-fruti que, afinal, é só água), ausência de rancor, repulsa, ausência até de simples indiferença”. Com efeito, é pela negativa (“ausência”), pela imprecisão / indefinição (“às vezes até conversamos”; “quase”), pela forma hipotética / irreal (“como se o tempo tivesse...”), pela comparação diluidora: “como um tuti-frutti que, afinal, é só água”) que aquela é definida.

¹⁶⁸ Cf. Magalhães (1995: 38): “A criação de mulheres / personagens, englobada aqui, por vezes também a narradora, é em si mesma portadora de novidade. Novidade que consiste, em grande parte, na variedade, nos meandros da complexidade das mulheres”.

e Gonçalo (fo) pertence a um narrador mais distanciado, cede o lugar a uma narração em primeira pessoa, em que coincidem o sujeito e o objecto da focalização (p. 57, linha 11ss). Aqui, Luíza, num estado de confusão entre o sonho com Brueghel e a realidade (da boíte), se rebela contra a ordem moral: “Qual é a côr (sic) do bem-estar? Pureza? Para quê a pureza? (...) Não sou ceifeira em quadro de Brueghel, estou apenas nos braços impuros de um homem qualquer (...) Sinto-me corpo, sim. ...” (p. 57). Alguma rebeldia, alguma sensualidade são alguns traços próximos de outras figuras femininas de outros romances de Fernanda Botelho.

4.1.2. Corpo, escrita e erotismo

Outra faceta da personagem diz respeito à sua relação com a escrita. Ela é sujeito (activo¹⁶⁹) do seu discurso quer na qualidade de contadora da sua biografia¹⁷⁰ e do seu sonho (que não são separáveis), em Bruxelas, quer enquanto produtora de uma autobiografia. Estabelece-se, assim, uma união entre a personagem e o texto. Aliás, quando se senta à escrevaninha, Luíza e a esferográfica unem-se como se ela a mordesse ou fizesse corpo com ela, como chega a dizer: “... e então levo aos lábios a esferográfica, como se quisesse mordê-la, mas não, quero é fazer corpo com ela (p. 181)¹⁷¹. Verifica-se assim uma proximidade com a posição adoptada pela crítica feminista que faz do corpo afirmação da liberdade no

¹⁶⁹ Ela diz-se no seu discurso, isto é, ao dizer-se, a personagem constrói a sua biografia.

¹⁷⁰ Este é também um dos traços do feminino, segundo Magalhães (1995: 40).

¹⁷¹ Veja-se a coincidência na análise de Magalhães (1995: 31): “observamos nestes textos a corporização da ideia de uma escrita feita com o próprio corpo, uma *body writing*, como lhe chamam algumas correntes críticas americanas”.

mesmo lugar da repressão falocêntrica (Cixous, *op. cit.*), mesmo mantendo a afirmação inicial de que não parece inferir-se da obra uma posição feminista.

Mas a emergência do corpo não se restringe a esta referência. Ela impõe-se na “cena” da boite, quando Luíza dança com Gonçalo (p. 56). Trata-se, como já atrás se referiu, de um relato que reúne uma focalização (fo) na mesma personagem - Luíza - mas a partir de instâncias narrativas diferentes: uma mais distante, inicialmente, e uma mais próxima, depois¹⁷², a denunciar uma personagem dividida, esquizofrénica. O contacto corporal leva a personagem narradora a dizer: “sinto-me corpo nos braços de Gonçalo”. O corpo torna-se, neste contexto, um espaço de fusão de várias vivências: “Tanto sinto o corpo que deixo de o sentir, e sou apenas uma confusão impalpável de arco-íris esborratado a mergulhar na lava suja de um vulcão” (p. 56). A vivência daquele momento de dança na boíte, uma qualquer outra não definida em situação semelhante experienciada com Pepe (“surge-me em esboço Pepe...”) e porventura aquela(s) outra(s) bem marcante(s) – iniciação sexual a três, em casa de Flores e consequente tentativa de suicídio - que obrigou a personagem ao refazer dos seus padrões de conduta¹⁷³ (pp. 61 e 104 - 105). O corpo surge assim como o espaço de conflito por onde passa o refazer da existência¹⁷⁴. Espaço comum ao da escrita, em que essa mesma existência se faz. Aliás, pode dizer-se que todos os momentos que narram a relação de Luíza com Pepe evidenciam aquela emergência do corpo, nomeadamente aquele que introduz o relato da tentativa de suicídio: “... em silêncio os dois, como se não houvesse, como não há efectivamente, curiosidade entre nós para revelações e conversas que não sejam fragmentos

¹⁷² O excerto aqui considerado, da página 56, inicia-se com a focalização em Luíza, a partir de uma instância narrativa mais distante: “Luíza poisa o copo, apaga o cigarro com aplicação e avança para Gonçalo”. E prossegue a focalização em Luíza (fo), sendo a instância narrativa coincidente com a personagem “que vê” e “é vista”, ou seja, a “focalização objecto” e “a focalização sujeito” coincidem.

¹⁷³ Veja-se na página seguinte o complemento do relato em que a personagem se questiona sobre a “côr da tranquilidade” e do “bem-estar” em estrita relação com a pureza. No relato da página 56 é referida “a lava suja de um vulcão”, a “imolação” e “o pegajoso senhor das trevas” em perfeito contraste com a “pureza”. Note-se ainda a força da imagem que associa em contraposição o arco-íris à lava suja do vulcão.

¹⁷⁴ Tenha-se em conta o que, atrás, foi referido sobre a dificuldade da personagem lidar com os afectos. Note-se ainda que a re-aproximação de Diogo acontece quando o contacto físico se restabelece – as mãos apertadas. As palavras confirmam o gesto (pp. 202-203).

de corpo e parcelas de sexo...” (p. 103). A estes poder-se-á ainda acrescentar o que se refere à relação de Luíza com Constança (p. 85, já abordado no capítulo II).

Mas, há um outro traço que, desde a página inicial, atravessa toda a obra, impondo-se com mais evidência: o erotismo.

Para Isabel A. Magalhães a presença (nos textos que analisa) de “uma espécie de erotismo difuso” (1993: 32) é uma das marcas denunciadoras do ponto de vista feminino associado à exibição do corpo na sua relação com a escrita. Independentemente de ser olhada nesta perspectiva, não poderia ser ignorada uma sensualidade omnipresente. Logo a abrir o livro, a denunciar a relação desinibida do amante (Pepe é “um amante consagrado”, p. 103), Luíza afasta de sob a blusa a mão de Pepe (p. 9). No início da “autobiografia”, no quarto do hotel, Luíza abandona-se aos seus “vícios mentais”, dando largas a fantasias eróticas (p. 14); no bar, imerge numa “leitura” erótica das “reproduções de Brueghel” onde uma figura a perturba : “detesto aquele homem gordo, mas ele perturba-me ... ele excita-me” (p. 20, cf. p. 25); na boíte, dança com Gonçalo em arrebatamento sensual para onde convergem Pepe e as figuras de Brueghel (pp. 56 e 57); o condutor argelino que a transporta a casa de Flores (p. 61) recorda-lhe Pepe e Flores na sua (primeira) relação triangular (p. 61); ali, reencontra o ambiente de orgia, dela já conhecido, de exibição do (de) corpo(s), espaço talvez simbólico de afirmação da liberdade ou libertação de qualquer preconceito (pp. 61-68). Tal liberdade indiciada pelo despir dos soutiens, dos contactos íntimos em relações plurais, da eliminação de barreiras de género (masculino /feminino) e construção de um ambiente de histeria pela presença de um travesti (Simone) pode evocar a libertação feminista. Essa evocação sai reforçada pelo destaque – bem irónico – dado a Luíza: “a portuguesíssima descendente das magníficas Descobertas num espaço retrógrado “ (...) “...uma simples descendente dos escorbúticos e sífilíticos operadores das Descobertas” (p.

62). Não deixa de ser significativa a referência, duplamente contrastante, ao espaço que é simultaneamente retrógrado e das Descobertas.

Embora a parte inicial da autobiografia privilegie a narração do momento do abandono de Rui em prol de Diogo – o que levou a pôr a questão da centralidade desta personagem – pode constatar-se, também que, na maior parte das vezes que se “diz o corpo”, Pepe emerge neste dizer. Ora a relação com o amante é complexa, como já se referiu. E há dois momentos significativos reveladores desta complexidade: o primeiro quando Luíza diz como o conheceu, explicando de seu pai e em sua casa – “foi assim que conheci Pepe (...) Pensava nele às vezes com certa repulsa, mas considerava-o indispensável na minha vida de inicianda, de tal modo o via romanescamente alma danada que me levaria à libertadora perdição” (p. 37); o outro, próximo deste por insistir na necessidade que dele tem Luíza na sua vida: “Preciso de Pepe para fruir a santa paz do remorso, sentir-me mítica. Ora tortuosa clitemnestra, ora lamentosa bovary. É o Pepe a minha salvação e a minha perdição também” (p. 99). Como compreender o binómio em contradição libertação/salvação e perdição, na mesma personagem?

4.2. Feminino – masculino

Quando analisa os traços do feminino num conjunto de obras e destaca a novidade na criação de mulheres / personagens, diz Isabel A. Magalhães (1995: 38): “É que o leque das formas de estar-no-mundo no feminino é só por si revelador de um conhecimento adquirido

por dentro quanto ao ser e ao estar das mulheres: desde (...) às mulheres divididas, intranquilas, ancoradas na reflexão sobre si e o passado, de Maria Velho da Costa e de Fernanda Botelho¹⁷⁵ ...”.

Recorde-se que o discurso no feminino não é exclusivo das autoras mulheres pelo que não será oportuno verificar agora se esta é uma característica exclusiva do discurso no feminino. Entretanto, a análise das personagens de *Esta noite sonhei com Brueghel*, em especial Luíza e D. Carminho, sem rejeitar Constança e Lili, confirma de algum modo o ponto de vista anteriormente apresentado. Relativamente a Luíza julga-se até pertinente fazê-lo em contraponto com as personagens masculinas. Poderá, inclusivamente ser um caminho para encontrar a resposta para a pergunta atrás formulada.

A figura de D. Carminho é traçada com algum pormenor em duas fases distintas antes e depois do casamento, mas com uma nota comum a confirmar a observação de Isabel Magalhães: mulheres divididas e intranquilas. Poder-se-á dizer que nesta personagem pesa a tradição do mundo rural, a que não fica confinada, e a ânsia de um mundo outro, que a faz viver em desassossego e procurar continuamente outros espaços e ocupações, sem se deixar vencer pelas circunstâncias adversas. Aquelas características poderão ainda ser confirmadas pela sua mania das obras, mesmo que estes estejam, na perspectiva de Josefina relacionadas com o apego doentio ao filho (cf. pp. 160 - 161 e 165). Além disso, é desenhada com alguns traços a descodificar no plano psicanalítico: os ciúmes decorrentes de uma paixão fracassada pelo Dr. Marcelo. Mas se é possível definir assim a personagem, como já se mostrou anteriormente, para o desenrolar da intriga, este desenho serve o fim referido de encarar a escrita como um jogo, obrigando à argúcia do leitor.

Já em Luíza está bem patente a observação referida. Que é uma mulher “ancorada na reflexão sobre si e sobre o passado”, decorre da estrutura do livro: a escrita de uma

¹⁷⁵ Tenha-se em conta que ela analisa os romances “Esta noite sonhei com Brueghel” e “Festa em casa de Flores”.

autobiografia e a busca de esclarecer uma dúvida. Que é uma mulher dividida e intranquila, ressalta aos olhos do leitor desde as primeiras páginas, visível na instabilidade da relação com Diogo, Pepe, quanto ao presente da narração e na relação com Rui, quanto ao passado.

A presença dos três homens na vida de Luíza resulta mais de uma “fatalidade” do que de uma opção. Pepe impõe-se-lhe pelas circunstâncias de frequentar as lições do pai (p. 37, cf. p. 11), Rui aparece-lhe no tempo da solidão após a morte dos pais (p. 22) e Diogo como que lhe estava desde sempre destinado, “ali (em casa de Flores) à espera dela, onde sempre esteve”, “...seu futuro e sua condenação” (p. 68). A Rui e a Pepe (embora seja ao primeiro que ela dirige a fala) cabe a designação de “efebos imaturos” (p. 18)¹⁷⁶. E a imagem que Luíza dá de Rui, com a qual contrasta, é a daquele que se quer conformar a uma posição social condizente com a de médico eficiente e integrado no meio. Por isso, vive num “mundo disciplinado e adulto” (p. 14), “anulando-se como sujeito autónomo” e integrado na massa (p. 77) sempre com a preocupação de não “afectar a sua imagem pública (p. 80)¹⁷⁷. Luíza rompe com esta imagem de personagem “madura, adulta” e volta-se para Diogo.

Se a Rui Luíza dissera que sempre gostara de efebos imaturos (e daí a sua frustração), Diogo surgirá como o oposto. A idade e a postura conferem-lhe a imagem de mais velho e mais distante (p. 112): o inefável na linguagem de desdém de Pepe (p. 11). Contança não tem dificuldade em identificá-lo quando Luíza lhe propõe o retrato dele em traços rápidos: português, mais de quarenta anos, médico, psiquiatra, alto, mas não muito, magro, mas não esquelético, usa colete, mas não tem barriga, olhos castanhos, não muito bonito, mas nada feio, mora sozinho, tem aparecido na televisão, estudioso de Literatura Portuguesa (p.114).

¹⁷⁶ Para não se perder o contexto, transcreve-se o excerto do diálogo entre Luíza e Rui, no quarto do hotel, em Bruxelas, depois da entrada do empregado a recolher o serviço de chá: “- Talvez o rapaz não goste de bigodes. (Luíza) - E tu? Gostas ou não? (Rui) – Já é tarde para perguntares. Atrofiaste o que havia de maternal no meu amor por ti. É imperdoável. Sempre gostei de efebos imaturos, foi por isso que casei contigo, sou uma frustrada” (p.18).

¹⁷⁷ A imagem que Luíza dá de Rui corresponde a dois momentos: a data de 1972 e a de 1984, doze anos depois, quando do seu encontro no café (p. 76). Esta segunda confirma a primeira. Para um retrato mais completo da personagem, sempre dado pela focalização de Luíza, ver as páginas 13, 14, 25, 27, 76, 79, 80, 102, 123 e 125.

E a completar este quadro três notas significativas: rigoroso e metódico nos seus hábitos (pp. 79-80)¹⁷⁸; obstinado chegando a ser impertinente, segundo o colega Chico Barreiros (p. 201)¹⁷⁹; imprevisível, na lógica de Lili e de Luíza, (p. 177; pp. 196-197) - característica contrastante com o seu rigor e método. Imprevisível, na lógica das personagens, mas não na do narrador que controla o conhecimento e revelação dos factos e a dota de um carácter coerente¹⁸⁰. Ora é esta figura que, surgindo inquietante, no seu fato clássico, como “destino irreversível” de Luíza (p. 62)¹⁸¹, afirma um espaço físico muito próprio do qual ela se sente excluída, embora não se queira ver substituída por ninguém (p. 157).

A visão masculina (de Rui, Pepe ou Diogo) sobre Luíza parece ser a da perspectiva “naturalizada” de um discurso machista. Ora a forma de o subverter, neste romance, é a de afirmar independência feminina, mesmo que o final admita um espinho nesta independência: Diogo acha que toda a vida não castigará a culpa de Luíza. E aqui se insere novamente a leitura feminina da culpa da mulher, que desde Eva perdurará pelos séculos, traduzida em exclusão (cf. Cixous, *op. cit.*, p. 24). Mas este espinho será um desafio a pedir a descoberta de um novo sentido.

¹⁷⁸ Serve funcionalmente a acção, facilitando a Luíza os encontros com Pepe.

¹⁷⁹ Explicando a gulodice que conduzirá à sua doença e reaproximação de Luíza.

¹⁸⁰ Não é aqui apresentada uma outra faceta, por se julgar não pertinente e que se refere à perspectiva de Josefina. Para ela ele é o menino doutor (pp. 70 e 72). Esta nota é retomada por Luíza (quando “audiovisualiza” o encontro com Constança (p. 94-95), para se referir aos gostos de Diogo e a sua explicação pelo carácter possessivo da mãe (p. 95).

¹⁸¹ A expressão é aplicada, no contexto, não directamente a Diogo, mas à alteração de rumo na vida de Luíza. A sua aplicação aqui parece perfeitamente legítima.

5. LUÍZA NO MUNDO DA ESCRITA : o quadro familiar

No sonho, Luíza fora transportada, pela mão de Brueghel, até Antuérpia. Um pretexto para a narradora criar a atmosfera social e cultural da época e simultaneamente colocar em convívio *o adulto Damião* (de Góis) e *o jovem Pieter* (Brueghel)¹⁸². É neles que (simbolicamente !) entroncam os seus ascendentes, respectivamente a linha do pai e a da mãe. Desde longe, é Luíza inserida numa tradição de letras, sendo até possível encontrar um paralelo entre os seus pais, ela e Diogo.

Une-os, para além da inteligência e beleza (cf. 36 e 92 e 98), o mesmo afã das letras e do estudo (ensaio) e a construção de um mundo reservado de que estão afastadas as respectivas mulheres. Ambos experimentam um igual fascínio e respeito pelo mundo das palavras. O culto do gosto e pureza da forma levou-os até a criar um certo distanciamento desse mundo.

O pai de Luíza era um homem das letras, ensaísta, estudioso de Damião de Góis: “As palavras para ele eram importantes, até que descobriu como eram ilusórias (...) e deixou de escrever” (p. 51). Desmascarava, por vício, (em entrevistas, nos jornais e revistas) o vazio “das frases pomposas, balofas, mas bem soantes” (p. 51) até ao momento em que, durante uma entrevista (p. 53- 54), reconhece que caíra no mesmo vício que reprovava, desistindo de escrever e até pensando em demitir-se (do ensino).

Há uma certa semelhança com Diogo. Também ele homem das letras e ensaísta passa pelo episódio de uma entrevista (pp. 72-73). Nesta, distancia-se do que considera o

¹⁸² De acordo com o que já foi atrás referido, a concepção da história e da ficção como construção (do real) pela escrita própria da metaficção faz conviver, superando as barreiras do tempo personagens da história e da ficção (cf. Waugh, 1993: 104-108).

processo da criação da arte que atribui a um elemento (da personalidade do poeta ou criador), “que se convencionou chamar loucura”. Nele não existe tal elemento: “eu sou sólido e gozo de um robusto bom senso”. Se se aliar este ponto de vista àquele em que julga de mau gosto, “arrogância e impudor a exibição da sua pessoa”, manifestado quando Luíza lhe fala da escrita de uma autobiografia (pp. 82-83), reconhece-se uma posição de distanciamento face a determinado tipo de escrita. Como ele diz: “é nas [obras completas] que as pessoas ilustres se autobiografam”.

Luíza partilha com o pai, que lhe reconhece jeito para escrever (p. 82), o mesmo gosto pelas palavras (p. 52). Opinião corroborada por Constança, sua (antiga) professora. Esta, na sua qualidade de confidente, acolhe um poema da antiga aluna (pp. 86-87). Embora num primeiro momento, lhe parecesse má poesia, provavelmente pelo estilo das frases rebuscadas e balofas, acaba por condescender e até reconhecer as suas qualidades de escrita (p. 110).

Ora, é Luíza a autora de um livro que cumpre uma possível função da autobiografia: refúgio, catarse, luta contra a morte (cf. p. 109 e 163; Rocha, 1977: 85-87; Gusdorf, 1991a: 332¹⁸³). Dir-se-á que ela escreve em “circuito-fechado”: escreve para si própria, recriando-se e inventando-se na escrita, talvez consciente de que “the ‘author’ discovers that the language of the text produces him or her as much as he or she produces the language of the text” (Waugh, *op. cit.*, p. 133)¹⁸⁴. O seu afã é descobrir um sentido ignorado que, uma vez descoberto, porá fim à razão da escrita, o que, de facto, acontece no final, quando encerra o seu manuscrito (p. 204)¹⁸⁵.

¹⁸³ «Écrire est défier la mort, faire vœu d’immortalité». Cf. igualmente, Gusdorf, 1991b: 489.

¹⁸⁴ Tenha-se em conta a insistência explícita, já anotada, no carácter de invenção das personagens e da sua história, concordante com a observação de P. Waugh (1993: 130-136) sobre a metaficção: “Metafictional novels wich hang on to the concept of author as inventor of the text (...) exaggerate authorial presence in relation to story or information” (p.131).

¹⁸⁵ cf Waugh, 1993: 24.

Esta condição de escritora da personagem principal, tal como é apresentada, permite uma dupla leitura atinente ao processo de enunciação e ao seu produto (enunciado), na esfera do “*récit spéculaire*” de Dällenbach (1977).

a) Enquanto processo, Luíza assume o papel de escritora. A este nível “denuncia” o processo de ficção e configura uma “mise en abyme de l’énonciation”¹⁸⁶ (pp. 100-122). Neste processo, afirma-se que: 1/ escritor / autor surgem como uma ficção: são seres desse processo literário; 2/ o sujeito dissemina-se no texto (Barthes); 3/ o “real” é dado na escrita como construção em termos de invenção e re-criação (que é, pode ser, simultaneamente jogo/diversão e “criação”): a narrativa nasce do acto de escrever da personagem que, por sua vez, integra recriando os discursos das personagens¹⁸⁷. Estas são o produto de diversas vozes: Luíza conta o que ouviu a Constança, que o ouviu a Célia, que o ouviu a Josefina... numa cadeia ... (que pode ser a da integração das muitas escritas anteriores que o escritor vai assumindo?). Aliás, Luíza torna-se contadora da sua vida (de que o sonho com Brueghel faz parte) aos amigos, durante a sua estadia em Bruxelas (páginas referentes ao manuscrito inicial).

Esta noite sonhei com Brueghel situa-se, assim, no plano da metaficção.

b) Enquanto enunciado, regressa-se ao produto da escrita: uma autobiografia fictícia, pois não partilha da referencialidade extra-textual, (Lejeune, 1973; cf. Rocha, *op. cit.*, pp. 54-56) e um romance (que em relação à autobiografia, seria autobiográfico) que, no final, se encontram.

¹⁸⁶ Observa Dällenbach, distinguindo as “mise en abyme” do enunciado das de enunciação: «alors que les premières réfléchissent le *résultat* d’un acte de production, les secondes mettent en scène l’agent et le procès de cette production même» (p.100). Ele define esta última em três pontos: 1) la ‘présentification’ diégétique du producteur ou du récepteur du récit; 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles; 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception. (*idem ibidem*).

¹⁸⁷ cf. Waugh, 1993: 34-48, a escrita como jogo.

Como autobiografia trata-se da escrita de um eu que, dentro do género, aspira à verdade / autenticidade dos factos – “o tom em que está escrito define-me como eu era há doze anos...”(p. 12).

Ora o romance que integra a autobiografia aspira igualmente à mesma verdade, autenticidade, mas, por ser ficção, não poderá partilhar dessa qualidade. Está criada, assim, uma ambiguidade no plano dos “géneros” de escrita, decorrente da circularidade gerada pelo facto de uma narrativa confirmar os factos da outra.

Uma leitura irónica permite encontrar em *Esta Noite Sonhei com Brueghel* uma paródia do género autobiográfico. Neste caso, o romance seria visto como uma desmontagem na pretensão da escrita autobiográfica à confirmação extra-textual da referência. Na verdade, há quem encare toda a escrita como uma manifestação de um eu (autoral)¹⁸⁸, no seguimento da reflexão de Lejeune. Com efeito, este autor dá conta de escritores que acham o romance mais verdadeiro, porque mais profundo e múltiplo, em contraposição à autobiografia que é mais artificial e parcial (1973: 159). A estes ele contra-argumenta com o desejo desses autores em serem lidos como autobiografias¹⁸⁹. Tais romances seriam como « des fantasmés révélateurs d’un individu » (*idem ibidem*). A opinião de Diogo “é nas obras que as pessoas ilustres se autobiografam” (p. 83) seria um eco de tal perspectiva.

Afirmar-se-ia assim que toda a autobiografia é uma auto-interpretação, assentando no princípio de que a realidade é dada e apreendida como construção, tal como na perspectiva sociológica o acesso à realidade é feito através das representações sociais¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Tenha-se em conta as observações de Gusdorf, (1991b) com as devidas reservas do próprio autor - “Les écritures du moi n’exposent pas une transcription de la réalité, mais le voeu d’une normalisation de cette réalité en fonction de valeurs plus ou moins expressément désignées » (p.16) - que « toute écriture littéraire, dans son premier mouvement, est une écriture du moi » (p.15 ; cf. p. 22).

¹⁸⁹ Tenha-se em consideração a opinião menos restrita de Lejeune, em *Moi Aussi* (1986) na delimitação das fronteiras entre autobiografia e romance autobiográfico, já referidas anteriormente (cf. Rocha, 1992: 37).

¹⁹⁰ Cf. Waugh, já citado.

Bates (1992: 18) refere uma observação de um sociólogo, que ele qualifica como perspicaz, W. Thomas: “o que as pessoas definem como real funciona como tal na lógica dos seus comportamentos”. A psicossociologia e sociologia da acção desenvolveram um conceito destinado a fornecer uma explicação de como opera o pensamento social - **as representações sociais**.

Estas são uma construção mental “produto e processo de uma elaboração psicológica e social do real” (Jodelet, 1990: 361), resultante das “interacções e dos fenómenos de comunicação na interacção, no interior do grupo social” (Vala, 1993: 357). Através delas, os indivíduos fazem a leitura dos fenómenos sociais e tomam as suas decisões.

As representações sociais apresentam-se, pois, no âmbito da sociologia (e psicossociologia) como “uma maneira de interpretar e pensar a realidade quotidiana” (Jodelet, *op. cit.* p. 360), sob formas variadas de imagens, sistemas de referências, categorias e teorias.

Na perspectiva da leitura a que se está a proceder, fica de fora qualquer pretensão de “verismo” para se acentuar o lado convencional. Na verdade, Booth mostrara já no início dos anos 60 que toda a obra tem de escolher um qualquer tipo de retórica: “vimos que o autor não pode optar por evitar a retórica, a sua escolha é apenas entre tipos de retórica a usar” (Booth, 1980: 165).

IV.

O TRÁGICO DA EXISTÊNCIA : DESTINO, AMOR E MORTE

Na primeira página do romance (p. 9), na cena de despedida, Luíza dirige a Pepe esta fala: "...Não queiras perceber.... É uma actividade a que não te vejo dedicar muito tempo, isso de perceber os outros. E para quê, afinal? Eu, que me esforço por perceber, também percebo pouco..." . Pela leitura já feita da obra, pode interpretar-se esta fala como uma das vozes ou códigos¹⁹¹ - aqui o código hermenêutico - de que fala Barthes (1970a: 24) em *S/Z*: "décidons d'appeler *code herménéutique* (...) l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse; ou encore: de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement »¹⁹² . Compreender os outros não é o forte de Pepe ("perceber não é o meu forte", responde-lhe ele), mas é o de Luíza, embora sem sucesso. Como já se viu, a narrativa e escrita de Luíza visa(m), esclarecer o enigma por que Diogo a repudiou.

¹⁹¹ Barthes parece indiferenciar, no contexto de *S/Z*, Código e Voz, que apresenta assim: "Ce qu'on appelle *Code*, ici, n'est donc pas une liste, un paradigme qu'il faille à tout prix reconstituer. Le code est une perspective de citations, un mirage de structures; on ne connaît de lui que des départs et des retours (...) ... Chaque code est l'une des forces qui peuvent s'emparer du texte (dont le texte est le réseau), l'une des Voix dont est tissé le texte » (pp.27-28). Note-se a observação pertinente em Angenot (1984: 51): "É certo que o emprego que é feito aí de 'código' é um emprego perverso e deliberadamente perverso: o código não se apresenta lá como um conjunto finito de unidades e regras de combinação. Este 'abuso' acha-se conforme à tese do livro: a tese do 'texto estilizado', da 'infinidade' de marcas do intertexto no texto".

¹⁹² Esta definição é de novo apresentada na página 26, em jeito de esclarecimento: "L'inventaire du code herménéutique consistera à distinguer les différents termes (formels), au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile (ces termes parfois manqueront, souvent se répéteront ; ils n'apparaîtront pas dans un ordre constant)".

Ora as diferentes narrações resultantes de uma cadeia de “contadoras”¹⁹³ (“A tudo o que nessa noite Constança me diz, que lhe havia Lili contado, a qual de Célia o soubera, a quem Josefina narrara, posso eu agora acrescentar o produto das minhas próprias especulações e averiguações pessoais ao longo de todos estes anos...”, p. 138), assumidas pela narração de Luíza e plasmadas nas “histórias” de Lili, Josefina e D. Carminho, instauram espaços de compreensão do presente pelo passado. Mas a compreensão daquele enigma não é uma busca isolada: insere-se num quadro mais vasto (mais intenso que extenso) do sentido da própria existência. E é neste quadro que pode ser encontrada uma linha de leitura deste romance, parte de um fio mais extenso que perpassa a obra toda de Fernanda Botelho. Com efeito, não deixará de ser significativo que, ao reflectir sobre a escrita da “sua autobiografia”, num lugar já visitado outras vezes, Luíza o faça nestes termos: “Estou apenas a escrever uma coisa maravilhosa, tem de ser maravilhosa, nada pode ser mais maravilhoso, porque, se não for, a minha vida é um engano e eu não existo, como posso eu existir sem que tudo seja maravilhoso? É necessário que tanta e tão desastrosa veemência tenha um sentido” (p. 82)¹⁹⁴. Vista do lado do leitor, a obra escrita (que confere existência ao mundo da personagem) só pode ser maravilhosa, pois só assim exercerá o fascínio da sedução e, assim ser actualizada no acto de leitura, capaz de lhe desvendar um sentido. Vista do lado da enunciação e enunciado, nota-se uma insistência no existir em correlação com o sentido. Esta correlação convoca um outro momento do texto (aliás já referido) cuja aproximação contribuirá para um mútuo esclarecimento: “...talvez eu um dia possa pôr a palavra “fim” numa folha, que será a última, e então acomodar os meus invioláveis cadernos, (...) e que caso tal aconteça, é porque

¹⁹³ Note-se a exploração da técnica narrativa múltipla no último livro de Fernanda Botelho *As Contadoras de Histórias*.

¹⁹⁴ Embora aqui se afirme a necessidade da produção da autobiografia possuir como característica o ser algo de maravilhoso, na verdade, os episódios nela registados pertencem ao mundo do quotidiano, do vulgar, vejamos, nomeadamente, as cenas com Pepe ou os motivos dos diálogos com Josefina ou até as referências à relação com Diogo que, parodicamente, fazem lembrar os “episódios da vida doméstica”, subtítulo de *O primo Basílio*. Atendendo a este registo, o romance aproximar-se-ia da escrita da (pós) modernidade em que a assunção do vulgar desempenha uma função crítica-corrosiva dos valores (tradicionais).

alguma coisa fiquei a saber que até aí não sabia, um sentido enfim encontrado ou, indistintamente reconhecida, a vanidade das coisas, vida inclusa, amor incluso (a morte excluída), *vanitas vanitatum, omnia vanitas...* E declamo:

Amar amar-te amor
amor-te a morte “ (p. 110)

Encontrar aqui uma preocupação pelo sentido da vida (existência), onde entram as componentes (indissociáveis) do amor e da morte, não será forçar a leitura. E curioso será realçar a proximidade entre o amor e a morte resultante da própria construção da linguagem no poema¹⁹⁵. Na verdade, amor e morte emergem, com frequência, ao longo do discurso quer no plano da expressão quer no plano do simbólico¹⁹⁶.

A relevância desta busca da descoberta do sentido do existir é manifesta num outro momento significativo da narrativa: o relato do último encontro com Pepe (pp. 169-173; 179-180). Trata-se de uma “cena dialogada” a merecer um pouco mais de atenção.

O diálogo entre os amantes, que inicialmente mais se assemelha a um diálogo de surdos¹⁹⁷, vai trazer à memória de Luíza um turbilhão de recordações: a relação com Pepe (actual e momento do reencontro), a relação com Constança (no tempo de infância e actual), a relação com Diogo (actual e passada), a relação ocasional com Gonçalo, doze anos atrás na discoteca. A carga emocional do passado desencadeia um estado de reflexão que conduzirá, para surpresa de Pepe, à decisão de sair à porta de casa, em desafio a Diogo.

¹⁹⁵ O poema vive dum exíguo material verbal em que a desconstrução e construção resulta da aproximação e deslize de sílabas, como um jogo (verbal) tão próximo do jogo da vida. Assim acontece neste romance onde os laços do amor se fazem e desfazem (ver os casos de Luíza e Rui, Constança e Gonçalo, Luíza e Diogo, a inconstância de Gonçalo...) ilustrando esta aproximação entre amor e morte. Não apenas amor e morte estão tão próximos, mas a própria vida é aleatoriamente ameaçada pela morte, como nos casos da tentativa de suicídio e acidente dos pais de Luíza.

¹⁹⁶ G. Bataille, no seu já clássico estudo *L'érotisme*, estabelece uma rede de aproximações entre sexualidade, acto de reprodução e morte ao nível dos seres assexuados que transfere para o plano simbólico ao nível dos seres sexuados (1974: 61-69 e 103-119). O autor encontra semelhança entre a componente de violência presente na divisão celular dos seres (e consequente desaparecimento / morte do ser dividido), para garantirem a continuidade, e o erotismo enquanto “une violation de l'être des partenaires” (p. 22) em idêntica prossecução da continuidade por parte de seres ameaçados pela descontinuidade. Partindo daqui o autor vê uma via aberta para a aproximação do erotismo (da paixão, do amor) e da morte (cf. pp. 15-30).

¹⁹⁷ Reveladora do cansaço daquela relação.

Mas, para os fins visados, importa destacar a atitude reflexiva de Luíza. Em contraste com a personalidade de Pepe, cujo “forte não é perceber os outros” (nota presente no início do romance e agora reiterada), Luíza volta-se para si e analisa a causa do afastamento de Diogo: a sua mediocridade, os seus limites, a sua tibieza. O reconhecimento do “amor que falha” motiva a inserção do décimo terceiro poema onde surgem associados o amor (“finito”), a morte e o destino. A personagem emerge, assim, uma vez mais, como “objecto e sujeito de contemplação” (p. 55), fazendo jus à observação de A. Machado (1984: 71), a propósito da obra de F. Botelho: “introspecção lúcida e (...) não menos lúcida reflexão sobre os outros”¹⁹⁸. Ora, a sua autobiografia, distanciando-se embora de qualquer registo expressionista ou intimista (pp. 82 e 112), fixa, pela escrita o seu drama existencial. E, expondo-se em múltiplas situações (p. 82), na busca de um sentido para o que lhe vai acontecendo¹⁹⁹, regista as ilusões (pp. 140 e 172), o sonho²⁰⁰, a insatisfação, a melancolia, a solidão, as angústias, as dúvidas, as hesitações... que decorreram do seu difícil problema do relacionamento humano²⁰¹.

¹⁹⁸ Recupera-se, em nota, o contexto em que é feita esta apreciação. A. Machado insere a obra de F. Botelho na novelística contemporânea, ligando-a à geração que se revela na década de 50. Realçando nesta autora a sua “autocrítica de geração através da ironia”, considera que as suas personagens centrais partem de um “certo niilismo histórico para ascender a um plano de equilíbrio psíquico através de uma certa mitologia do quotidiano”. A referência feita insere-se no seguimento desta apreciação e surge dentro da transcrição que se apresenta: “Essa irónica autocrítica combativa de geração, ligada aos poderes secretos de uma imaginação pletórica que, no entanto, não se separa nunca da introspecção lúcida e da não menos lúcida reflexão sobre os outros, manifesta-se ao nível da escrita através de um laborioso jogo de palavras-chave que um diálogo hábil, extremamente intelectualizado, desenvolve” (1984: 71). Embora esta análise diga respeito à produção anterior a 1987, esta característica da escrita de F. Botelho - introspecção e reflexão sobre os outros - continua presente nas obras posteriores, mesmo que estas desenvolvam processos de escrita denunciadores de outra modernidade.

¹⁹⁹ E, como registou Waugh (1993: 72), analisando a expressão da subjectividade na escrita paródica, quando escreve sobre si está a escrever sobre os outros.

²⁰⁰ Quando Luíza recorda os bons tempos passados com Diogo, na praia (p.140), deixa este registo, onde ecoa o poema de Garrett, “Este Inferno de Amar”, de *Folhas Caídas*: “É hora de langores, aquela, e eu receio acordar de tão adorável sonho, que tanto à vida se assemelha que vida parece ser, doce ilusão! Penoso desengano, o despertar!” (p. 140). Este eco não pode deixar de ser lido como paródia da expressão romântica do eu. Na página 104, Luíza dá a interpretação do pai (e também de Pepe) para o sua tentativa de suicídio como “romantismo”.

²⁰¹ Parece valer para aqui o que L.Filho (1979: 37) disse de *Lourenço é nome de jogral*: “Como se vê, na narrativa actual de Fernanda Botelho vale menos a psicologia das personagens e vale mais o drama existencial de cada uma delas. Vale sobretudo a dimensão recôndita da *larva humana*, o segredo da existência, em plano ontológico. O que é pessoal e subjectivo em cada personagem reflecte uma realidade profunda. (...) Não vale o indivíduo em si, mas a paixão que o domina”.

Que há uma atenção à personagem, ao seu drama existencial, à “paixão que a domina”, sobretudo no que se refere a Luíza, parece claro em *Esta noite sonhei com Brueghel*, na sequência dos romances anteriores de Fernanda Botelho. A. Machado (*op. cit.*, pp. 47-50) explica a tendência para o desenvolvimento desta preocupação. Ele encontra na “geração de 50”²⁰² um reflexo “de uma espécie de ‘esperança desesperada’”²⁰³ (também presente nos escritores neo-realistas), manifestada no após guerra (1939-1945) e no período da “consolidação da ditadura de Salazar entre 1940 e 1950”. Este autor encontra naquela geração “uma certa reacção contra as teorias e as obras de base do neo-realismo”, apoiada na “influência sobretudo das ideias e das obras dos existencialistas franceses (Sartre, Camus, Malraux), mas também de uma literatura americana não naturalista (Hemingway, Faulkner)” (p. 47). Os escritores dessa geração definir-se-iam pela “auto-análise subjectiva” e pela “recusa do compromisso ideológico imediato” que se traduzirão num “cepticismo histórico e um individualismo crítico. Melhor ainda: de uma autocritica subjectiva...” (p. 48). De encontro a esta posição, M. Poppe (1982) refere que Fernanda Botelho (e outros da sua geração) “procurou emprestar à novela portuguesa uma dimensão interior, que ela não conhecia”²⁰⁴.

O que se designou por “drama existencial” não é abordado nesta obra pela via sentimental, rejeitada na afirmação de Luíza “não me suporto auto-compadecida” (p. 91),

²⁰² A concepção que o autor apresenta de “geração literária” não é restritiva, como se verifica na transcrição seguinte: “Uma geração literária é, sem dúvida, apenas um compromisso momentâneo entre a liberdade e mesmo a arbitrariedade da criação e os condicionalismos históricos. Se há, num determinado período da história literária e da história *tout court*, uma determinada maneira comum de pôr os problemas, as maneiras de os resolver (ou de não os resolver) são muito diversas. Só neste sentido se poderá falar de geração literária – e, especialmente, da geração de ficcionistas revelados à volta de 1950” (p. 65).

²⁰³ Em 1964, M. Poppe (1982: 116) escreveu sobre Fernanda Botelho, a propósito de *Xerazade e os outros*: “a literatura que escrevem [os autores da sua estirpe] é uma forma ironizada e recalcada de esperança [e não a aceitação de um absurdo absoluto]”.

²⁰⁴ Confirme-se esta observação e aproximação com a posição exposta, num escrito de 1971, da obra referida: “...a gente de 50 olhou para dentro de si e dos outros; procedeu ao balanço das suas angústias e das suas tragédias; tentou saber da situação do indivíduo na sociedade moderna – e, com isso e indiscutível talento literário, deu-nos uma imagem importante do mundo que pisamos” (p.113).

mas pela da ironia²⁰⁵. De algum modo, a personagem Constança assume na obra uma visão irônica da realidade, mesmo que dada pela focalização de Luíza (narradora), como se depreende neste excerto: “e vai falando, falando, com a ironia dos eleitos e o cepticismo dos sisudos, desflorando a castidade da Morgadinha dos Canaviais ou a tendência ecológica de A Cidade e as Serras” (p. 110). Por uma abordagem deste tipo se põem em causa comportamentos e valores até à sua subversão, de acordo com certa orientação da modernidade que postula um mundo esvaziado de certezas e instaura a era da dúvida²⁰⁶.

Em Bruxelas, Luíza “conta-se” perante o auditório dos amigos (pp. 51-54). Dirige-se-lhes em tom retórico (parodiando, certamente, o vazio ou vício da forma, como acontecera a seu pai), referindo a certa altura: “Descrever-lhes o que acontece a uma pessoa num determinado momento é muito difícil. Creio que é da espontaneidade desse momento que duvidamos. Nada, afinal, eclode assim, sem um rastilho que já ficou para trás. Mas nós só vemos as pessoas por fora, e as pessoas por fora são apenas moldura vazia” (p. 53). Há, pois, um interior, a densidade de um passado a explicar o presente, porventura como na psicanálise²⁰⁷.

Naquele contexto, surge a referência à morte: primeiro o acidente dos pais e depois o suicídio. Este apresentado num tom suficientemente ambíguo para se referir tanto a si própria como a qualquer um, como se depreende, no decorrer do diálogo, pela seguinte fala: “Quem não quer [suicidar-se], pelo menos uma vez por dia?!”. O discurso orienta-se, assim,

²⁰⁵ Para A. Machado (1984: 71) a manifestação da “autocrítica subjectiva” em Fernanda Botelho faz-se “através da ironia, uma ironia extremamente intelectualista”. Note-se que ele tem apenas em consideração as obras existentes até à data.

²⁰⁶ Veja-se um exemplo desta postura no seguinte excerto correspondente a um momento de tensão dramática, quando Luíza interpela Diogo, numa espécie de monólogo interior, sobre o “amor que falha”: “Pois não sou eu, na altura, esposa apresentável, exemplar, amantíssima, extremosa – pois não tenho eu, afinal, todas essas características que compõem o ramalhete cronológico, mandado imprimir por viúvos para o ente querido” (p.171). O recurso à adjectivação assumida na linguagem estereotipada de circunstância, produz o efeito corrosivo denunciador da falsidade de ambíguas relações maritais para satisfazer morais puritanas.

²⁰⁷ Da análise do tempo na escrita autobiográfica, Gusdorf (1991b : 256) considera que “l’autobiographie, à tous ses niveaux de réalisation implique une reprise du passé en fonction d’un présent qui débouche sur un avenir encore informulé”. Neste seguimento considera o tempo da autobiografia não histórico, mas profético, enquanto o passado é num presente interpretado em função de um futuro. Tratar-se-ia de um tempo escatológico (cf. pp. 256-261).

para o interior [do quadro / escrita?] da(s) personagem(s), captando as tonalidades e matizes que a definem ou as marcas significativas da sua existência. E estas estão polarizados no amor e na morte, donde brotam as reacções emotivas: o sonho, a ilusão, a insatisfação, a solidão, a angústia, a melancolia...

1. D. CARMINHO: FRUSTRAÇÃO E OBSESSÃO

Alguns traços da “história de D. Carminho”²⁰⁸, mãe de Diogo, ilustram aquela “paixão que domina” a personagem. Tal como Luíza ou Constança trata-se de uma personagem determinada no seu querer, mesmo que este se defina pelo que não se quer, e no seu agir. Senhora do seu destino, move-se pelo desejo, pela paixão, pela insatisfação. Estas características estão plasmadas no décimo poema (p. 148) :

“Asas minhas ondulantes
que é veludo o meu adejo!
Como calar o desejo
De tantas brumas distantes!”

Todo ele sugestão de fuga e de apelo do desconhecido, resultante quer dos lexemas que indicam o movimento, “asas ondulantes” e “adejo”, ou dos que remetem para o mundo

²⁰⁸ Contada em dois blocos nas páginas 144-150 e 151-156, para além da referência às obras na suas casas, registadas em momentos diferentes.

do indefinido, “brumas” e até “desejo”, quer das frases exclamativas que sustentam essa indefinição, essa leveza, para que contribui o lexema “veludo” a caracterizar “adejo”.

Assim, ainda que sempre marcada pela ruralidade, não fica presa à terra natal (p. 147) nem à parca subsistência no interior beirão; não cede à dilaceração decorrente do conflito entre a paixão pelo Dr. Marcelo e “a austeridade moral que a si própria se impõe” (pp. 153-154), abandonando o Porto, rumo a Lisboa, em correspondência ao “desejo de brumas distantes”; não se prende ao primeiro-caixeiro que a corteja, mas reserva-se para o patrão do estabelecimento (p. 156), mesmo que não o faça feliz (pp. 140; 159).

O amor é aqui visto como dupla tensão: a da fuga de Carminho ao amor, àquele amor que ela sentiu como tal, que se traduzirá em frustração²⁰⁹; a da qualidade ou verdade do amor em conflito com o convencional, como nesta citação “Amor sem esperança de futuro em comum, de legitimados laços, será menor amor por isso?” (p. 153)²¹⁰.

Um outro traço, bem desenvolvido na “história de D. Carminho” é o seu “ominoso ciúme”, “um ciúme doentio” (p. 160) que explica “a [sua] fúria transformadora e renovadora”, manifestada através das diversas intervenções na casa (pp. 138-139). E isto por causa da protecção exagerada do filho (cf. visão de Lili, na p. 195). Esta característica ganha destaque quer pela repetição do texto nas páginas 140 e 159, sendo dada a resposta apenas na p.160, quer pela explicação fornecida pela narradora: “... a senhora sua mãe também transferira para ele [Diogo] aquela pecaminosa paixão de outrora pelo doutorzinho

²⁰⁹ Veja-se a intromissão de um narrador mais distante que conta a “história de D. Carminho”, presente num comentário directamente dirigido à personagem, aparentando um discurso indirecto livre, e que revela esta fuga e frustração, ao mesmo tempo que revela uma outra voz, aquele juízo de valor: “Carminho, minha amada Carminho, o amor não é flor viçosa, se voltada para as nuvens à espera da chuva que não cai. O amor não é trigo loiro, se crescido à sombra dos dias sem sol... Nem pomo na fruteira, se não tem a quem desperte o apetite. O amor quer, exige, devasta, mata... Ai de quem o pretenda ordeiro e amansado, que tristes vão ser, vida fora, os seus anos de vazio e solidão” (p.153). De algum modo este juízo aplica-se à personagem Luíza na relação que vive (actualmente) com Diogo.

²¹⁰ Estas são “as palavras de Marcelo”, apresentadas em discurso indirecto livre. Constituem, dentro da polifonia vocal que anima o romance, uma voz a questionar e a procurar o sentido do amor. Tenha-se em conta o que já se disse de Luíza sobre a imagem que dela ressalta da tensão entre o convencional e o apelo da paixão. Confronte-se igualmente com o já referido em nota sobre a ironia na apreciação da verdade do amor dentro das relações matrimoniais.

Marcelo Feiteira, paixão tão insofrida quanto frustrada, que ela não consentiria que se reproduzisse relativamente à pessoa do seu menino idolatrado. Entenda-se que se reproduzisse a frustração” (p. 161).

Poder-se-á dizer, então, que a fuga ao amor por parte de D. Carminho e o seu ciúme doentio, representam, simbolicamente, a morte do mesmo amor.

2. LUÍZA, UM DESTINO DE AMOR... E A MORTE ?

Já noutro lugar se fez a relação entre a ligação de Luíza a Diogo e uma espécie de casualidade. Retoma-se aqui a citação do momento em que Flores a conduz até ele: “Algo de ominoso se processa em Luíza, pois, naquele rápido segundo, quando o vulto se desenha, distinto e acentuado, no seu ângulo de visão, ela soube do seu futuro e da sua condenação. Sei o que sempre soube sem o saber. Sei agora tanto e, não obstante, não sei como. Onde sei eu este gajo que nunca vi e sempre soube? Deus ou o diabo me orienta?”(p. 68).

Verifica-se, neste excerto, a focalização (Fo) sobre Luíza, mas a partir de distintas instâncias (já explicitadas anteriormente). No primeiro período, a narradora (Luíza) dá conta, através de um olhar mais distante, do sobressalto que redefinirá a sua vida. Define o o adjectivo “ominoso”, a que o contexto e o conhecimento global da obra, permite a acepção de agouro, correlacionado com “futuro” e “condenação”. Sugere-se, então, uma

atmosfera em que a personagem é movida a agir a partir de uma situação que não criou²¹¹.

Contribui para ela, ainda o contexto. Antecede a transcrição feita uma referência à fatalidade: “Vamos chegar à surpresa [Diogo] (...) Não é uma fatalidade?”²¹² (p. 67).

Segue-se-lhe a mesma sugestão : “Naquele reduzido momento, há nela uma memória sem tempo (...) a convergir para aquele vulto ali à espera dela, onde sempre esteve”²¹³ (p. 68).

O texto restante pertence a um narrador mais próximo que faz eco interiorizado desse destino, onde ressoam os *Poemas de Deus e do Diabo* (1925) de José Régio, enquanto sugestão de uma tensão dramática do homem que se procura.

O destino aparece, ainda, associado à vida de Luíza em dois momentos críticos, ambos referentes a uma situação de ruptura. O primeiro, quando Rui descobre que ela passa as tardes com Diogo: “Sei agora que a explosão se aproxima, valerá a pena salvar-lhe, com piedosa mentira, a dignidade que ultrajei? Mais sei que já é tarde (ele não perguntara ‘onde passas as tardes?’, ele dissera ‘com quem’), e é tarde ainda porque não posso nem quero corrigir o destino, que o era realmente naquela altura, ainda subornável destino (...)” (p. 80). O segundo acontece quando Luíza pretende fazer Diogo regressar ao quarto do casal uma vez separados por ocasião da intervenção cirúrgica: “Antes, porém, resolvo tomar providências e dar um empurrãozinho ao destino” (p. 179). O mesmo destino que surge associado ao curso da vida traduzido pela metáfora do barco (p. 172) e da jangada (p. 181), conjugando sempre vida, amor e morte²¹⁴.

²¹¹ O tom do relato-reflexão do final do segundo capítulo, quando Luíza entra no quarto, regressada do encontro com Pepe (com que se inicia o romance) é condizente com o que aqui se apresenta (cf. p. 72).

²¹² O sublinhado não pertence ao texto base.

²¹³ O sublinhado não pertence ao texto base.

²¹⁴ Ver os versos do 13º poema: “De teu destino o destroçado barco / a morte leva ao leme.” Na economia do romance este poema aparece relacionado com o dramatismo próprio da tomada de consciência dum “amor que falha”. Na tradição das crenças em azares o número treze é evitado como portador de azar. De acordo com o *Dicionário dos Símbolos* o número treze “desde a Antiguidade tem sido considerado como de mau agouro” (...) e indicando “uma evolução fatal em direcção à morte”. Mas, aparece também com uma conotação positiva e enquanto representa a **Morte** no décimo terceiro arcano maior do Tarot, “não significa um fim, mas sim um recomeço após a conclusão de um ciclo”. Coincidência ou não, o contexto em que surge este poema número treze sugere a impotência para condicionar o rumo da vida: quando o amor falha, “que fazer contra isso?” (p. 171).

A resposta de Diogo a este “empurrãozinho ao destino” provoca uma reacção de desnorreamento em Luíza. Do seu relato, que ocorre em dois momentos diferentes (p. 162 e p. 179), consta um elemento de cariz simbólico - **a cena do vaso**. Atendendo ao destaque que lhe é dado na narrativa apresenta-se aqui a transcrição de excertos desses relatos.

I. “Estranho é que me lembre nitidamente da tuberosa, embora não tenha a certeza de que seja uma tuberosa. Uma tuberosa dentro de um pesado vaso de barro. De um último andar de um prédio não sei qual, numa avenida não sei onde, despenha-se a tuberosa com o vaso sobre a cabeça de alguém não sei quem, caminhando indefeso à minha frente. A tuberosa projecta-se à distância e, no sangue, empapa-se a terra do vaso despedaçado. A cabeça dele junto aos cacos e a tuberosa ao lado, como enfeite surrealista de quadro sinistro” (p. 162)

II. “Ignoro o que se passou nos minutos seguintes (...). Quando, horas mais tarde, volto a mim por breves instantes do pesadelo em que mergulhei, alguém está caído no chão um metro à minha frente, numa avenida não sei onde, alguém com a cabeça a jorrar sangue. Um pesado vaso de barro em cacos, caído de um andar alto (mas de que prédio?). Ao lado, uma qualquer tuberosa exhibe indecentemente a sua desperdiçada glória” (p. 179).

Sobressaem, em jeito de comentário, destes relatos os seguintes aspectos:

1/ os mesmos pormenores de indeterminação ou indefinição acentuam a sugestão do acaso daquele acontecer que foge ao controlo humano;

2/ a repetição insistente da planta em causa, uma tuberosa, flor branca e aromática, a realçar o contraste cromático com a terra e o sangue a sugerir a ideia de quadro (referido no primeiro relato);

3/ a “animação” conferida ao registo visual da cena do vaso em cacos, da tuberosa ao lado e da cabeça ensanguentada, na expressão “uma qualquer tuberosa exhibe indecentemente

a sua desperdiçada glória” (p. 179) e a comparação “como enfeite surrealista de quadro sinistro” não podem deixar de figurar o fim do amor²¹⁵.

4/ o adjectivo “sinistro” a qualificar aquele quadro remete para o adjectivo “ominoso” aplicado no relato do encontro inicial de Luíza e Diogo (p. 68) e, de algum modo, marca o seu futuro.

Ora, a completar o quadro, a personagem, envolta em confusão, deixa-se contaminar pela morte. É um desejo difuso de morrer, um afogar a vida-lucidez no álcool, qual “sono de morte”, é uma identificação com aquele quadro²¹⁶: “E eu penso, não sem algum conforto: acabou-se, é o meu corpo que ali vai (...). É quase bom pensar que sim, estive a um metro de serena morte indolor, rápida e inesperada, ó que bela morte! Caída do céu. É quase bom” (p. 162).

Mas, logo a seguir a essa visão da morte, Luíza reage: “Afim, não é bom, (...). Então, num último assomo de sensatez, será?, um resto de energia – ou puro instinto de vida? -, enfio-me num táxi e mando seguir para o Restelo” (p. 162). Não se deixando sucumbir ao absurdo da morte, busca uma esperança ainda que desesperada²¹⁷.

O absurdo da morte surge na obra, não como resultado de qualquer elaboração metafísica como em obras de cariz existencialista, mas decorre, muito naturalmente do drama existencial que envolve a personagem. Trata-se de uma existência que é dada e se pensa em

²¹⁵ A associação do fim do amor com a morte é já sugerida pela evocação de Luíza que reflecte sobre a hipótese de Diogo ter regressado ao amor de Lili, enquanto esteve internada na clínica: “Sou apanhada e ludibriada enquanto estou sob efeito do anestésico, esse ante-projecto da morte, (...)” (p.120, cf. p.121).

²¹⁶ É curiosa a aproximação entre a planta que resiste no meio dos destroços e a idêntica imagem com que se traduz a convalescença, no regresso a casa da clínica: “... aquela pasmoreira vegetal que nos vai revigorando com a lentidão com que jorra à flor da terra uma plantinha sensível”. (p.178)

²¹⁷ Numa perspectiva filosófica observa, com pertinência, Afonso Botelho (1996) que “foram necessários séculos para que a filosofia aprofundasse, pela via da existência, este absurdo entitativo [o absurdo da morte] e o tomasse como realidade” (p. 60), mostrando como a morte “não é nenhuma subjectividade, mas subjectiva-se (...) à medida que se apreende nos outros (...) pois que a morte é, em si mesma, um fenómeno incomunicável (p. 73). Embora não pareça oportuno enveredar pela via da reflexão filosófica, considerando, com o autor referido, que “a intencionalidade do suicida não é de morrer mas de matar, pode ver-se na insistência com que os mesmos factos são relatados várias vezes, o movimento de “tensionalidade subjectivante” (p. 73) pelo qual a morte se vai subjectivando.

tensão, em conflito, marcada por dois acontecimentos que afloram de vez em quando à consciência e que o discurso narrativo vai repetindo: **a morte dos pais e a tentativa de suicídio.**

A tentativa de suicídio é narrada por três vezes, sempre em associação com a recordação dos pais, e uma vez apenas referida de passagem numa fala de Flores, quando Luíza a visita (p. 67).

A primeira integra-se numa sequência que compreende o relato do jantar dos dois casais – Luíza/Rui e Elvira/Gonçalo, em Bruxelas (pp. 42-56). A narração alterna “cenas dialogadas” com momentos de evocação, em que aflora, permanentemente, como motivo quase obsessivo, a presença de Brueghel²¹⁸. Antes de mais, como prolongamento da visita ao museu em Antuérpia onde Luíza se encontrara com um estudante francês na apreciação do mesmo quadro do referido pintor (p. 38). Depois, pelo espaço do jantar que transporta Luíza a “uma estalagem onde Brueghel vai entrar...” (p. 45).

Durante o percurso, Luíza, evidenciando a sua tendência para a evasão, recorda o encontro com o estudante francês no museu de Antuérpia, onde, a propósito de Brueghel, lhe terá falado da morte. Daí transita para a evocação da sua tentativa de suicídio (p. 43). No decorrer do jantar, solicitada pela curiosidade de Elvira que se refere ao passado do pai, Luíza recorda o acidente em que os pais perderam a vida. A recriação do cenário deste acidente faz-se por uma aproximação aos quadros de Brueghel que têm como motivo central a miséria humana representada na figura dos estropiados e mendigos, “essas metades de gente” para quem a árvore, que integra os quadros, é “sugestão para enforcandos” e consequente “libertação de fantochada” (p. 48). Uma árvore reduziu o corpo inteiro dos pais

²¹⁸ Veja-se a referida presença. As pp. 42 e 43 prolongam como eco a voz do estudante que terá dito a Luíza: “Só pensas em Brueghel” e “Gostei do que me disseste sobre a morte”; o restaurante e a ementa recordam Brueghel: *Entrecôte au feu de bois !* que saborosas sugestões! *Apetite acordado à lareira de uma estalagem onde Brueghel vai entrar...* (p. 45); em conversa, durante o jantar, Luíza responde à pergunta de Elvira onde passara o dia: “tive um encontro (...) Um encontro com Brueghel” (p. 46); a propósito da morte dos pais, Luíza interpela directamente Brueghel: “Estás a ver Brueghel...” (p. 48); a página 50 retoma a conversa sobre o sonho com Brueghel que continua na p. 51, na 53 e na 55.

à mesma figura dos quadros. Eis o drama da existência e o absurdo da morte, o “nulo” que Luíza “já não tem a certeza de querer” (p. 43). Mas, esta morte do pai fora prefigurada na recusa de escrever (pp. 53-54), depois de ter experimentado o desconforto do ilusório das palavras e das “frases balofas e bem soantes” (p. 51)

A evocação da morte ocorre pela segunda vez quando Luíza regressa a casa de um dos almoços com Constança. Experimentando a sensação de inutilidade, senta-se à escrivaninha. Pretende reagir ao seu auto-compadecimento, mas vêm-lhe à memória a atitude dos pais, aquando da sua tentativa de suicídio, bem como o acidente que os vitimou (pp. 91-93). Neste relato, é sugerida a prefiguração da morte da mãe através da sua entrega ao álcool, um outro drama da existência (da mãe e da filha) e é criado um outro quadro de tipo surrealista: um texto da conferência do pai, que recolhera as belas palavras, selectas, “reunidas entre si para se converterem em padrões conceptuais de refinado esplendor” (p. 93), encharcado e ensopado em água, lama e sangue. A completá-lo, um poema traduz o sem sentido, o absurdo:

A chuva lava
a lama suja
suja a chuva
lava a lama

(p. 93)

Mais uma vez, como uma “mîse en abyme”, os poemas três e quatro, em economia de palavras e rigor (geométrico), a sugerir, na melancolia do texto, a busca de um sentido de uma existência mais definida pela complexidade do que pela linearidade. Na verdade, o poema da página 93 (aqui transcrito) pode ser lido circularmente, (quase) impedindo uma solução / saída: a chuva que lava (a lama) e é suja (pela lama). Mas a chuva suja (como adjectivo / como verbo) cede lugar à lama que (agora) lava... num processo sem saída.

O terceiro relato corresponde ao momento em que Luíza conta a Pepe a sua tentativa de suicídio (pp. 103-105). Aqui não é evocada a morte dos pais, mas apenas a sua reacção. A novidade face aos relatos anteriores está na explicação para a pergunta da mãe, pela terceira vez reproduzida: “por que fizeste isso, Luizinha?” (p. 104). A personagem e narradora dá agora a resposta, a mesma que o pai intuía: “romantismo exacerbado”. Só que a voz que a transmite agora é a de Luíza adulta. Por isso a associa à adolescência que “constitui uma fase convulsiva, em que o papel de cada um no mundo se apresenta mitificado e a predestinação se exprime com a força do irresistível”²¹⁹ (p. 104).

Esta explicação insere-se no contexto da problemática existencial que se vem a desenvolver, porquanto associa a morte ao conflito entre a idealização (ou construção de uma imagem) e a ruptura com a mesma: “se a adolescência quebra no espelho a sua (dela) imagem idealizada, o desespero é não acreditar na morte” (p. 104). Ou seja, a mesma situação conflitual que, na história de D. Carminho, encontrou solução no sentimento de frustração e ciúme doentio.

Prosseguindo a aproximação à obra através de uma abordagem do sentido da existência, há que referir dois momentos significativos da sua economia.

O primeiro, quando Luíza regressa a casa e entra no seu quarto. Para ali conflui e se concentra toda a existência, o nascer, o viver, o morrer e seu sentido, consubstanciado na frase confissão “como me pesa, às vezes, este infinitamente pequeno de vida que, mal começou, já se acaba...” (capítulo II, p. 72).

O segundo correlaciona-se tematicamente com este. Aqui, já próximo do fim e integrado no *Fim do Manuscrito*, Luíza, sentada à escrivaninha, medita no “curso da vida”,

²¹⁹ Esta referência pode ser lida numa perspectiva irónica – crítica. Assim, os papéis sociais condicionam o exercício da liberdade e da autodeterminação. Tenha-se em conta o percurso de D. Carminho que rejeita um amor para procurar um outro, mesmo que não tenha feito o marido feliz ou o de Luíza que reage (na parte inicial da autobiografia) aos papéis impostos pela posição social.

“enfeitando [pela escrita] com outras metáforas a frágil metáfora desta leve jangada que nos transporta de margem a margem, insegura, vulnerável, ao sabor de ventos e correntes, pela vontade de astrólogos e profetas, arremessada pelas intempéries ao arrepio da vontade, com que partiu para a grande aventura da travessia” (p. 181)²²⁰. Perpassa por estas citações uma concepção da existência como tensão entre o controlo da vida ou a vontade de a assumir e o aleatório, expressa poeticamente, pela força das aliteraões, no terceiro poema, a sublinhar a morte dos pais:

“Quão efémero é o
fruto sazonado
fugaz
a fruição...”

(p. 92)

Tal condiz com os traços característicos de Luíza, que, por um lado assume o seu destino com decisão²²¹, mas por outro experimenta o sentimento de melancolia, insatisfação, frustração e solidão. Será a já referida “esperança desesperada”.

É esta linha de leitura que agora se prossegue, explorando o conjunto dos poemas insertos na obra. Recorrendo à imagem (metáfora) do texto como tecido, aqueles constituem um fio da trama textual, respeitante a Luíza. Seleccionam-se os poemas que se julga reflectirem a “paisagem da alma” da personagem nas vertentes referidas, uma vez que correspondem a algumas das situações existenciais por ela experimentadas. Pode até dizer-se, nesta perspectiva, que funcionam como pequenas “mise en abyme”²²².

²²⁰ Note-se como o recurso às metáforas vulgarizadas para traduzir a existência cria um distanciamento irónico face à actividade da escrita, presente desde o início da obra e representado na figura do pai que paradoxalmente é atraído pela beleza formal que recusa.

²²¹ Esta característica é comum a outras personagens femininas dos romances de Fernanda Botelho. Personagens dotadas de vontade que as faz subverter o mundo onde as querem encaixar. Tome-se como exemplo a personagem Paula da *Gata e a Fábula* (cf. Varela, 1987).

²²² Toma-se, aqui, “mise en abyme” com um sentido lato, que Dällenbach (1977: 200-208) reprovava, por demasiado generalizante, em Ricardou.

São quinze os poemas integrados na obra²²³. Catorze fazem parte da narrativa principal e um, apenas, está inserido na parte final do “Manuscrito...”. Vão surgindo ao longo do texto, à semelhança de um Diário, quase sempre, como reflexos ou espelho dos estados anímicos da personagem²²⁴, conferindo à narrativa um carácter híbrido, na esteira do romance moderno.

Em relação à intriga, são poemas circunstanciados que mantêm uma ligação com a mesma através da personagem (no caso de Luíza), uma vez que, como já foi referido, o romance dá mais relevo à personagem. Assim a sua leitura é subsidiária das situações da intriga que explicam o seu aparecimento. Apesar disso, não se segue a ordem do texto, mas privilegia-se o que a narradora designou a “paisagem da alma”.

O quinto e sexto poemas integram o capítulo V, páginas 98 e 99. Fazem parte de uma sequência em que Luíza se dirige no autocarro, pensativa, para um encontro com Pepe. Nesta altura ela manifesta já um certo desencanto ou cansaço naquela relação, mas reconhece a falta que o mesmo lhe faz²²⁵. É nesta circunstância que os poemas reflectem a sua condição: “sou o que sou, sem cidadania em impérios maniqueístas, tão média, tão simplificada...” (p. 98). O poema da página 99

[Não caio de altos céus f'rida de morte
Alvoroçada pomba
Nenhum sol me derrete asas de cera
Qual ícaro arrogante]

²²³ Indicam-se aqui a ordem e as páginas dos poemas. A numeração que se segue é a da ordem em que aparecem no texto dado que aí não estão numerados: 1º p. 79; 2º p. 87; 3º p.92; 4º p.93; 5º p.98; 6º p.99; 7º p. 106; 8º p. 110; 9º p. 146; 10º p. 148; 11º p.156; 12º p.166; 13º p. 172; 14º p.173; 15º p. 182.

²²⁴ Algumas vezes esta associação é explícita, como no seguinte caso do sétimo poema: “Um poema, mesmo antigo, serve, caso se ajuste à paisagem da minha alma, que é de outono esvaimento ...” (p.106). Dois dos poemas não dizem respeito à personagem Luíza: o nono (p.146) refere-se a Josefina e o décimo (p.148) a D. Carminho.

²²⁵ À partida é dito que “Não é que o encontro com Pepe me cause grande regozijo...” (p. 97), mas de seguida, a narradora-personagem confessa que precisa de Pepe “para fruir a santa paz do remorso, sentir [-se] mítica ora tortuosa clitemnestra, ora lamentosa bovary.” (p. 99).

recorre a duas imagens e duas frases de forma negativa para traduzir a posição mediana da personagem que, porventura estrategicamente, recusa extremos: nem condenação, nem beatificação, nem “prostíbulos”, nem “eremitérios de castidade”²²⁶. Assim não é pomba apanhada em voos nos altos céus, nem ícaro caído das alturas da sua ambição (6º poema). A sua condição não é de leoa aguerrida, lutadora de dente e garra em desafio atento, mas de “gatinho fofo” (5º poema):

[Dessem-me de leoa o dente e a garra
Na carne frágil de assustadas corças
Não de gatinho fofo as unhas dóceis
Que em novelos de cor vai afiando]
(p. 98)

Novamente duas imagens colhidas no mundo animal a significar aquela postura mediana em contraste com o viver comprometido “desses nefelibatas iluminados”: “o poeta maldito e o guerrilheiro fanático” (p. 99). Este ponto de vista é reiterado umas páginas mais adiante quando Luíza-narradora dá conta da sua tentativa de suicídio. Fornecendo a visão do pai sobre tal acto – “romantismo exagerado” – complementa-a com uma reflexão sobre a adolescência: “A adolescência avoluma as trevas até à cegueira total e aproxima-se do sol até queimar as asas. A adolescência é o mundo visto através de uma solene bebedeira, extravazada em turbulências, mistérios e saltos mortais; se a adolescência quebra no espelho a sua (dela) imagem idealizada, o desespero é não acreditar na morte” (p. 104). Mas, a forma verbal no conjuntivo (dessem-me) deixa transparecer alguma insatisfação. A insatisfação, talvez, de se ter acomodado a situação “tão média”.

A sensação de insatisfação, aliada à de esvaziamento é a que predomina num conjunto de três poemas: o primeiro (p. 79), o segundo (p. 87) e o sétimo (p. 106).

²²⁶ Cf. um momento significativo [dança na boíte com Gonçalo] no assumir da própria vida, questionando valores em conflito (p. 57).

O primeiro ocorre, de acordo com o processo já atrás referido da evocação provocada por acontecimentos fortes, quando Luíza regressa a casa depois do encontro com Rui, em que experimenta uma “dolorosa sensação de esvaziamento”: “ocorre-me desprevenidamente, aquele poema, ainda informe...” (p. 78),

[Na pátria desolada da minha alma
Um sobressalto emerge
Vindo de um tempo que se recusa à memória.]
(p. 79)

Nele se exprime a ideia do passado a sobrepor-se ao presente – “um tempo que se recusa à memória” -, actuante, a espicaçar (provocando um sobressalto). Mas, o espaço que permite essa actuação é a vivência interior – “a pátria desolada da alma”.

O segundo poema integra uma sequência relativa a um dos almoços de Luíza com Constança, “compartilhante das [suas] efémeras angústias” (p. 86). Luíza entrega-lhe o que considera “um poema metalírico” (p. 86) ou o seu “egocêntrico e esquizofrénico poeminha” (p. 87), onde emergem os temas (já referidos) que reflectem a problemática existencial.

[sirvo-me das palavras como droga
nutro-me desta ilusão desconfortável
com que adormeço sem saber se a morte
é esse pesadelo em estilhaços
ou isto de viver sem o saber
sem (o) saber que vivo e sem saber
se é viver isto de morrer de novo
Só tenho o amor das coisas complicadas
Não vivo do vosso pão de cada dia
Só do caviar que não comi
Sugo-me das minhas verdades condenáveis
Faço delas o pão ralado com que envolvo
A minha solidão o meu baudelaire
O meu proust a minha confusão] (p. 87)

Nos sete versos iniciais, a associação das palavras à droga e à ilusão condiciona a leitura dos versos seguintes construídos através de um subtil jogo dos lexemas viver e morrer. A ilusão de viver – o viver sem o saber - (na circunstância, um viver sem Diogo que é igual ao pesadelo da morte) equivale ao morrer. Este pode ser iludido pela escrita (com efeito semelhante à droga) que representará uma fuga à morte, mas que não anula a incerteza – o não saber. Daí a insatisfação constitutiva do próprio eu, manifesta nos versos seguintes: a inadequação ao vulgo e centramento esquizofrénico na solidão.

A inserção do sétimo poema na trama narrativa prende-se com a circunstância do desalento e depressão experimentados por Luíza quando toma conhecimento de que Diogo não janta em casa, uma vez regressada de um dos encontros com Pepe (p. 105). Afasta as suas angústias pensando no telefonema da D. Sofia durante o jantar e, após este, senta-se à escrivaninha. Surge-lhe, então, “um poema, mesmo antigo” a ajustar-se à “paisagem da [sua] alma, que é de outono esvaimento...” (p. 106):

[Quantas palavras há
para dizer isto
num poema ?
Quantos poemas há
neste percurso
de uma vida ?
Que lívida paisagem
do alvor ao sol posto !]
(p. 106)

O contexto do poema remete prontamente para a uma situação de angústia existencial, de desconforto que encontra na escrita (num poema) a busca de um sentido ou um refúgio, um lenitivo (cf. capítulo inicial). É o que ressalta das frases interrogativas onde se associam “palavras”, “poema(s)” e “vida (percurso de uma)” “para dizer isto”. Ora o pronome

demonstrativo “isto” não apresenta antecedente²²⁷ o que permite recuperá-lo no contexto exterior ao poema, ou seja aquela paisagem da alma angustiada. Mas, onde se esperava uma resposta nítida às interrogações formuladas, aparece uma frase exclamativa sem verbo aumentando a indefinição. A paisagem da alma seria então a mesma “lívida paisagem do alvor ao sol posto”, ou seja, a indefinição dos extremos a tocarem-se, o começo e o fim em aproximação, o nascer e o morrer, o espectáculo da incerteza a acentuar a angústia.

Mas a situação existencial próxima do limite é a solidão²²⁸. E, embora os poemas organizados segundo o “estado de alma” da personagem testemunhassem um estado de desolação, de esvaziamento, nenhum era tão categórico como o último (p. 182) na afirmação do desejo da solidão. Neste quase se nega a função de refúgio da escrita anteriormente anunciada e até denunciada na mesma página: “Estar aqui, de esferográfica entre os dentes e olhos perdidos no espaço, é já um pouco mais e melhor que uma solidão desesperada...” (p. 182). Com efeito, a segunda estrofe do poema coloca a hipótese “se querer solver a solidão no corpo do poema / é já não estar só” e a última desfá-la: “então este poema não existe”. Como para a narradora o poema existe e ela se revê nele, a solidão é um estado aceite. Aceite sim, mas com uma função: “ assim me sirva de castigo e redenção”. Ou seja, a assunção da culpa e do castigo.

Tal significaria, paradoxalmente, o regresso ao discurso masculino verberado por certa escrita feminista? Atendendo ao romance no seu todo e à voz de Lili que culpabiliza Diogo (cf. p. 198), não parece legítimo fixar-se nessa linha. Antes é-se surpreendido pelo desfecho da intriga estranho ou, até igualmente, paradoxal. Na verdade, as soluções, que o decorrer lógico da intriga pressupunha, seriam: 1/ a manutenção das duas vidas (vias) paralelas, na sequência do repúdio de Diogo; 2/ a ruptura face aos desafios de Luíza; 3/ uma

²²⁷ Previsto em Pilar V.Cuesta e M^a A.M.Luz, (1983: 503-505). Também Celso Cunha e Lindly Cintra (1984).

²²⁸ Considerando a morte a experiência vivencial limite. Esta mantém uma forte proximidade com a solidão, pois morrer é um acto solitário (só o próprio o pode experimentar).

reconciliação de tipo sentimentalista, em que, face ao reconhecimento da culpa e da ignomínia²²⁹, Diogo cede no seu orgulho ofendido. Mas, Luíza não se vê sem Diogo. Como pode ele ser o seu destino, o “seu futuro e a sua condenação” (p. 68) ?

Como no poema atrás apresentado, o começo e o fim, o nascer e o morrer aproximam-se, no jogo da escrita e no jogo da vida.

4. A IRONIA DO DESTINO: DIOGO PREFERE A COMPANHIA DE LUÍZA. UM FINAL FELIZ ?

Se não paradoxal, o desfecho da intriga é, pelo menos, desconcertante ou inquietante²³⁰. É que, como na escrita, a vida é um jogo: o de Luíza e o de Diogo, cuja lógica não parece passar pela vitória de uma das partes. Será a afirmação da “incongruência do eu”, ou do questionar sobre a falta de unidade do eu, como viram M^a A. Barahona (1971) e E. Dionísio (1972), a propósito do processo de caracterização das personagens em *O Ângulo Raso* e da construção de *Lourenço é Nome de Jogral*, respectivamente. Com efeito, Luíza não é a mesma antes e depois de Diogo, de acordo com a sua autobiografia²³¹ (cf. p.11), e ela própria se define pela inconsequência e esquizofrenia. E, se a certa altura, a narradora-Luíza, através de uma focalização sobre si mais distanciada (Fo), se refere “a esse belo projecto de

²²⁹ Reconhece Luíza em dois momentos: “Não é a solidão que me consome agora, é a minha ignomínia...” (p. 182); “... sacudo a mão, para sublinhar a ignomínia daquele ‘depois’.” (p. 196)

²³⁰ Como são normalmente os desfechos dos romances de Fernanda Botelho.

²³¹ Cf. p. 11: “... o tom em que está escrito define-me como eu era há doze anos antes de... de tudo isto, percebes?”.

futuro” desenhado na base de “um tão grande amor”, ela é impotente para reagir ao seu desmoronar: “Que fazer contra isso?” (p. 171). Ora esse projecto de vida passa por três etapas: a ilusão, a desilusão e a solidão, que a narradora apresenta através do olhar da ironia, o processo próprio da autora questionar os valores de uma determinada sociedade²³². Dois lugares revelam aquela ilusão. O primeiro dado em recordação, quando Luíza está na praia com Constança, através de uma leitura de um poema de Garrett, já referido noutro lugar: “É hora de langores, aquela, e eu receio acordar de tão adorável sonho, que tanto à vida se assemelha que vida parece ser, doce ilusão! Penoso desengano, o despertar!” (p. 140). O segundo, situa-se, no momento em que Luíza atribui à sua inépcia e mediocridade a falha do amor²³³. A ironia na apresentação dessa ilusão ressalta da escolha de um poema ligeiro que ela (narradora) designa como “a trivial cançoneta da nossa passada ventura” (p. 173). A lógica da desilusão e solidão desaguaria, porventura, ou na separação (confirmada) ou num acto heróico de reconciliação, depois de Luíza ter assumido a culpa e castigo. Mas quem é juiz da dimensão da culpa e do castigo? Diogo?

A cena em que Luíza interpela Diogo e este dá a resposta não deixa de ser intrigante: “Não achas que já fui suficientemente castigada? (...) Diogo acena negativamente: - Nem toda a tua vida chegará para isso - segreda-me ele sorrindo. - Mas não vou ser eu o carrasco”(p. 203). Uma vida não remirá tão grande castigo; Diogo não será o carrasco; o repúdio tem um fim, por ironia do destino, mas que razão lhe põe fim? Talvez se possa aplicar a resposta dada por Barahona (1971), analisando o primeiro romance da autora: “a impossibilidade do trajecto do ser confinado a si mesmo e adentro dos seus esquemas” cria um espaço de recomeço. Neste caso, e retomando a aproximação textual com *O Primo*

²³² É um dos caminhos, segundo Urbano T. Rodrigues, seguidos por alguns escritores da geração de 50, embora não o diga expressamente de Fernanda Botelho. Fica aqui a citação: “De entre as preocupações dos escritores portugueses da geração de 50 o que avulta é precisamente esse projecto ético, que, no que me concerne, vai desaguar na perspectiva e na esperança socialista; ou, no que ao Augusto Abelaira respeita, na desencantada discussão de todos os valores...” (1994: 141).

²³³ “Como poderia eu, assim limitada e tibia, iludir por longo tempo um amante exigente?” (p.173)

Basílio e Madame Bovary, é preferida uma inversão paródica (cf. Hutcheon, *op. cit.* pp. 163-188). A personagem não é vitimada pela morte sentimental (Ema ou Luíza), mas antes assume um destino de desafio. A afirmação do direito de ser feliz? Mas, sendo-o, não há, nesta solução, qualquer cedência à vulgaridade ou ao sentimentalismo: sempre o questionamento dos valores e a afirmação de um eu à descoberta (afirmação) do seu caminho. A resposta de Diogo não representara uma cedência, limitara-se à constatação: “No Inverno, custa-me muito dormir sozinho”.

Uma coisa parece certa, no mundo masculino (o de Rui, de Gonçalo, de Pepe, de Diogo...) onde, apesar da formação académica, se insinua dominador o poder machista, e no mundo feminino (o de Luíza, de Constança, de Elvira...), as personagens têm de descobrir a complexidade das relações humanas.

Que caminhos reserva, então, o amor à personagem? Tudo está em aberto, mesmo para um final feliz²³⁴.

Teresa M. Guedes (1988: 105-106), perante a solução escolhida como final, sente a perplexidade da possibilidade de um desfecho moralizador e interroga-se: “E o duplo ‘nunca mais’ (utópica assumpção do futuro no presente ?) com que acaba o romance (...) corresponderá enfaticamente, afinal, a um ‘...e foram felizes para sempre’. Será essa a Ideia no romance?”

E porque não?

Seria a resposta a (e não a aposta com) David Mourão-Ferreira, “na demonstração de que pode, mesmo, haver um amor feliz” (Guedes, *Idem* p.106) ?

Mas, como o talvez - espaço de esperança e de dúvida - de *Um Amor Feliz* não anulava a “ilusão de um amor feliz”²³⁵ (p. 299), também a resposta à interrogação admite, na lógica da pós-modernidade, a flutuação da certeza: talvez sim, talvez não.

²³⁴ Mesmo que no livro seguinte, *Festa em casa de Flores*, Luíza surja como viúva alegre.

V.

CONCLUSÃO

Há um momento em que urge pôr fim a uma leitura e deixar o caminho aberto para outras, na lógica de que “a leitura é possível porque um texto não está fechado em si próprio, [mas] tem alguma coisa a dizer a propósito de alguma coisa” (Valdés, 1995: 345). Tal implica a admissão de que foi superado o estatuto autotélico da obra literária e de que o “acto de leitura é, em si próprio, a prática da interpretação” (*idem ibidem*), prática negada pelos “formalistas” e “adeptos da desconstrução pós-estruturalista” (cf. *idem* pp. 341-143).

A aproximação tentada a *Esta Noite Sonhei com Brueghel* estribou-se na concepção de leitura como “la constitución de sentido a partir del texto o, por así decir, según las reglas del juego inscritas en este ultimo” (Rothe, 1987: 21). Não que se tenha procurado “estabelecer um sentido determinado [desta obra] mas [para] abrir caminho a outros

²³⁵ Na página 53 (13ª edição, 1999, Lisboa, Presença) diz o narrador “os amores felizes não têm história”. Retira-se-lhes assim o carácter temporal, transferindo-os para o mundo da idealidade ou mítico. Acresce que às personagens envolvidas nos amores do narrador não é atribuído um nome (p. 16), mas letras. No caso concreto da mulher de quem diz “com a Y é que foi tudo perfeito. Ao menos, durante um Inverno e uma Primavera, a seu lado vivi de facto um amor feliz” (p. 252), a letra simboliza o ser feminino e não uma individualidade, a que acresce a ideia de perfeição e Beleza (com maiúscula) com que é definida. O amor feliz perde então a possibilidade de se realizar, a não ser no mundo da ilusão. Na verdade, ao terminar o romance, o narrador que enquadrava a sua mulher na classe das mulheres “que se mostram presentes” e não que “existem” (p.87 e p.91), na hora da ameaça da morte, diz-lhe: “repara que à nossa maneira até temos sido felizes, que temos sido mesmo o que se pode considerar uma relação feliz” (p. 285). O que só pode ser entendido ironicamente uma vez que a sua relação fora sempre marcada pelo distanciamento. Nesta linha da ironia se poderá entender a proposta do título que na página 16 faz assentar o amor feliz numa fórmula. De facto, nem esta foi garantida no final. Não restará de tudo isto mais do que a certeza final: “a ilusão de um amor feliz”.

sentidos” (Valdés, *op. cit.* p. 339), dentro dos “significados plurais do texto [literário]” (Aguiar e Silva, 1988: 663)²³⁶.

A abordagem de *Esta Noite Sonhei com Brueghel* consistiu, pois, na descoberta de possíveis linhas de leitura, na certeza de que “a compreensão de um texto é sempre um evento histórico e por isso a iteração de um texto (ou de um fragmento textual) gera forçosamente significados distintos” (Aguiar e Silva, 1987: 22)²³⁷. Assim, motivado certamente pelo contexto da produção e da leitura, impôs-se ao trabalho de análise o estudo das devidas relações com a narrativa em Portugal na segunda metade do século XX e com a modernidade e pós-modernidade. Neste sentido, fez-se a tentativa de mostrar como a romancista Fernanda Botelho e esta sua obra se inscrevem numa tradição da modernidade e até do que é considerado a pós-modernidade. Nesta sequência, mereceram destaque duas linhas de leitura: a do romance como espaço de reflexão sobre a escrita e a da escrita como momento e lugar de construção da (s) personagem (ens) ou do próprio romance²³⁸, de acordo com os estudos da “metaficção” e da “mise en abîme”.

Procurou-se explicitar o investimento da autora numa técnica narrativa bem conseguida e capaz de seduzir o leitor, tendo daí resultado um romance em que se propõe um olhar despretencioso sobre o mundo do nosso tempo pela acção de um eu descentrado que afirma o direito à felicidade. Esta não se encontra fora da complexa teia das relações humanas, quais fios entrelaçados com que os homens vão construindo os seus mundos domésticos (talvez parodiando os episódios domésticos do *Primo Basílio* de Eça de Queirós).

²³⁶ “Os significados plurais do texto são construídos no âmbito de uma cooperação interpretativa que envolve o texto, com as suas peculiares condições de legibilidade, com o seu protocolo de leitura implícita, explícita ou ironicamente formulado, e o leitor empírico, com a sua ‘competência’ literária, com a sua enciclopédia, com a sua liberdade semiótica” (Aguiar e Silva, 1988: 663).

²³⁷ Para melhor compreender o carácter histórico e contextual da leitura (do texto literário) atente-se na explicitação deste autor, na mesma página: “Os contextos, semiosicamente, são sempre *contextualizações* construídas pelos *intérpretes*, ou seja, pelo autor e pelo leitor, no âmbito da criatividade dos jogos linguísticos e da sua interacção com formas de vida. E estas contextualizações só existem e funcionam para os intérpretes através de *interpretantes*, isto é, de signos que nunca são substitutos equipolentes de outros signos, pois que, em relação aos signos que representam e traduzem, eles são sempre uma *diferença*”.

²³⁸ Note-se que outras obras de Fernanda Botelho se baseiam no recurso à escrita dentro da escrita. Veja-se o caso de *Lourenço é nome de jogral*, *Dramaticamente vestida de negro* e *As contadoras de histórias*.

Para tanto, o estudo da personagem central seguiu a via da “intertextualidade”, tendo-se encontrado pontos de contacto com *O Primo Basilio* e *Madame Bovary*. A releitura destes textos fez emergir uma personagem – Luíza – de um outro tempo, não conformada com as expectativas masculinas sobre a mulher. Daí a necessidade de abordagem da “escrita no feminino” e da leitura do romance a partir desta problemática.

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia Activa

Poesia:

Coordenadas Líricas, Lisboa, Ed. Távola Redonda, 1951.

Ficção Narrativa:

O Enigma das Sete Alineas (novela), 1956, In Revista *Graal*, nº 1, Abril/Maio, Lisboa;
2ª edição, Lisboa, Editorial Organizações, 1963.

O Ângulo Raso (romance) 1957, Lisboa, Bertrand; 3ª edição, Lisboa, Contexto, 1986.

Calendário Privado (romance), 1958, Lisboa, Bertrand; 3ª edição, Lisboa, Contexto, 1986.

A Gata e a Fábula (romance), 1960, Lisboa, Bertrand; 5ª edição, Lisboa, Contexto, 1987.
(Prémio Camilo Castelo Branco, 1960)

Xerazade e os Outros (romance), 1964, Lisboa, Bertrand; 3ª edição, Lisboa, Contexto, 1989.

Terra sem Música (romance), 1969, Lisboa, Bertrand; 2ª edição, Lisboa, Contexto, 1991.

Lourenço é Nome de Jogral (romance) 1971, Lisboa, Bertrand; 2ª edição, Lisboa, Contexto,
1991. (Prémio Nacional de Novelística, 1991).

Esta Noite sonhei com Brueghel (romance), 1987, Lisboa, Contexto; 4ª edição, Lisboa,
Contexto, 1989. (Prémio da Crítica, 1987; Troféu da Revista *Mulher*, 1987).

Festa em Casa de Flores (romance), 1990, Lisboa, Contexto. (Prémio Municipal Eça de
Queirós, 1991).

Dramaticamente Vestida de Negro (romance), 1994, Lisboa, Presença.

As Contadoras de Histórias (romance) 1998, Lisboa, Presença. (Grande Prémio de romance
e novela APE, 1998).

2. Bibliografia Passiva:

AA VV (1961), “O Júri do Prémio Camilo Castelo Branco explica a sua decisão”, in *Diário de Lisboa*, 18.05.61.

AFONSO, Joaquim (1991), “O xadrez e o jogo, *Lourenço é nome de jogral*”, in *Expresso*, 31.08.91.

(1995), “O passo em falso, *Dramaticamente vestida de negro*, de Fernanda Botelho”, in *Expresso*, 18.03.95.

ALVES, Franca (1973), *Xerazade e os Outros (Tragédia em Forma de)*, dissertação de mestrado em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro.

AMORA, António Soares (1958), “Fernanda Botelho, *O ângulo Raso*”, in *Jornal de S.Paulo*.

ANDRADE, João Pedro de (1957), “*O ângulo Raso* – Romance de Fernanda Botelho”, in *Diário Popular*, 21.11.57.

(1958), “*Calendário Privado* - Romance de Fernanda Botelho”, in *Diário Popular*, 25.09.58.

(1961), “Fernanda Botelho construiu no romance um tríptico do nosso tempo”, in *Diário de Lisboa*, 10.08.61.

BAPTISTA, Abel Barros (1990), “A carta e a fábula”, in *Público*, 06.03.90.

ARNAULT, Ana Paula (2001), “Assim falou Fernanda Botelho: histórias a quatro vozes” in <http://WWW.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk7/livros/botelho.html>

BARAHONA, Maria Alzira (1971), “*O Ângulo Raso* de Fernanda Botelho” in *Crítica*, nº 1 Novembro.

(1972), “Fernanda Botelho - *Lourenço é Nome de Jogral*” in *Colóquio Letras*, nº 9, Setembro, pp. 82-83.

BARRENO, Maria Isabel (1996), “Fernanda Botelho – *Dramaticamente Vestida de Negro*” in *Colóquio Letras*, nº 140-141, Abril-Setembro, pp. 290-292.

BOTELHO, Fernanda (1962), Entrevista, “Divididas as opiniões – os prémios literários serão o que cada um deseja que eles sejam”, in *Diário Ilustrado*, 02.08.62.

(1963), “Inquérito sobre o Romance”, in *O Tempo e o Modo*, nº 6, Junho, pp. 68-70.

- (1988), Entrevista de António de Sousa, “Não tenho opiniões radicais a respeito de coisa nenhuma”, in *Diário de Notícias*, 26.06.88.
- (1990), “As muitas leituras de ‘Festa em casa de Flores’”, in *Jornal de Letras*, nº406, Abril, 1990.
- (1993), “Fernanda Botelho. Escritora”, in BARREIRA, Cecília, *Confidências de Mulheres, anos 50-60*, Lisboa, Círculo de Leitores, pp.120-125.
- (1994), Entrevista de Leonor Xavier, “Um espaço só para si ou a liberdade de criar”, in *Máxima*, Maio, 1994.
- (1998), Entrevista de Gisela Pissarra, “Fernanda Botelho. Uma escrita dolorosa”, in *J L. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2.12.98.
- (1999), Entrevista de Fátima Maldonado, “Nem sombra de pecado” in *Expresso*, 13.02.99.
- BRANCO, Maria Fernanda Ferreira (2000), *Orquestração rigorosa para uma Terra sem Música*, dissertação de mestrado em Literatura portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- CARMO, José Palla e (1971), “Literatura e ‘literariedade’: *Xerazade e os Outros* de Fernanda Botelho”, in *Do Livro à Leitura*, Lisboa, Publicações Europa América, pp. 119-130.
- CARVALHO, Amorim de (1965), “De uma Teoria do estilo à *Xerazade e os Outros* de Fernanda Botelho”, in *Jornal de Letras e Artes*, 03.02.65.
- CARVALHO, Júlio (1997), “Botelho, M^a Fernanda de Faria e Castro” in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1, Lisboa, pp. 726-728.
- CÉSAR, Amândio (1960), “*A Gata e a Fábula* – por Fernanda Botelho”, in *Diário da Manhã*, 04.05.60.
- (1972), “*Lourenço é nome de jogral* de Fernanda Botelho”, in *Época*, 11.02.72.
- COELHO, Eduardo Prado (1972), “o Sexto”, in *Diário de Lisboa*, 09.01.72.
- (1997), “Fernanda Botelho: a Dor Apagada do Mundo”, in *O Cálculo das Sombras*, Porto, Edições ASA, pp. 277-281.
- CORRÊA, Regina Helena M. Aquino (2001), “perdidas Marias num mundo de Joões – Uma leitura da obra de Fernanda Botelho” in <http://www.ipn.pt/literatura/letras/ensaio22.htm>
- COSME, Maria Teresa Gaspar de Mena (1996), “*A Gata e a Fábula*” de Fernada Botelho. *A*

subversão da Fábula, dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

COSTA, Linda Santos (1999), “Um Romance Sentencioso”, in *Público*, 12.06.99.

CRUZ, Maria Carvalho Lopes da (1985), *O Romance de Fernanda Botelho*, tese di Laurea/Lingua e Letteratura Portoghese, Università degli Studi di Roma, Facoltà di Magistero, Roma, Setembro.

CUNHA, Carlos (1960), “A Gata e a Fábula”, in *Diário Ilustrado*, 07.04.60.

DIONÍSIO, Eduarda (1972), “Viver em jogo(s) *Lourenço é Nome de Jogral*” in *Crítica*, Fevereiro.

DUMAS, Catherine (1997), “Femmes en ville ou l’espace romanesque de Fernanda Botelho” in Centre de Recherche sur les Pays Lusophones – CREPAL, cahier n° 4, *La ville exaltation et distention*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 127-146.

DUMAS, Catherine (1999), “Fernanda Botelho, As contadoras de Histórias” in *Colóquio Letras*, n° 153-154, Lisboa, F C G.

EMINESCU, Roxana (1983), *Novas coordenadas no romance português*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua portuguesa.

FARIA, Octávio de (1961) “Literatura Portuguesa – Fernanda botelho”, in *Jornal do Comércio (Rio de Janeiro)*, 20.07.61.

FERREIRA, Feliciano (1972), “Fernanda é nome de escritora”, in *Observador*, 6.10.72.

FERREIRA, Serafim (1972), “Fernanda Botelho – Lourenço é nome de Jogral”, in *Jornal do Fundão*, 30.01.72.

FILHO, Leodgário A. de Azevedo (1979), “Fernanda Botelho, o labirinto em forma se romance” in *Colóquio / Letras* n° 49, Maio, pp. 34-40.

GARCIA, Carlos (1980), “Interrogando os Textos: o Romance *Calendário Privado*”, in *Rassegna Iberistica*, n° 7, Maio, pp.17-26.

“Grande Prémio APE” (1999), in *Expresso*, 15.05.99.

GUEDES, Teresa Moura (1988), “Brueghel e Fernanda Botelho” in *Colóquio / Letras* n° 102, Março/Abril, FCG, pp.102-106;

JORGE, Carlos, J. F. (1999), “Balanço Literário de 1998, Ficção Narrativa” in *Vértice (II)* n° 91, Lisboa.

LEONE, Metzger (1957), “*O ângulo Raso... Um Novo Estilo no Romance*” in *Diário Ilustrado*, 27.08.57.

- LEPECKI, Maria Lúcia (1969), *O Tempo no Romance Português Contemporâneo. Um Exemplo: Fernanda Botelho*, tese de livre docência apresentada na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- (1969), “Fernanda Botelho ou o tempo em Construção” in *Diário de Lisboa*, 02.01.69.
- (1987a), “A turma”, in *Diário de Notícias*, 15.11.87.
- (1987b), “Era uma vez em Lisboa”, in *Diário de Notícias*, 22.11.87.
- (1987c), “O bem e o mal”, in *Diário de Notícias*, 06.12.87.
- (1988), “Simple história de amor para um regresso desejado”, in *Diário de Notícias*, 18.12.88.
- (1988), “O luminoso rosto do amor na história de um romance” in *Diário de Notícias*, 25.12.88.
- (1989a), “A difícil análise de um romance”, in *Diário de Notícias*, 03.09.89.
- (1989b), “*Xerazade e os Outros*: palco para um romance”, in *Diário de Notícias*, 10.09.89.
- LISTOPAD, Jorge (1965), “Fernanda Botelho, *Xerazade* (+ os Outros) e o Cinema”, in *O Comércio do Porto*, 12.01.65.
- LOBO, M.Sousa, (1964a), “Disciplina do Romance – *Xerazade e os Outros* de Fernanda Botelho”, in *Diário Popular*, 05.11.64.
- (1964b), “Romance, Novela, Conto. Melhor ? Talvez”, in *Diário Popular*, 31.12.64.
- LOPES, Norberto (1964), “*Xerazade* – um novo romance de Fernanda Botelho”, in *Diário de Lisboa*, 27-08.64.
- LOPES, Óscar (1958), “Fernanda Botelho – *Ângulo Raso*, romance”, in *O Comércio do Porto*, 08.04.58.
- (1959), “Fernanda Botelho – *Calendário Privado*”, in *Comércio do Porto*, 14.07.59.
- (1959), “Tendências recentes da Ficção portuguesa em prosa”, in *Colóquio*, nº 5 e 6, Novembro, pp.101-103.
- (1960), “Alguns livros de ficção da época finda”, in *Colóquio*, nº 9, Junho, pp. 64.66.
- LOURENÇO, Eduardo (1966), “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, in *O Tempo e o Modo*, Outubro, pp. 923-935.

- LUÍS, Sara Belo (1999), “Fernanda Botelho. Dramaticamente irónica”, in *Visão*, 20.05.99.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1984), *A novelística Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- MALDONADO, Fátima (1990) “A nave dos tontos – *Festa em casa de Flores*, Fernanda Botelho”, in *Expresso*, 24.03.90.
- MENDONÇA, Fernando (1965), “(Tragédia em Forma de)”, in *O Estado de S. Paulo*, 13.11.65 e 20.11.65.
- (1966), *O Romance Português Contemporâneo, 1930-1964*, São Paulo, faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, pp.159-163.
- (1973), *A Literatura Portuguesa do Século XX*, São Paulo, Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, pp.172-194.
- MEXIA, Pedro (1999), “Cinismo e Melancolia”, in *Diário de Notícias*, 23.01.99.
- MONTILLO, Maria Idalina Gonçalves (1980), “A estrutura da correlação intersubjectiva em *Lourenço é nome de jogral*” in *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, nº 5.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1951), “**As Coordenadas Líricas**”, in *A Árvore* nº 1, pp.73-74, ou
(1980), “Fernanda Botelho, Na Publicação de *As Coordenadas Líricas*” in *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Ática.
- (1957), contracapa de *O Ângulo Raso*, Lisboa, Bertrand.
- (1962), “Fernanda Botelho, na publicação de *A Gata e a Fábula*” in *Motim Literário*, Lisboa, Verbo, pp.122-128.
- (1969), “Rápido relance sobre um quarto de século de ficção portuguesa (1944-1969) in *Tópicos de Crítica e História Literária*, Lisboa, União Gráfica, pp.144-148.
- (1989), “*Esta noite sonhei com Brueghel*, de Fernanda Botelho”, in *Ócios do Ofício*, Lisboa, Guimarães Editores,
- MOURÃO FERREIRA , David e SEIXO, Maria Alzira (1980), “Fernanda Botelho” in *Portugal, a terra e o homem, antologia de escritores do Séc. XX*, II vol., 2ª série, Lisboa F C G, pp.387-388.
- PAÇO D’ARCOS, Joaquim (1961), “Fernanda Botelho e o Prémio Camilo Castelo Branco”, in *Jornal do Comércio*, 24 e 25.06.61.
- PALMA-FERREIRA, João (1974), “Sobre dois romances de Fernanda Botelho. 1. *Terra sem Música*. 2. *Lourenço é nome de jogral*”, in *Pretérito Imperfeito*, Lisboa, estúdios Cor, pp. 167-171.

- PADRÃO, M^a da Glória (1988), “Balanço do ano literário de 1987 - ficção” in *Colóquio / Letras* nº 101, Lisboa, FCG.
- PEREIRA, Maria Idalina C. (1961), “A Gata e a Fábula”, in *Perspectivas*, nº 4, Outubro-Dezembro, pp.265-268.
- PINHEIRO, Paulo Pedro (1975), *Terra sem Música – Costura e Sobrevivência da Narrativa*, Tese de mestrado em literatura Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- PIRES, Alves, (1970) “Do romance português último, in *Brotéria* nº 91, pp. 502-504.
- POPPE, Manuel (1972), “Fernanda Botelho – um caso positivo”, in *Observador*, 24.03.72.
- (1982), “Fernanda Botelho”, in *Temas de Literatura Viva. 35 Escritores Contemporâneos*, Lisboa, I N C M, pp. 111-132 (“Humanidade, sinceridade, autenticidade, *Ângulo Raso*”, pp.111-114; “Literatura e absurdo – *Xerazade e os Outros*”, pp.115-119; “Testemunho pungente, *Terra sem Música*”, pp. 121-125; “Viver sim, mas como? *Lourenço é nome de jogral*”, pp.127-132).
- PORTELA, Artur, (1957), “O *Ângulo Raso*, de Fernanda Botelho”, in *Diário de Lisboa*, 05.09.57.
- (1999), “Quem conta um conto”, in *Expresso*, 13.02.99.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (1977), “A Origem da Estrutura Trágica de *Xerazade e os Outros*” in *Colóquio / Letras* nº 36, Março, Lisboa, FCG, pp. 39-44.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1959), “*Calendário Privado* de Fernanda Botelho” in *Diário de Lisboa*, 12.02.59.
- (1972), “*Lourenço é nome de jogral* de Fernanda Botelho” in *Jornal do Comércio*, 08.04.72.
- SACRAMENTO, Mário (1960), “Fernanda Botelho – *A Gata e a Fábula*”, in *O Comércio do Porto*, 24.05.60.
- SADLER, J. Darlene (1989), “Modernism and Feminism in Fernanda Botelho’s *Xerazade e os Outros*”, in *The Question of How – women Writers and New Portuguese Literature*, N.Y., Westport, Connecticut. London, Greenwood Press, pp.27-48.
- SALEMA, Álvaro (1960), “*A Gata e a Fábula* por Fernanda Botelho” in *Diário de Lisboa*, 31.03.60.
- (1992), “Romance com Música” in *Colóquio / Letras* nº 123-124, Janeiro-Junho, p. 372.
- SAMPAYO, Nuno de (1972), “*Lourenço é nome de jogral*”, in *A Capital*, 10.05.72.

- SEIXO, Maria Alzira (1977), “*O Ângulo Raso*, de Fernanda Botelho (2ª edição 1971)”, in *Discursos do Texto*, Lisboa, Bertrand, pp.161-163.
- “Fernanda Botelho - *Lourenço é nome de jogral*”, in *Discursos do Texto*, Lisboa, Bertrand, pp.165-169.
- SILVA, Manuel Rosa da (1957), “*O Ângulo Raso*, de Fernanda Botelho” in *Rumo*, nº 10, Dezembro.
- SILVA, Ribeiro da (1972), “Ficção e Viagem” in *Brotéria*, Março, pp.358-367.
- SIMÕES, João Gaspar (1952a), “Arrefeceu o coração das mulheres-poetas?”, in *Diário do Norte*, 07.02.52.
- (1952b), “*As Coordenadas Líricas*, Fernanda Botelho”, in *Diário Popular*, 07.02.52
- (1958), “*Calendário privado*, Romance por Fernanda Botelho”, in *Diário de Notícias*, 30.10.58.
- (1960a), “*A Gata e a Fábula*, Romance por Fernanda Botelho”, in *Diário de Notícias*, 20.10.60.
- (1960b), “*A Gata e a Fábula*, Romance por Fernanda Botelho”, in *Jornal Português de Economia e Finanças*, 15.11.60.
- (1972), “*Lourenço é nome de jogral*, Romance por Fernanda Botelho”, in *Diário de Notícias*, 16.03.72.
- (S/d), “*O ângulo raso, Calendário Privado, A Gata e a Fábula*” in *Crítica III*, Lisboa, Delfos, pp. 407-422.
- SOUSA, Maria de Lourdes (1975), *A procura da Identidade em ‘Lourenço é nome de jogral’, de Fernanda Botelho*, Tese de mestrado em Literatura Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras e Artes.
- TÁVOLA REDONDA, 1950-1954 (1989), Edição fac-similada, Lisboa, contexto.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1961), “*Xerazade e os Outros*” in *Jornal de Letras e Artes*, 10.11.61.
- (1964), “*Xerazade e os Outros* de Fernanda Botelho”, in *Diário de Lisboa*, 17.09.64.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz (1969), “Existencialismo e Realismo na Obra de Fernanda Botelho” in *Novas Perspectivas*, Lisboa, União Gráfica, pp.149-161.
- (1996), “Botelho, Maria Fernanda” in *Dicionário da Literatura Portuguesa*, org. de A. M. Machado, Lisboa, Presença, pp.69-71;

VALENTE, M. Alberto (1969), “Introdução a uma leitura de *Terra sem Música*”, in *Diário de Lisboa*, 12.06.69.

VARELA, Joana (1987), “Introdução a *A Gata e a Fábula de Fernanda Botelho*”, Lisboa, Círculo de Leitores, pp.VII-LX.

VASCONCELOS, Taborda de (1957), “Uma Geometria do Romance”, in *Diário do Norte*, 10.10.57.

3. Bibliografia crítica citada:

AA VV (1979), “Théorie de la réception en Allemagne », organização de Lucien Dällenbach, *Poétique*, nº 39, Paris, Seuil.

AA VV (s/d), *Teoria da Literatura*, orientação de A. Kibédi Varga, tradução de Tereza Coelho, apresentação e revisão de Eduardo Prado Coelho.

AA VV (1987), *Estética de la recepción*, org. De José Antonio Mayoral, Madrid, Arco, Libros, S.A.

AA VV (1989), *Enciclopédia Einaudi*, nº 17, *Literatura – Texto*, Lisboa, INCM

AA VV (1989), *Enciclopédia Einaudi*, nº 2, *Linguagem-Emunciação*, Lisboa, INCM

AA VV (1994), *Curso de Teoría de la Literatura* dir. Dario VILLANUEVA, Madrid, Taurus.

AA VV (1995), *Teoria Literária*, Tradução de Ana Luíza Faria e Miguel serras Pereira, Lisboa, D. Quixote.

ADORNO, Th. (1984), *Notes Sur La Littérature*, Paris, Flammarion.

AGUIAR E SILVA, Vítor (1987), “A ‘leitura de Deus e as leituras dos homens” in *Colóquio Letras*, nº 100, Novembro-Dezembro, Lisboa, FCG, pp.19-23.

(1988), 8ªed, *Teoria da Literatura*, Coimbra , Almedina.

(1991), “A vocação da retórica” in *Dédalus*, nº 1, Lisboa, Cosmos, pp. 9-15.

(1995), “A constituição da categoria periodológica de *Modernismo* na literatura portuguesa” in *Diacrítica*, nº 10, Braga, pp. 137-164.

- ALVES-PINTO, C. (1995), *Sociologia da Escola*, Lisboa, McGraw-Hill.
- AMARAL, Fernando Pinto do (1991), *O Mosaico Fluido, Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- ANGENOT, Marc (1984), *Glossário da Crítica Contemporânea*, Trad. De Miguel Tamen, Lisboa, ed. Comunicação, (1978).
- ARISTÓTELES (1986), *Poética*, Tradução, Prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, I. N.C.M.
- BABO, Maria Augusta (1986), "Da intertextualidade: a citação" in *Revista de Comunicação e Linguagens* (3), Porto, ed. Afrontamento, pp. 113-119.
- (2000), "A Reflexividade na Cultura Contemporânea" in *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 335-347.
- BAKTIN, Mikhail (1970), *La Poétique de Dostoievski*, trad. De Isabelle Kolitcheff, Paris, ed. du Seuil.
- BAL, Mieke (1977), *Narratologie*, Paris, ed. Klincksieck.
- BARRENTO, João (1990), "A razão transversal – *requiem* pelo pós-modernismo" in *Vértice* (II) nº 25, Lisboa.
- BARTHES, Roland (1970 a), *S/Z*, Paris, Seuil.
- (1970b), "Par où commencer ? », in *Poétique* nº 1, Paris, Seuil, pp. 3-9.
- (1976), *Roland Barthes por Roland Barthes*, tradução de Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves, Lisboa, edições 70.
- BARTH, Jonh (1981), "La littérature du renouvellement, La fiction post-moderniste, in *Poétique* nº 48, Paris, Seuil, pp. 395-405.
- BATAILLE, Georges (1974), *L'Érotisme*, Paris, Collection Bibliothèque Union Générale d'édition, 1957.
- BEAUJOUR, Michel (1977), « Autobiographie et autoportrait » in *Poétique*, nº 32, Paris, pp. 395-405.
- BELO, Fernando (1987), *Linguagem e Filosofia, algumas questões para hoje*, Lisboa, INCM.
- BERGER, P., LUCKMANN, T. (1991), *A construção social da realidade*, Petrópolis, Vozes.
- BERRIO, Antonio García (1989), *Teoria de la Literatura*, Madrid, Cátedra.
- BONET, Jean-Claude (1985), «Le fantasme de l'écrivain» in *Poétique*, 63, Seuil, pp. 259-277.

- BOOTH, Waine C. (1980), *A Retórica da Ficção*, tradução de Maria Teresa Guerreiro, Lisboa, Arcádia, 1961.
- BOTELHO, Afonso (1996), *Teoria do amor e da morte*, Lisboa, Fundação Lusíada.
- BOTELHO, Fernanda (1997), “Entre dois esoterismos” in *Colóquio-Letras* nº 145/146, Lisboa, FCG, pp. 95-102.
- BOURDIEU, P. (1992), *Les Règles de L’Art Genèse et Structure du Champ Littéraire*, Paris, Seuil.
- BOURNEUF, Roland, et OUELLET, Réal (1976), *O Universo do Romance*, Tradução de José Carlos Seabra Pereira, Coimbra Almedina .
- BRIOSI, Sandro (1986), “La narratologie et la question de l’auteur » in *Poétique*, 68, Seuil, pp. 507-519.
- BROOKS, Peter (1985), « Constructions psychanalytiques et narratives » in *Poétique*, nº 61, Paris, Seuil, pp. 63-74.
- BUESCU, M^a. Helena C. (1997), “Autores empíricos e autores textuais: porque é que um autor é um problema ?” in *Românica*, nº 6, Lisboa, pp.45-51.
- CALINESCU, Matei (1990), 2^a ed, « Introductory remarks : Postmodernism, the Mimetic and the theatrical fallacies, in *Exploring Postmodernism*, ed. By Matei Calinescu and Douwe Fokkema, Amsterdam/Philadelphia, Jonh Benjamins Publishing Company, 1987.
- CASCAIS, António Fernando (1986), “A leitura como processo intertextual: o constrangimento positivo”, in *Revista de Comunicação e Linguagens* (3), Porto, ed. Afrontamento, pp. 69-79.
- CEIA, Carlos (1995), *Textualidade, uma Introdução*, Lisboa, Presença.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra , Lisboa, Teorema.
- CIXOUS, Hélène and CLÉMENT, Catherine (1986), *The Newly Born Woman*, trad. de Bettsy Wing, Manchester, Manchester University Press, (1975).
- COELHO, Eduardo Prado (1972), “Sobre o Conceito de Modernidade” in *A palavra sobre a palavra*, Porto, Portucalense Ed.
- (1984), “Pós-Moderno, O Que É?” in *A Mecânica dos Fluidos*, Lisboa, INCM.
- (2000), “A Desconstrução como Movimento” in *Revista de Comunicação e linguagens*, Lisboa, Relógio d’Água, pp.101-125.
- COMPAGNON, Antoine (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, ed. Seuil.

- (1991), « D'Une Fin de Siècle à L'Autre » in *Dedalus*, nº1, Lisboa, Cosmos, pp.367-376.
- CONTINI, Gianfranco (1976), «Dante et la mémoire poétique» in *Poétique*, 27, Paris, pp. 297-316.
- CUESTA, Pilar Vázquez e LUZ, M^a Albertina Mendes da (1983), *Gramática da Língua Portuguesa*, Tradução de Ana M^a Brito e Gabriela de Matos, Lisboa, ed. 70.
- CUNHA, Celso e CINTRA, Luis F.Lindley (1984), 2^aed., *Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, ed. Sá da Costa.
- DÄLLENBACH, Lucien (1976), "Intertexte et autotexte" in *Poétique*, 27, Paris, pp.282-296.
- (1977), *Le Récit Spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, ed. du Seuil.
- DERRIDA, J. (1967), *De la Grammatologie*, Paris, Ed. Minuit.
- DODILLE, Norbert (1985), "Biographies et autobiographies mêlées » in *Poétique*, 63, Paris, pp. 324-339.
- DOMENACH, J.M. (1995), *Approches de La Modernité*, Poitiers, Ellipses.
- DOLEZEL, Lubomir (1990), *A Poética Ocidental, Tradição e Inovação*, Lisboa, FCG.
- DUBAR, C. (1991), *La socialization: construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Colin.
- DUCROT, Oswald (1984), *Le Dire et le Dit*, Paris, Les ed. Minuit.
- DURAND, Gilbert (1992), 11^aed, *Les structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Dunod, 1^a ed, 1960.
- (1998), *Campos do Imaginário*, Lisboa, Instituto Piaget.
- ECO, Umberto (1985), *O Signo*, tradução de M^a de Fátima Marinho, Lisboa, Presença, 1973.
- (1992), *Os Limites da Interpretação*, tradução de José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel, 1990.
- (1993), 2^a ed. *Leitura Do Texto Literário Lector in Fabula*, tradução de Mário Brito, Lisboa, Presença, 1979.
- (2000), *Entre a mentira e a ironia*, tradução de José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel.
- ELIAS, Amy Jane (1994), *Spatializing History: Representing History in the Postmodernist*

Novel, Michigan, U.M.I Dissertation Services.

FERREIRA, Ana Paula (1993), "Discursos femininos, teoria crítica feminista: para uma resposta que não é" in *Discursos*, Lisboa, Universidade Aberta, pp.13-27.

FERREIRA, Virgínia (1988), "O feminismo na Pós-Modernidade" in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 24, Coimbra, pp. 93-106.

FOKKEMA, Douwe W. (1989), *História Literária, Modernismo e pós-modernismo*, Trad. de Abel Barros Baptista Lisboa, Vega.

GENETTE, Gérard (s/d), *Discurso da narrativa* (tradução de "Discours du récit" in *Figures III*, 1972, Paris, Seuil, pp. 65- ss, Lisboa, Vega.

(1979), *Introduction à L'Architexte*, Paris, Seuil.

(1982), *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

(1987), *Seuils*, Paris, Seuil.

(1991), *Fiction et Diction*, Paris, Seuil.

GLOWINSSKY, Michal (1987), "Sur le Roman à la Première personne" in *Poétique*, nº 72, Paris, pp. 497-506.

GRIMAL, Pierre (s/d) (1992?), *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel.

GUIMARÃES, Fernando (1999) "Modernidade e pós-modernidade" in *Sentido Que a Vida Faz, Homenagem a Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras.

GUSDORF, Georges (1991a), *Les écritures du moi, lignes de vie 1*, Paris, Ed.Odile Jacobe.

(1991b), *Auto-bio-graphie, lignes de vie 2*, Paris, Ed.Odile Jacobe.

GUSMÃO, Manuel (1999), "da literatura como transporte e travessia dos tempos. Algumas notas sobre a historicidade de literatura" in *Ensino da Literatura, reflexões e propostas a contracorrente*, org.de M^a Isabel Rocheta e Margarida braga Neves, Lisboa, Cosmos, pp. 47-67.

HAMON, Philippe, (1966), *L'ironie littéraire, Essai sur les formes del'écriture oblique*, Paris, Hachette.

HASSAN, Ihab. (1988), "Fazer sentido: as atribuições do discurso pós-moderno" in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 24, Coimbra, pp.47-76.

(1990), 2^a ed, "Pluralism in Postmodern Perspective, in *Exploring Postmodernism*, ed. By Matei Calinescu and Douwe Fokkema, Amsterdam/Philadelphia, Jonh Benjamins Publishing Company, 1987.

- HUTCHEON, Linda (1991), *Poética do pós-modernismo: História, teoria, Ficção*, Rio de Janeiro, Imago, versão portuguesa de (1989), *A Poetic Postmodernism: History, Theory, Fiction*, N.Y. and London, Routledge.
- IFRI, Pascal A. (1987), "Focalisation et récits autobiographiques" in *Poétique*, n° 72, Paris, pp. 483-495.
- ISER, Wolfgang (1979), "La fiction en effet, éléments pour un modèle historico-fonctionnel des textes littéraires", in *Poétique*, n° 39, Paris, Seuil, pp.275-298.
- (1987), « El proceso de lectura : enfoque fenomenológico », in 1987, « El lector como instancia de una nueva historia de la literatura » in AA VV *Estética de la recepción*, Madrid, pp. 215-243.
- JAUSS, Hans Robert (1979), "La jouissance esthétique, Les expériences fondamentales de la poiesis, de l'aisthesis et de la ctharsis", in *Poétique*, n° 39, Paris, Seuil, pp. 261-274.
- (1985), "La perfection, fascination de l'imaginaire", in *Poétique*, n° 61, Paris, Seuil, pp. 3-21.
- (1987), « El lector como instancia de una nueva historia de la literatura » in AA VV *Estética de la recepción*, Madrid, pp. 59-85.
- JENNY, Laurent (1976), «La stratégie de la forme» in *Poétique*, 27, Paris, pp. 257-281.
- JIMENEZ, Jesús García1 (1995), *La Imagen Narrativa*, Madrid, ed. Paraninfo.
- KLOBUCKA, Anna (1993), « De autores e autoras » in *Discursos*, Lisboa, Universidade Aberta, pp.49-65.
- KRISTEVA, Julia (1969) *Sêmeiôtikê, Recherches pour une Sèmanalyse*, Paris, ed. du Seuil.
- (1970) « Une Poétique Ruinée » in BAKTIN, Mikhail, 1970, *La Poétique de Dostoievski*, trad. De Isabelle Kolitcheff, Paris, ed. du Seuil, pp. 5-21.
- (1976), *Le Texte du roman*, The Hague, Paris, New York, Mouton Publ. (1970).
- (1977), *Semiótica do Romance*, Tradução de três estudos da autora por Fernando Cabral Martins, Lisboa, Ed. Arcádia.
- LACAN, Jacques (1966), « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » in *Écrits*, Paris, Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1973), "Le pacte autobiographique", in *Poétique*, n° 14, Paris, pp.137-162.
- (1980), *Je est un autre; L'autobiographie, de la littérature au médias* Paris, Seuil.

- (1983), "Le pacte autobiographique (bis)", in *Poétique*, nº 83, Paris, pp.137-162.
- (1986), *Moi aussi*, Paris, Seuil.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1994), *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Ed. Cosmos.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro (1993), «Inquérito - Em questão: discurso feminino» in *Discursos*, Lisboa, Universidade Aberta, pp.157-167.
- (1995), *O Sexo dos Textos*, Lisboa, ed. Caminho.
- (1996), "Mesa-redonda" in *Dédalus*, nº 6, Lisboa, Cosmos, pp. 147-150.
- MAIOR, Dionísio Vila (1993), "Fernando Pessoa-Maria José: alteridade e discurso feminino" in *Discursos*, Lisboa, Universidade Aberta, pp.81-114.
- MARINHO, M. Fátima (1999), *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.
- MARTELO, Rosa (1998), *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*, Porto, Campo das Letras.
- MARTIN, Wallace (1994, 3º ed.), *Recent theories of Narrative*, Ithaca , New York and London, Cornell University Press (1986).
- MATOS, M^a Vitalina Leal (1987), "Mimese"; "Imitação" "Formalismo" "Estruturalismo" in *Ler e Escrever*, Lisboa, INCM, pp. 171-203.
- MAURER, Karl (1987), "Formas del Leer" in 1987, « El lector como instancia de una nueva historia de la literatura" in AA VV. *Estética de la recepción*, Madrid, pp.245-280.
- MEDEIROS, Paulo de (1993), "O som dos búzios: feminismo, pós-modernismo, Simulação, in *Discursos*, Lisboa, Universidade Aberta, pp.29-47.
- MERQUIOR, José Guilherme (1976), "O Fantasma Romântico" in *Colóquio Letras*, nº 33, Lisboa, FCG, pp. 19-29.
- (1979), "O significado do pós-modernismo" in *Colóquio Letras*, nº 52, Lisboa, F C G, pp.5-15.
- MIRANDA, José Bragança de (1986), "A questão da desconstrução em Jacques Derrida – contribuição para a análise do discurso do método na modernidade" in *Revista de Comunicação e Linguagens* (3), Porto, ed. Afrontamento, pp. 23-46.
- (2000), "A cultura como problema" in *Revista de Comunicação e Linguagens* nº 28, Lisboa (UNL), Relógio d'Água, pp. 13-42.
- MORÃO, Paula (1993), «Inquérito - Em questão: discurso feminino" in *Discursos*,

- Lisboa, Universidade Aberta, pp.157-167.
- (1996), “Mesa-redonda” in *Dédalus*, nº 6, Lisboa, Cosmos, pp. 151- 156.
- MOURÃO, José Augusto (1986), “Da intertextualidade (citação e comentário nas *Viagens* de A. Garrett)” in *Revista de Comunicação e Linguagens* (3), Porto, ed. Afrontamento, pp. 99-111.
- (1995), “O campo literário – o mundo que nos escreve” in *Diacrítica* nº 10, pp. 473-489.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1980), “Depoiemento sobre a poesia da geração de 50” in *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Ática, texto de 1960, pp. 269-282.
- MUSARRA, Ulla (1990), 2ª ed. “Narrative Discourse in Postmodernist texts: The Conventions of the Novel and the Multiplication of Narrative Instances, *Exploring Postmodernism*, ed. By Matei Calinescu and Douwe Fokkema, Amsterdam/Philadelphia, Jonh Benjamins Publishing Company, 1987.
- PEREIRA, Mª Helena da Rocha (1980), 5ª ed., *Estudos de História e Cultura Clássica, I vol., Cultura Grega*, Lisboa, F C G.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1976), «L’inter textualité critique» in *Poétique*, Paris, pp. 372-384.
- (1999), “Consideração intempestiva acerca do ensino da literatura na pós-modernidade” in *Incidências*, Lisboa, ed. Colibri, pp. 27-31.
- PITA, António Pedro (1988), “A modernidade e ‘a condição pós-moderna’” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, pp. 77-91.
- PLATÃO (1976, 2ª ed.) *A REPÚBLICA*, Introdução, Tradução e notas de Mª Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fund. C G.
- PUECH, Jean-Benoit (1985), “Du vivant de l’auteur » in *Poétique*, 63, Seuil, pp. 279-300.
- REIS, Carlos (1995), *O Conhecimento da Literatura, Introdução aos estudos literários*, Coimbra , Almedina.
- (1998), “Trajectos e sentidos da ficção portuguesa contemporânea” in *Camões, Revista de Letras e Cultura Lusíadas*, nº 1, Lisboa, pp. 32-39.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1987), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina.
- REYES, Graciela (1984), *Polifonia textual, La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos.
- RIBEIRO, Antonio Sousa (1988), “Modernismo e pós-modernismo – o ponto da situação” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, pp.23-46.

- RICARDOU, Jean (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Paris, ed. Seuil.
- (1978), *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, ed. Seuil.
- RICOEUR, Paul (1983), *Temps et récit 1*, Paris, Seuil.
- (1984), *Temps et récit 2*, Paris, Seuil.
- (1985), *Temps et récit 3*, Paris, Seuil.
- ROCHA, Clara Crabbé (1977), *O Espaço autobiográfico em Miguel Torga*, Coimbra, Almedina.
- (1985), *Revistas Literárias do século XX em Portugal*, Lisboa, I N C M
- (1992), *Máscaras de Narciso*, Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal, Coimbra, Almedina.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1978), “Imagens da mulher na literatura portuguesa do século XX”, in *Ensaaios de escrever*, Coimbra, Centelha, pp.187-223.
- (1993), «Inquérito - Em questão: discurso feminino” in *Discursos*, Lisboa, Universidade Aberta, pp.157-167.
- (1994), “O existencialismo francês e a sua influência na literatura portuguesa”, in *Tradição e Ruptura – Ensaaios*, Lisboa, Presença, pp.134-141.
- ROSE-MARIE e HAGEN, Rainer (1995), *Brueghel*, B.Tachen, trad. Lucília Filipe.
- ROSSUM-GUYON, Françoise Van; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Danièle (s/d) (1976?), *Categorias da narrativa*, apresentação de M^a A. Seixo, Lisboa, Vega.
- ROTHE, Arnold (1987), “El papel del lector en la crítica alemana contemporánea” in *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, S A. , pp. 13-27.
- SAPEGA, Ellen W. (1993), “Para uma aproximação feminista do modernismo português” in *Discursos*, Lisboa, Universidade Aberta, pp.67-80.
- SCHMIDT, Joël (1997), *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Tradução de João Domingos, Lisboa, Ed, 70, 1985.
- SCHOLES, Robert (1977), “Les modes de la fiction” in *Poétique*, n° 32, Paris , Seuil, pp.507-514.
- (1991), *Protocolos de Leitura*, Trad. De Lígia Guterres, Lisboa, ed. 70.
- SEGRE, Cesare (1989), “Tema / motivo” e “Texto” in *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, E N C M. pp. 94-115 e pp.152-175 .

- (1999), *Introdução à Análise do Texto Literário*, Trad. De Isabel Teresa Santos, Lisboa, Ed. Estampa, 1985.
- SEIXO, Maria Alzira (1991), “Modernités Insaisissables – remarques sur la fiction portugaise contemporaine” in *Dedalus*, nº 1, Lisboa, Cosmos, pp. 303-313.
- (1999), “O romance da literatura: comunicação, práticas e ficções” In *Ensino da Literatura, reflexões e propostas a contracorrente*, org. de M^a Isabel Rocheta e Margarida braga Neves, Lisboa, Cosmos, pp. 111-137.
- (2001), *Outros Erros, Ensaios de Literatura*, Porto, Ed. ASA.
- SENA, Jorge de (1983), *Líricas Portuguesas, II volume*, Lisboa, ed. 70.
- (1988), *Estudos de Literatura Portuguesa III*, Lisboa, ed. 70.
- (1992), *Amor e outros verbetes*, Lisboa, ed. 70.
- SHAW, Harry E. (1983), *The Forms of Historical Fiction*, London, Cornell U.P.
- SILVA, Celina (1996), “Da poética à estética: Expansão e inflexões na Teorização Genettiana (Breve Leitura)” in *Literatura Comparada: Os novos Paradigmas* Org. Margarida L.Losa, Isménia de Sousa e Gonçalo Vilas-Boas, Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada.
- STAROBINSKI, Jean (1970), “Le style de l’autobiographie”, in *Poétique*, nº 3, Paris, pp. 257-265.
- STIERLE, Karlheinz (1987) « Qué significa ‘recepción’ en los textos de ficción? in 1987, « El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” in AA VV. *Estética de la recepción*, Madrid, pp. 87-143. Tradução francesa in *Poétique* nº 39, pp.299-320.
- SZEGEDY-MASZÁK, Mihály (1990), 2^aed, « Teleology in Postmodern Fiction », in *Exploring Postmodernism*, ed. By Matei Calinescu and Douwe Fokkema, Amsterdam/Philadelphia, Jonh Benjamins Publishing Company, 1987.
- TODOROV, Tzvetan (1975), “La lecture comme construction, in *Poétique*, nº 24, Paris, pp. 417-425.
- TOPIA, André (1976), « Contrepoints joyciens » in *Poétique*, nº 27, Paris, pp.351-371.
- VALDÉS, Mario (1995), « Da interpretação” in AA VV, 1995, *Teoria Literária*, Tradução de Ana Luíza Faria e Miguel serras Pereira, Lisboa, D. Quixote, pp. 335-349.
- VERRIER, Jean (1976), «Segalen lecteur de Segalen» in *Poétique*, nº27, Paris, pp.351-371.
- VILLANUEVA (1994), “Teoría de la narración” in AAVV, dir. VILLA-NUEVA, Dario, *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus, pp. 219-240.

- VITOUX, Pierre (1982), «Le jeu de la focalisation» in *Poétique*, nº 51, Paris, pp.359-368.
- YVANCOS, José M^a Pozuelo (1989), *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- (1994), «Teoría de la narración» in AAVV, dir. VILLA- NUEVA, Dario, *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus, pp. 219-240.
- WAUGH, Patricia (1993), *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Counscious Fiction*, London and New York, Routledge, 1984.
- WEIGERT, Beatriz (1993), «Inquérito - Em questão: discurso feminino» in *Discursos*, Lisboa, Universidade Aberta, pp.157-167.
- ZUMTHOR, Paul (1976), « Le carrefour des rhétoriciens, Intertextualité et Rhétorique » in *Poétique*, 27, Paris, pp.351-371.

4. Outras obras citadas

- FLAUBERT, Gustave, (1991) *Madame Bovary*, Tradução de João Pedro de Andrade, Lisboa, Relógio d'Água.
- QUEIRÓS, Eça de, (s/d), *O Primo Bazílio*, Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, de acordo com a segunda edição de 1878, Lisboa, Ed. Livros do Brasil.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1999, 13^a edição), *Um Amor Feliz*, Lisboa, Ed. Presença.
- SARAMAGO, José (1984, 2^a edição), *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho.