

Leonel da Conceição Lopes

De Xerazade, a contadora de histórias, a *As Contadoras de Histórias* - os géneros literários na obra de Fernanda Botelho: subversão, recriação, recreação.

Tese de Doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Sob orientação da Professora Doutora Maria de Fátima Marinho

PORTO
2011

INTRODUÇÃO

1. O «corpus»; o tema

«... **Fernanda Botelho** mantém uma carreira literária discreta mas de irrecusável imposição estética...» reconhece Maria Alzira Seixo (Seixo, 2001: 28), em texto de 2001. Nessa data, a autora publicara os seus dez romances. A sua obra inclui ainda uma novela, *O Enigma das Sete Alíneas*, e um livro de poesia: *Coordenadas Líricas*. O seu último livro – de inéditos - *Gritos da Minha Dança* surge a público em 2003¹. É discreta a sua obra pelo número e, porventura, por não integrar a onda dos nomes que a publicidade torna visível. No entanto, o seu labor literário impõe-se no seu valor estético. Assim ela o desejou:

«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»².

¹ 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: 291-298; 1988: 149-153; Mourão-Ferreira, 1980: 245-249 e 269-282; C. Rocha, 1985). 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).. 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). Jorge de Sena (1983: 291) assinala o «seu lugar de primeira plana».

² Resposta dado pela própria em carta de 29/06/2001. Esta resposta resultou de um pedido a Fernanda Botelho para responder a algumas perguntas, aquando da elaboração da dissertação de mestrado e foi precedida de um breve encontro de quinze minutos que Fernanda Botelho me dispensou, em Lisboa, num gesto de simpatia, pois o estado de saúde não permitia que fosse mais longo. Nesse encontro 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! (cf. LOPES, Leonel da Conceição (2002) *Esta Noite Sonhei com Brueghel, de Fernanda Botelho, uma leitura*: Dissertação de Mestrado, texto policopiado, Porto, Faculdade de Letras, Universidade do Porto; também em repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/13060

Essa preocupação reflecte-se no trabalho de construção dos romances, qualidade já destacada por Nuno de Sampaio em 1972, a propósito de *Lourenço é Nome de Jegral*:

«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).

Idêntica atitude assume Óscar Lopes, em 1959, a propósito de *Calendário Privado*:

«A técnica romanceadora 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 ...».

Ora, a atenção dada ao romance e sua construção aprofunda-se continuamente até desembocar no seu último, *As Contadoras de Histórias* (1998), de que mais recentemente deram conta algumas recensões, nomeadamente a de Catherine Dumas que nele valoriza a estratégia desenvolvida pela autora: 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».

Fazer referência ao «romance clássico» e sua subversão é já pressupor a existência do «género», uma evolução dentro do género e, no que respeita à produção literária de Fernanda Botelho, a exploração de técnicas (narrativas) que o subvertem.

Sendo o objecto deste trabalho a análise da obra (romanesca) de Fernanda Botelho na vertente genológica, impõe-se uma breve reflexão sobre o romance e os géneros literários.

O romance inscreve-se numa tradição cujas origens se podem procurar na Antiguidade Clássica, exprime-se em narrativas no período medieval e Renascimento – novela sentimental, novela pastoril, novela de cavalaria –, romance barroco, romance de aventuras e romance negro, mas a forma literária que por excelência assume a designação de romance é a que «se constitui não só sobre a dissolução da narrativa puramente imaginosa do barroco, mas também sobre a desagregação da estética clássica» (Aguiar e Silva, 1988: 678). Correspondendo a alterações das condições económicas e sociais e às novas exigências do público que se «cansara do carácter fabuloso do romance e exigia das obras narrativas mais verosimilhança e mais realismo» (Aguiar e Silva, 1988: 681), nasce, assim, o romance moderno. O seu florescimento ocorre durante o século XVIII (Goulart, 2001: 919). O século XIX é considerado a sua idade de ouro. Assumindo-se como a forma literária «apta a exprimir os multiformes aspectos do homem e do mundo» (Aguiar e Silva, 1988: 682), vai triunfando sobre a ameaça de extinção, por meados do século XX, com o *nouveau roman*. Na verdade, este, ao acentuar a desconstrução da narrativa e ao esvaziar a voz do sujeito ficcional (Seixo, 2001: 27), abala o romance oitocentista, embora gerando um efeito de rejuvenescimento das técnicas e renovando as temáticas (Reis, 1987: 348). Esta renovação passa pela assumpção de técnicas narrativas variadas e diversidade de registos discursivos, como o nota Carlos Reis (1987: 354):

«... o romance actual cruza-se intensamente com outros géneros narrativos, perfilhando o registo do histórico e cultivando as instâncias da biografia, da autobiografia, do diário e das memórias...».

Renascendo, polimorficamente, então, da sua morte anunciada, transforma-se em «género por excelência, como que devorador de todos os outros» (Goulart, 2001: 923).

É exactamente a vitalidade do romance, decorrente da exploração do cruzamento e transformação dos géneros por Fernanda Botelho, que este trabalho procurará mostrar, prosseguindo um dos vectores de leitura já encontrado na abordagem de *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, feita na dissertação de Mestrado³. Na verdade, aí se concluía:

³ Ver referência em nota anterior.

«...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 romance, de acordo com os estudos da "metaficção" e da "mise en abîme"» (p. 155).

Analisando os outros romances da autora, reconheceu-se, na construção de alguns deles, uma estratégia de inserção de um (outro) livro dentro do livro, associada à explicitação do próprio processo da sua escrita. Este critério determinou a selecção do corpus de análise e do tema a aprofundar: os géneros, a sua subversão e recriação e a dimensão lúdica da prática da escrita. Assim, respeitando aquele critério, do universo romanesco de Fernanda Botelho, escolheram-se: *Terra sem Música* (1969); *Lourenço é Nome de Jogral* (1971); *Esta Noite Sonhei com Brueghel* (1987); *Festa em Casa de Flores* (1990); *Dramaticamente Vestida de Negro* (1994); *As Contadoras de Histórias* (1998). Embora não respeitando o critério enunciado, incluiu-se também, neste corpus, *Xerazade e os Outros* (1964), já que este romance se apresenta, logo no paratexto, como partilhando dois géneros: o romance e a tragédia. *Gritos da Minha Dança* (2003), que traz na capa a designação de «inéditos», sendo um livro consituído por «pequenos textos»⁴ de géneros diversos, é passível de uma abordagem a partir do autobiográfico como elemento aglutinador. Por essa razão se justifica também a sua integração no corpus deste trabalho⁵.

Considerando a data das obras seleccionadas e o género indicado no paratexto, constata-se uma curiosa coincidência (ou decisão da autora?): o primeiro romance evoca no título a contadora por antonomásia – Xerazade; o último romance (não o último livro) intitula-se «As Contadoras de Histórias». Trata-se de uma feliz inclusão para um conjunto de textos em que se multiplicam as vozes narradoras, como se se afirmasse a prevalência do contar na sua pluralidade. Plurais são também as formas literárias a que recorre na construção dos vários romances. No sentido de compreender esta pluralidade

⁴ Assim o designa a autora, em dedicatória-oferta: «...estes *Gritos da Minha Dança*, *Inéditos*, estreia, porventura pouco feliz, em pequenos textos».

⁵ Ver a Bibliografia activa. Para cada livro, segue-se a edição aí referida.

e de avaliar a sua importância para o aprofundamento do tema, procurou-se obter uma visão englobante, mas não extensa, sobre a teoria (literária e linguística) dos géneros e do romance, em particular. De seguida procedeu-se à análise de cada romance (e de *Gritos da Minha Dança*), na perspectiva genológica, destacando a função dos géneros para a construção do próprio romance e da personagem.

Assim se justifica uma explanação da função dos géneros e sua compreensão.

2. Os géneros literários

A existência ou reconhecimento dos géneros literários constitui um facto ou uma constatação histórica, no domínio da Teoria da Literatura. Desde o Século V aC, com Platão, até aos dias de hoje se assiste a uma necessidade de categorização das formas literárias. Nas capas dos livros (de literatura) continuam a surgir etiquetas como «romance», «contos», «poesia». No âmbito dos Estudos Literários, do estudo escolar, dos comentários dos media e, inevitavelmente, na crítica literária recorre-se à «linguagem dos géneros», falando-se de narrativa, do romance, da novela, do conto, do drama, do texto lírico... o que equivale a uma distinção minimamente hierarquizada entre «género» e «subgénero»: o romance como um subgénero da narrativa, o romance histórico como uma subcategorização do romance.

Tal não invalida que se questione a pertinência (eficácia) ou validade de uma categorização ou classificação dos textos literários. Aguiar e Silva (1988: 339-340) dá conta da sua problematização quer no plano teórico, quer no plano semiótico, quer especificamente no literário que, simplificando, corresponde às questões da aceitação da existência de «universais», da própria aceitação de categorias classificativas, da admissão de categorias trans-históricas, do reconhecimento da importância de esquemas categoriais na produção, recepção e interpretação das obras literárias, do papel da tradição ou memória do sistema literário e da correlação entre liberdade criadora e constrangimentos institucionais⁶.

⁶ «Num plano marcadamente teórico, o problema dos géneros literários conexas-se com problemas ontológicos e epistemológicos que se podem considerar como *uxatae quaestiones* da filosofia em todas as épocas: a existência de universais e a sua natureza; a distinção e a correlação categoriais entre o geral e o particular; a interacção de factores lógico-invariantes e de factores histórico-sociais nos processos de individuação; fundamentos e critérios das operações classificativas, etc.

Num plano prevalentemente semiótico, a questão dos géneros literários é indissociável da correlação entre sistema e estrutura, entre código e texto, e da função dos esquemas categoriais na percepção e na representação artística do real, tanto a nível da produção do objecto estético como a nível da sua recepção e da sua interpretação.

Se a sua existência é da esfera do constatável, a extensão e intensão do conceito derivam da época, estética e / ou período literários, já que «os géneros» não são imutáveis e a momentos históricos diferentes corresponderam formas diversas. Houve épocas em que os géneros se impuseram como entidades substantivas com valor normativo⁷. Noutros momentos foi posta em causa a universalidade e normatividade dos géneros «pré-existentes» à obra individual⁸. Pelos anos 50 e 60 do século XX, foi declarada a morte dos géneros⁹, mas, nas décadas finais desse século, assiste-se à sua valorização no âmbito da reflexão da Teoria Literária. Genette (1979) propõe a distinção entre modos e géneros¹⁰. Em 1980, Todorov (1988: 39) reconhecia o destaque que os géneros literários deviam merecer:

«El género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria; por esa razón es un objeto privilegiado, lo cual podría concederle muy bien el honor de convertirse en el personaje principal de los estudios literarios».

Num plano mais especificamente literário, o debate sobre os géneros encontra-se ligado a conceitos como os de tradição e mudança literárias, imitação e originalidade, modelos, regras e liberdade criadora, e à correlação entre estruturas estilístico-formais e estruturas semânticas e temáticas, entre classes de textos e classes de leitores, etc.» (Aguiar e Silva, 1988: 339-340)

⁷Tenha-se em conta, sobretudo a poética do Classicismo. Também as correntes de tradição formalista (mais tarde o Estruturalismo e a Semiótica), ao valorizarem a obra inserida num sistema, contribuíram para a valorização dos géneros. Através destes, o texto (individual) integra o sistema literário.

⁸ Tenha-se em conta a posição de Croce na desvalorização da categorização de carácter universal aos géneros. Ver, entre outros, Aguiar e Silva (1988: 366-369) e Winsatt e Brooks (1980: 597-623). Na síntese que traça da posição de Croce, afirma Aguiar e Silva (1998:367): «Croce identifica a poesia - e a arte em geral - com a forma de actividade teórica que é a **intuição** (...) [que] é concomitantemente **expressão**. (...) **Intuir é exprimir**. A poesia, como toda arte, revela-se portanto como intuição-expressão: conhecimento e representação do individual, elaboração alógica e, por conseguinte, irrepetível de determinados conteúdos. A obra poética é, consequentemente, una e indivisível, porque “cada expressão é uma expressão única”».

⁹ Combe (2001: 50-51) atribui tal declaração aos herdeiros das vanguardas no pós guerra, que identifica com os teóricos associados às publicações *Tel Quel* e *Change* e que propunham a dissolução dos géneros no texto : «...le temps des manifestes en faveur de “l’Ecriture”, du “Texte”, de *Tel Quel* e *Change*, est désormais passé.» (Combe, 2001:50). Para ele, as vanguardas mais do que a extinção propuseram ou promoveram a renovação, mesmo que revolucionando ou subvertendo as práticas anteriores.

¹⁰ Note-se que o termo não é criação de Genette. Aguiar e Silva (1988: 386-387), depois de afirmar que «o termo e o conceito de *modo* literário, contrapostos ou distintos em relação ao termo e ao conceito de género literário, alcançaram larga aceitação nos últimos anos» (p.386), mostra a sua utilização por diferentes autores por meados do século XX: Northrop Frye Robert Scholes, Paul Hernadi, Klaus Hempfer (cf. também as páginas 375-381 e as obras destes autores referidas na bibliografia). Aguiar e Silva (1988: 389) vê «a distinção entre modos literários, entendidos como categorias meta-históricas e os géneros literários, concebidos como categorias históricas, (...) lógica e semanticamente fundamentada e necessária». Carlos Reis (1995: 227-301), no capítulo IV, intitulado «texto literário e arquitextualidade», dá como adquirida a referida distinção: «parte-se, assim, da moderna aceitação dos *modos* e *géneros literários* como categorias teóricas fundamentadas e epistemologicamente legítimas» (Reis, 1995: 234).

De igual modo, ao abrir o seu estudo sobre os géneros literários, A. Garcia Berrio (1999: 11) reclama um lugar «necesariamente relevante o central na configuración de la Teoria de la Literatura». Combe, no final do século XX, assevera a sua vitalidade:

«les genres que les “textualistes” entendaient détruire ou déconstruire ont évolué, se sont transformés; des genres nouveaux sont apparus. Toute institution littéraire – de l’édition à l’université – témoigne de la vitalité et de l’actualité du principe des genres, dont on proclamait naguère la mort certaine comme celle de la littérature et de l’art, d’ailleurs». (Combe, 2001: 50)

No sentido de compreender a persistência da categoria de género literário e sua alteração dentro do funcionamento do sistema literário, importa esclarecer a sua natureza e o âmbito da sua aplicação, mesmo prescindindo da apresentação do percurso histórico no plano da reflexão e da categorização genológicas, por ultrapassar o âmbito deste trabalho. Apresenta-se, assim, a perspectiva da abordagem teórica e metodológica: uma teoria da comunicação literária, inserida dentro da comunicação artística e esta num contexto mais vasto da comunicação ou interacção social com suas regras e códigos¹¹. Tal corresponderá a uma mudança de paradigma, resultante das reflexões ocorridas no último quartel do século XX e que, segundo Marielle Macé (2002: 401), «invite à ne plus chercher à construire des classifications génériques théoriquement pures, ni à définir l’essence des genres, leurs qualités intrinsèques, mais à nous interroger plutôt sur “le fonctionnement des noms génériques”».

Pelas últimas décadas do século XX, e considerando que a tradição imanentista / formalista os valorizou, distinguiram-se alguns autores na proposta de classificação dos géneros, considerando que a designação «género» nem sempre se referia à mesma realidade: umas vezes classificava categorias históricas e sócio-culturais, outras vezes categorias acrónicas e universais¹². Entre eles se destacam Todorov e Genette ao proporem uma distinção entre géneros an-históricos ou trans-históricos e os géneros

¹¹ É nesta perspectiva que Aguiar e Silva (1988: 131-338, *Teoria da Literatura*, capítulo 3, «A Comunicação Literária»), apresenta o seu estudo do fenómeno literário.

¹² Veja-se a explicação de Aguiar e Silva (1988: 385): «Com efeito, o termo “género” ora se refere a categorias acrónicas e universais - a lírica, a narrativa, etc – ora se refere a categorias históricas e sócio-culturais – o romance, o romance histórico, a ode, a ode pindárica, o soneto etc. por isso, a fim de evitarem ambiguidades, alguns teorizadores têm proposto uma designação para as categorias meta-históricas e outra designação para as classes históricas.»

históricos, tendo chegado à distinção entre tipos e géneros / géneros teóricos e géneros literários (Todorov) e modos e géneros (Genette). Segundo Genette,

«les genres sont des catégories proprement littéraires, les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement de ce que l'on appelle aujourd'hui la *pragmatique*»¹³.(1979: 68)

De acordo com o mesmo autor, os modos correspondem à tríade: lírico, narrativo e dramático. Tragédia, comédia, romance... correspondem aos géneros que, por sua vez, se podem especificar em subgéneros literários: romance histórico, por exemplo. Sendo assim, modos e géneros literários podem ser vistos como construções teoréticas com finalidade heurística que reúnem «constantes trans-históricas», elementos universais e invariantes relativas à enunciação e às categorias temáticas: o heróico, o sentimental, o cómico¹⁴.

¹³ Note-se que o contexto em que Genette faz esta distinção é o da clarificação das categorias de modo e género. Segundo o mesmo, tem sido dada interpretação modal aos géneros com a agravante de a atribuir erroneamente a Platão e a Aristóteles. Na sua opinião, na tradição clássica, «chaque genre se définissait essentiellement par une spécification de contenu que rien ne prescrivait dans la définition du mode dont il relevait. La division romantique et post-romantique, en revanche, envisage le lyrique, l'épique et le dramatique non plus comme de simples modes d'énonciation, mais comme de véritables genres, dont la définition comporte déjà inévitablement un élément thématique, si vague soit-il».(Genette,1979: 66)

¹⁴ «Os modos literários representam, por um lado, a nível da forma da expressão, possibilidades ou virtualidades transtemporais da enunciação e do discurso (modos narrativo, lírico, dramático) e por outra parte, a nível da forma do conteúdo, representam configurações semântico-pragmáticas constantes que promanam de atitudes substancialmente invariáveis do homem perante o universo, perante a vida e perante si próprio» (Aguiar e Silva, 1988: 389).

3. Géneros discursivos, géneros literários – uma convergência.

A partir dos anos setenta do século XX, com o desenvolvimento da Semiótica e das reacções críticas ao Estruturalismo (post-estruturalismo), a Pragmática (também a Retórica) foi valorizada e forneceu aos estudos literários uma base teórica para o entendimento dos géneros literários, inserindo-os na teoria dos «actos de fala» iniciados por Searle e Morris¹⁵. O estudo dos enunciados passou a ser abordado a partir da «acção social». Cada acto de fala é entendido como um facto social governado por regras e estruturas sociais que o falante interioriza e actualiza. Neste processo, os interlocutores conferem significado aos enunciados, nele estando implicados quer o produtor (emissor) do enunciado quer o seu receptor, desenvolvendo estratégias adequadas à comunicação eficaz.

Em convergência com esta orientação pragmática ganhou peso a leitura de Bakhtine aprofundada pela Linguística Textual (décadas finais do século XX). Por meados do século XX, Bakhtine destacou a importância do contexto social em que decorre a comunicação humana, valorizando o acto enunciativo inserido num sistema social. Na sua perspectiva, a finalidade da comunicação não é conseguida pela palavra ou pela frase, isoladas, mas sim pelo enunciado (completo). E este é gerado num contexto social em que o indivíduo se apropria de esquemas prévios e os actualiza. O significado não resulta da intervenção isolada dos indivíduos mas resulta da interacção social – é uma construção intersubjectiva.

As formas que o indivíduo adopta na sua prática discursiva correspondem a esquemas textuais cujas propriedades os actores reproduzem (Miller: 1994: 71). Estabelecendo uma equivalência entre os géneros (literários) e aqueles esquemas

¹⁵Veja-se a pertinência da observação de Todorov (1976: 187) sobre a questão do géneros literários: «... este problema pertence, de maneira geral, à tipologia estrutural dos discursos, de que o discurso literário é apenas um caso particular».

textuais, considera-se que eles pré-existem à sua utilização, «enformando» os actos de fala, mesmo que estes os refaçam¹⁶ (Coe, 1994: 181-190).

Convém esclarecer, seguindo Jean-Michel Adam (1999: 82-83), a relação entre os diferentes tipos de práticas discursivas e géneros discursivos entre os quais se inserem os géneros literários. Este autor considera errada a designação de «tipos de texto» já que «l'unité “texte” est trop complexe et trop hétérogène pour présenter de régularités linguistiquement observables et codifiables». Prefere encarar o texto como processo de composição integrando sequências diversas¹⁷. Assim,

«si l'on tient à parler de “types” au niveau global et complexe des organisations de haut niveau, il ne peut s'agir que de types de pratiques sociodiscursives, c'est-à-dire, de *genres*. Suivant une formule heureuse de François Rastier “un genre est ce qui rattache un texte à un discours”» (Adam, 1999: 83).

Tal significa que um texto singular, através do género, é ligado a uma família de textos. Neste sentido, os géneros discursivos são categorias «pratiques-empiriques indispensables tant à la production qu'à la réception-interprétation, régulatrices des énoncés en discours et des pratiques sociodiscursives (...), prototypiques-stéréotypiques, c'est à dire définissables par des tendances ou des gradients de typicalité, par des faisceaux de régularités et des dominantes plutôt que par des critères très stricts» (Adam, 1999: 83).

Em suma, a produção literária, como prática social que é, pode ser inserida no conjunto das práticas discursivas no contexto da interacção social. Deste ponto de vista, os géneros literários inserem-se dentro dos esquemas de comunicação que mobilizam emissores e receptores no jogo das suas práticas discursivas¹⁸.

¹⁶ Coe explicita o valor destes modelos ou esquemas textuais com valor heurístico recorrendo ao conceito de forma. Depois de traçar um bosquejo histórico, mostra como em Aristóteles forma sem conteúdo é uma abstracção e recorre a um estudo de Kenneth Burke (1931) de quem transcreve a seguinte citação, ilustrativa da função de tais esquemas: «Form (...) is arousing and fulfilment of desires. A work has form in so far as one part of it leads a reader to anticipate another part, to be gratified by the sequence» (Coe, 1994:181). Recorre ainda a W. Ross Winterwoud para justificar a utilidade do conceito de forma na explicação do processo como «the mind perceives infinitely complex relationships» (Coe, 1994:181) e estabelece a analogia entre tais esquemas interpretativos e os processos figurativos, nomeadamente a metáfora, para a atribuição de significados: «thus tropes, as first the New Rhetoricians and later the Poststructuralists have emphasized, are substantive, ideological, shapers of discours, not merely a matter of style» (Coe, 1994:183).

¹⁷ Essas sequências correspondem a: narrativo, descritivo, dialogal, expositivo, explicativo, argumentativo.

¹⁸ «...les langues et les genres sont indissociables dans la manifestation textuelle et discursive du language.» (Jean-Michel Adam e Ute Heidmann, 2007:23).

4. Do lado do leitor, o género como esquema interpretativo

A deslocação do centro de atenção do «objecto» texto para os contextos de produção, de circulação e de recepção, a partir dos anos 80 (superação da visão estruturalista), veio facilitar a inserção dos «géneros literários» no domínio da problemática mais geral das categorizações dos «factos de discurso» (Baroni, 2007: 8 e Schaffer, 2007: 357-358). Neste sentido, uma das linhas de compreensão dos géneros foi desenvolvida pela designada «new rhetoric». Talvez se possa dizer que a sua perspectiva é a da sociologia e da antropologia cultural numa linha construtivista, ou seja, o indivíduo desenvolve a sua acção num determinado sistema social, assumindo as estruturas desse sistema, reproduzindo-as e reconstruindo-as, de acordo com o fim que move a sua acção. Assim, o saber, o conhecimento, as ideias... resultam de uma construção social, são «socially constructed in response to communal needs, goals, and contexts» (Freedman e Medway, 1994: 5), correspondendo à expressão (quase slogan) destes autores: «the shaping power of social». Sendo assim, a primazia para a compreensão dos géneros é conferida às práticas discursivas, em situação de uso (utterance). Daí uma sua proposta de definição de género pelos seus «common communicative purposes» e pelo seu papel «within the environment»¹⁹.

Ora, como já atrás foi referido, as práticas discursivas inscrevem-se no campo mais vasto dos sistemas sociais, onde intervêm actores que desempenham os seus papéis, que jogam o seu jogo, de acordo com as regras socialmente definidas e aceites, integrados nas estruturas sociais que assumem e reproduzem na sua acção²⁰. E, como mostra C. Miller, apoiada em Giddens,

¹⁹ «A genre is defined primarily by its common communicative purposes; these purposes, and the role of the genre within its environment give rise to specific textual features» (Freedman e Medway, 1994: 7)

²⁰ Cf. «the conduct of individual actors reproduces the structure properties of larger collectivities» Giddens citado em Miller, 1994: 71.

«the structures of social relations consist of rules and resources; rules, as in linguistics, are both constitutive and normative; resources are the means by which rules are actualized – they are “capabilities of making things happen”. Structure is both means and end, both resource and product.» (Miller, 1994: 70).

Nesta perspectiva, o género é, na sociedade, um constituinte, uma estrutura comunicativa. Esta enquadra-se na «rhetorical community», uma entidade virtual, uma projecção discursiva interna à retórica, (Miller, 1994: 73) com uma função de reprodução e reconstrução social:

«like Giddens structures, rhetorical communities “exist” in human memories and their specific instantiations in words: they are not invented anew but persist as structuring aspect of all forms of socio-rhetorical action.» (Miller, 1994: 74)

5. Género – função heurística

A deslocação do eixo de reflexão sobre os «géneros» para as práticas discursivas foi conduzindo à desvinculação de uma concepção ontológica e alterando o paradigma habitual: os textos não pertencem a um género; os enunciados são dotados de uma orientação genérica - «généricité»; um texto participa de mais do que um género do discurso (Jean-Michel Adam e Ute Heidmann, 2007:21-34)²¹.

A abordagem do «género» consistirá não na catalogação de características presentes num texto particular conducentes à sua inserção numa categoria universal, mas num trabalho de conhecimento e reconhecimento implicando as estâncias de produção, recepção-interpretação e de edição. É que um texto é feito de regularidades de ordem verbal e discursiva - modos de enunciação, traços semânticos, marcas de composição técnico-formal – e de regras da esfera da convenção social e institucional (domínio pragmático). Ora tais regularidades pressupõem quer da parte do emissor quer da parte do receptor uma competência – um trabalho – nem sempre explícito ou consciente que é da esfera do «genérico», pois «la généracité ne se décrète pas, elle a besoin d’une confirmation intersubjective» (Vaugeois, 2007: 217), e que Baroni (2003: 143) define como «un amalgame de connaissances abstraites, de stéréotypes culturels, que le lecteur acquiert par la pratique des oeuvres littéraires»²².

²¹ A perspectiva aqui anunciada será devedora do estudo de Derrida sobre a «lei do género», referência incontornável nesta matéria e que, mais adiante, será explicitada.

²² Maingueneau (2007: 57-71) apresenta uma hierarquia dos géneros (discursivos) em quatro modos segundo o grau de formalização e criatividade (liberdade), do menos individual (mais presos a um modelo) para o mais «autorial» («ceux pour lesquels la notion même de ‘genre’ pose problème», «genres non saturés»). Os géneros de cada modo são formatados, por parte da produção (autoria), de acordo com determinados códigos formais, interpretativos e semânticos exigindo da parte do leitor uma competência equivalente de «decodificação». As categorias de género correspondem a esses códigos que funcionam simultaneamente como constrangimentos e recursos de comunicação. Maingueneau designa-os como «étiquettes formelles», «cardrages interprétatifs» e «étiquettes formelles et sémantiques». Explicitando os géneros do modo 4 (autoriaux) afirma : «les étiquettes imposés par les auteurs de genre de mode 4 ne sont pas toutes de même type. A priori, une étiquette peut viser plutôt des propriétés formelles, d’un texte,

Os géneros serão, pois, categorias do domínio conceptual, «institutos» que funcionam, (Aguiar e Silva 1988: 390) como filtros de aproximação e de interpretação da realidade. Adquirem, portanto, uma função heurística e, a partir daí, uma função de intervenção no sistema social.

Nesta qualidade, os géneros fornecem ao leitor a parte do já conhecido – o genérico – que asseguram a comunicabilidade do texto, a sua inscrição na história, uma vez que a *escrita* é «uma realidade formal transindividual constituída entre a ‘língua’ e o ‘estilo’, sob a acção de factores históricos e ético-sociais» (Aguiar e Silva, 1988: 109)²³. Funcionam como a memória do sistema literário, inserindo os textos numa tradição, «já que, sem a *memória* do sistema, sem as regras e convenções dos seus códigos, o autor não produziria textos literários, nem o leitor estaria provido dos esquemas hermenêuticos que o habilitam a ler e a interpretar esses mesmos textos no âmbito do quadro conceptual e institucional em que se situa a literatura» (Aguiar e Silva, 1988: 392)²⁴.

Mas a referida função heurística cobre uma outra dimensão decorrente da abordagem discursiva dos géneros: um processo de atribuição de significações e valores dentro da lógica de diálogo intersubjectivo entre a obra e o leitor (Gefen, 2007: 187-200). Com efeito, como sublinha Gefen (2007: 198), a importância do género textual como categoria literária no processo de leitura não está no facto de ser «une compétence formelle, mais aussi parce que celle-ci est une connaissance pratique du domaine de la praxis humaine, de ses possibilités et de ses résultats, autrement dit: une maîtrise du réseau conceptuel et formel par lequel les expériences humaines peuvent êtres identifiées et manipulées». Trata-se da noção de «reconnaissance» da esfera da filosofia do espírito e da acção proposta por Paul Ricoeur. Através dela se propõe a abordagem do género como um filtro cognitivo, um instrumento de inteligibilidade, um programa de vida. Nesta perspectiva, «inscrire dans un genre, ce n'est donc pas seulement classer

plutôt son interprétation, ou combinent les deux.» (p. 61)

²³ Esta citação corresponde a uma nota sobre o entendimento de escrita em R. Barthes como recurso de explicitação dos géneros como códigos do sistema literário.

²⁴ Cf. p. 372. A noção de memória do sistema foi desenvolvida por Bakhtin (*La poétique de Dostoievski*, cap. IV, «Les particularités de composition et de genre dans les oeuvres de Dostoievski», pp.145-236): «le genre, par sa nature même, reflète les tendances les plus stables, “éternelles” de l'évolution littéraire. Il conserve toujours des éléments immortels d'*archaïsme*. Mais cela au prix d'un renouvellement perpétuel, d'une modernisation s'il'on peut dire. Le genre est toujours le même et l'autre, toujours vieux et nouveau en même temps. Il se renaît et se renouvelle à chaque étape de l'évolution littéraire et dans chaque oeuvre individuelle» (p.150).

des livres ou constituer des *corpus*, c'est d'abord évaluer un savoir» (Gefen, 2007: 197)²⁵.

«Reconnaissance» corresponde a um processo projectivo («comme modalité de l'expérience des formes» - Macé, 2007: 186), centrado no acto / sujeito de leitura. Nesse acto, o sujeito convoca uma cadeia de obras singulares – a sua memória – e projecta-a, actualizando-a, não apenas como classificação da obra, mas como processo de atribuição de significações e valores (Gefen, 2007: 187). É um processo de posicionamento categorial (a obra possuindo um género) e de reconfiguração genérica (a obra modificando o género em que se insere), semelhante ao «lire comme» desenvolvido pelo já referido filósofo, quando procede à análise do conceito de mimese em Aristóteles. Ricoeur parte desse conceito para expor uma tese própria sobre a **referência** na poesia²⁶, 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 gerado pelo texto, ou seja, o mundo do texto ou da obra (Ricoeur, 1975: 273-321).

Atendendo, então, à função que a categoria de género exerce no acto de ler, pode concluir-se com Gefen (2007: 200):

«vouloir ou pouvoir reconnaître le genre, c'est être en mesure de faire des hypothèses heuristiques portant sur l'organisation interne du champ littéraire, sur les usages possibles des représentations mimétiques et sur la valeur des expériences fictionnelles, ces dernières apparaissant comme des outils de connaissance sensible – et comme le moyen de faire ce que l'on ne peut appeler autrement que de la *philosophie*.»

²⁵ Eis como o mesmo autor apresenta essa actividade: «ainsi le genre relie bien l'oeuvre à sa catégorie et noue la compétence à la reconnaissance générique selon des processus complexes et bidirectionnels» (Gefen, 2007: 198).

²⁶ «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'explicitier» (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» (Ricoeur, 1975: 292).

As categorias de género não se reduzem, pois, a um utensílio classificatório, mas pertencem à dinâmica da própria literatura dentro do conjunto mais vasto «des catégorisations à l'aide desquelles les êtres humains pensent les réalités qu'ils ont même créées» (Schaffer, 2007: 360).

Uma perspectiva pragmática proporciona um enquadramento mais alargado dos «géneros literários» como «géneros do discurso»²⁷. Esta abordagem acentua a faceta normativa (não necessariamente impositiva, mas estratégica, dialogal), destacando as regularidades verbais, discursivas, sócio-institucionais. Neste sentido, e sublinhando a visão Bakhtiniana (meados do século XX), de que a individualidade, a singularidade, a criatividade se exprimem recorrendo ao socialmente já dado, aos géneros discursivos²⁸, J.M Adam e U. Heidman (2007: 27) enunciam uma das seis teses sobre os géneros: «les genres sont des pratiques normées, cognitivement et socialement indispensables» e explicitam que «les normes sócio-discursives qui gouvernent les genres ne sont pas aussi contraignantes que les règles morpho-syntatiques qui régissent les langues».

Note-se a importância concedida ao carácter necessário de tais práticas, isto é, à função (ou funções) que podem adquirir²⁹, enquanto, dado o seu carácter de construções sociais, «producteurs et produits de modalités spécifiques d'élaboration de connaissances» (Adam e Heidman, 2007: 27).

Claro que, no caso dos textos literários, atendendo à particularidade da situação de comunicação, o autor constrói o contexto da enunciação e implica o leitor no percurso de leitura.

²⁷ Tenha-se em conta que o aprofundamento mais recente da «teorias do discurso» encontram a sua base na concepção dos géneros como objecto semiótico, já referidos noutros lugares (Todorov, 1998; Schaffer, 1989, entre outros).

²⁸ Para não se perder o alcance desta categoria, fique-se com a definição proposta por D. Maingueneau (2007: 58): «elle (catégorie du genre de discours) désigne des dispositifs de communication socio-historiquement définies, communément caractérisés par des paramètres tels que les rôles de leurs participants, leurs finalités, leur médium, leur cache spatio-temporel, le type d'organisation textuelle qu'ils impliquent, etc.»

²⁹ Observa Baroni (2007: 165) que a partilha das regularidades sócio-discursivas é que possibilitam o encontro do texto com o leitor e daí a sua legibilidade.

6. Modalidades discursivas e géneros históricos: persistência e / ou alteração.

De acordo com Derrida, não há texto sem género, ou dito de outro modo, todo o texto nasce por referência a um género. Não que fique preso – por uma lei de pertença - a um género mas por uma participação. Só em nome da lei do género é que o texto o pode «desbordar» aproximando-se de outro género. Pelo que, na abordagem do referido autor, há uma lei da lei do género. É por ela que todo o texto se refere a um género, mesmo que nele não fique cativo.

Esta noção de participação sem pertença é um caminho aberto para uma diferente compreensão dos géneros, como o fazem Jean-Michel Adam e Ute Heidmann (2007:23):

«dès qu'il y a texte – c'est-à dire reconnaissance du fait qu'une suite d'énoncés forme un tout de communication -, il y a de généricité – c'est-à-dire inscription de cette suite d'énoncés dans une classe de discours».

Ao conceito de «genericidade» recorreu, Schaffer (1989 e 2001) para fundamentar a capacidade interna do sistema dos géneros quer para a geração e transformação dos textos afectos a um género quer para a evolução, renovação ou recriação dos próprios géneros, que, como observou Gallardo (1988: 24) «dependen de las posibilidades creadoras del hombre y están limitados por las reglas de funcionamiento del lenguaje»³⁰. No capítulo 4, *Régimes et logiques génériques*, Schaffer (1989: 156-185) aborda os processos de relação dos textos aos géneros, nomeadamente a sua aproximação ou

³⁰ Os géneros transformam-se ao longo do tempo, como mostra Schaffer (1989: 85) com o exemplo da «Comédia». A «comédia» clássica, texto dramático, não corresponde à «comédia» medieval («Divina Comédia»), texto narrativo / poético de final feliz. Os próprios géneros são avaliados diferentemente, conforme as épocas, variando o seu apreço. Sendo assim, esta categoria contribui também para a variação do cânon (Alastair Fowler, 1988: 116-117).

integração e o seu afastamento ou modificação, recorrendo à analogia com a actualização particular dos actos discursivos, dado que situa a obra literária no espaço comunicativo como realização de um acto de linguagem³¹. E, tal como acontece nesse espaço comunicativo, ao analisar os géneros nessa perspectiva, não devem ser ignorados os elementos que determinam uma situação comunicativa nem as convenções que regem os actos de comunicação. Por isso é que, na leitura que faz de Schaffer, Celina Silva (2006: 5) destaca o carácter polissémico do conceito de género, «designando uma marca, um traço comunicacional geral que vai do tipo de discurso (poesia, ficção) a normas literárias específicas (formas fixas), passando por convenções implícitas que funcionam como 'hábitos literários' (conto), relações de parentesco temático (romance policial), de modalização hipertextual ou genealógica (romance picaresco), determinações situacionais (panfleto, elegia), ou ainda enquanto compósito de todos esses factores. Esta categoria apresenta, na sua definição, traços múltiplos que as actualizações presentificam simultaneamente, transformando ou subvertendo a norma instituída, ou antes, a normatividade que a tradição em certos momentos e correntes, projecta na entidade genérica».

No referido capítulo, Schaffer, considerando os géneros na sua dimensão diacrónica (evolução, alteração, transformação, subversão) e sincrónica (diferentes textos – de épocas distantes - que se agrupam sob o mesmo nome genérico, como por exemplo, *Malone meurt* de Beckett, o *Satiricon* de Petrónio ou os Evangelhos, na narrativa, ou *Rei Édipo* ou *En attendant Godot*, como dramático), recorrendo ao conceito acima apontado, vai explicitar os processos da persistência (exemplificação) e alteração (modalização genérica) dos géneros nos textos. O primeiro é determinado ao nível da intencionalidade comunicativa, supondo uma atitude discursiva do domínio dos universais pragmáticos³²; o segundo é determinado ao nível das realizações semânticas e sintácticas do texto. Aquele autor apoia a sua fundamentação na distinção de

³¹ Note-se que Todorov (1988: 40) mostrara que os géneros resultam da transformação de actos de linguagem.

³² Fazer uma pergunta corresponde a uma atitude discursiva. Esta não depende do conteúdo proposicional do enunciado que a realiza, nem da sua formalização. Pertence ao domínio dos possíveis, realizáveis através de um acto particular de linguagem. Essa atitude persiste para além da fronteira de uma língua. Corresponde ao domínio dos universais. O mesmo acontece com os géneros, enquanto desenvolvimento de actos discursivos. Daí a conclusão de Schaffer (1989:158): «les genres déterminés au niveau communicationnel semblent eux aussi se référer à des faits qui sont des invariants et relèvent d'une pragmatique fondamentale des usages du langage verbal».

convenções propostas por Searle – *conventions constitutantes* et *conventions régulatrices* - e Mailloux – *conventions de tradition*:

«les conventions constitutantes instituent l'activité qu'elles règlent, autrement dit, l'activité est produite par les conventions et n'existe pas en dehors d'elles: donc l'écart n'existe que comme échec à réaliser l'acte en question. Les conventions régulatrices prescrivent des activités futures, mais sans les instituer comme telles: on peut s'en écarter sans du même coup automatiquement échouer à réaliser l'acte qu'elles prétendent régler. Les conventions de tradition réfèrent une activité actuelle à des activités antérieures proposés comme modèles reproductibles (...): s'écarter d'une convention de tradition revient à la modifier». (Schaffer, 1989: 159).

Depreende-se do que já foi dito que os «régimes génériques d'exemplification»³³ relevam das convenções constituintes e que determinado texto referido a um determinado nome de género exemplifica, reproduzindo, o modelo do género segundo os seus traços característicos, a um nível global, isto é, ao nível da intencionalidade comunicativa enquanto conformadora de um texto / acto discursivo³⁴. E, «si la relation est exemplifiante, ce n'est pas seulement parce que l'attitude intentionnelle préexiste comme possibilité transcendente à chaque acte spécifique, mais aussi parce que les propriétés sémantiques et syntaxiques individuelles, qui sont généralement non récurrentes, n'interviennent pas dans la définitions générique en question» (Schaffer, 1989: 163).

Mas ocorrem situações em que o texto particular apresenta traços de diferenciação dentro do mesmo nome do género: a tragédia clássica, a tragédia isabelina, francesa... Não está em causa a relação da obra como atitude pragmática ou discursiva, ao nível global, mas a modificação de algumas propriedades pertinentes no plano da compreensão (do conceito): ao nível do texto como unidade semântica e sintáctica. É o que Schaffer designa «la modulation générique». Neste caso, «le texte individuel

³³ «On peut dire qu'une relation générique est exemplifiante dès lors que la définition de la classe générique se réfère à des propriétés partagées par *tous* ses membres, c'est à dire dès lors que les propriétés impliquées par le nom de genre sont récurrents». (Schaffer, 1989:157).

³⁴ Tal não significa que um texto não possa conter mais do que um registo discursivo - um romance que contenha um diário, por exemplo . Neste caso, o nível narrativo define e controla o (s) restante(s), que não têm autonomia pois é (são) determinado(s) pelo primeiro.

n'exemplifie pas simplement des propriétés fixées par le nom de genre, mais module sa compréhension, c'est à dire institue et modifie les propriétés pertinentes». (Schaffer, 1989: 166). Trata-se de explicar as semelhanças e dissemelhanças entre textos e não a exemplificação de um género pelo texto. São três as situações: o caso em que o nome do género se refere à aplicação de uma regra³⁵, podendo verificar-se a sua violação ou o afastamento / desvio, e os casos relativos a classificações históricas em que a semelhança pode resultar de uma relação de hipertextualidade ou de mera analogia, situação em que a semelhança não é causalmente determinada (caso de semelhanças de textos de culturas diferentes, em que não é possível determinar a relação causal).

Atingido este ponto da exposição sobre a problemática dos géneros duas conclusões, contidas nos estudos de Schaffer, se podem retirar. A primeira diz respeito ao estatuto dos géneros: por um lado, o género pode ser encarado como uma categoria de classificação de textos por «ares de família»³⁶, explorando as semelhanças textuais e orientando a leitura, com uma função prescritiva; por outro lado, pode falar-se de «genericidade» enquanto função textual, um factor produtivo da constituição da textualidade (Schaffer, 1988: 174). A segunda conclusão decorre deste último ângulo de visão dos géneros: o próprio género – ou a «genericidade» - contém em si a energia transformadora pelo desvio das regras, pelo enfraquecimento das regras, pela adição de novas regras (Schaffer, 1989: 179). Nas palavras de Celina Silva (2006:4): «a 'genericidade' permite o engendramento de textos e, portanto, a instauração de obras, produzindo em simultâneo, novas combinatórias e configurações que redimensionam o todo; perpetua mas também transforma, amiúde alargando, quando não criando outros géneros, novas espécies de materialização, diferentes concretizações geradas através da recombinação do sistema e os elementos constituintes do mesmo». Neste sentido pode entender-se a reflexão de M^a de Fátima Marinho (2006: 143) que problematiza a classificação genérica de Romance Histórico atribuída a um conjunto de obras que se ocupa da matéria do passado³⁷, interrogando-se «se ainda tem cabimento classificar os

³⁵ Note-se a pertinência da observação de Todorov (1988: 40) quando mostra que os géneros resultam da transformação de actos de linguagem, explicitando o seu carácter trans-individual. Há o acto discursivo «rezar» e o correspondente género «oração», o acto discursivo «narrar» e o género «novela», há o género soneto mas não o acto «sonetar». Daí a consideração de géneros que resultam de aplicação de normas e de outros cuja definição se situa noutras esferas do acto comunicativo.

³⁶ Esta expressão provém de Wittgenstein. Ver a bibliografia já referida de Jean-Michel Adam.

³⁷ Entre as obras que lhe servem de base à problematização do género são *História do Cerco de Lisboa* e *Evangelho Segundo Jesus Cristo* de J. Saramago, *O Concerto dos Flamengos* de Agustina Bessa Luís, *As Batalhas do Caia* de Mário Cláudio, *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* de Mário de Carvalho, *As*

textos que reflectem sobre um outro tempo ou sobre a intersecção do passado e do presente sob a designação uniforme de romances históricos», dado que «o objecto sob esta designação não é estável nem coerente» (Marinho, 2006: 144). Reconhecendo, pois, a evolução do género e que «as classificações deverão residir nas semelhanças entre tipos de discurso e na compreensão social e cultural da linguagem em uso» (Marinho, 2006: 144), sugere que se prescinda da pretensão de uma classificação homogénea e se tente antes «analisar as formas como a escrita estrutura o real, independentemente desse real pretender ou não recriar o passado ou a memória colectiva de um povo» (Marinho, 2006: 144).

Em suma, do próprio conceito de género (com os sucessivos aprofundamentos decorrentes da reflexão sobre o literário), que, implicitamente, alberga a noção de normatividade / constrangimento, deriva a sua superação, produzindo novas categorizações, actualizando o sistema literário. Assim o justifica Derrida pel'*a lei da lei do género*: a norma instituída é continuamente derogada, proporcionando derivações do género (Derrida, 1980: 177-179).

Não parecendo, pois, esgotado o conceito de género - «En effet, les catégories génériques ne sont pas simplement des catégories savantes, élaborées pour analyser la littérature, elles appartiennent déjà à la dynamique de la littérature elle-même» (Schaffer, 2007: 361) - que espaço lhe é concedido quando, num contexto associado a uma designação de contornos difusos, como é a pós-modernidade, se propõe a explosão ou implosão dos géneros e se se refere ao carácter heterogéneo das obras ou à sua inclassificação³⁸?

Reconhecendo, certamente, a subversão de fronteiras e as rupturas de uma época que «se définit par un souci de 'dé-construction', qui se traduit par une attitude ambivalente à l'égard de la notion de genre, faite d'acceptation et de refus, en un mot de distance critique» (Canvat, 1999: 40), Schaffer procura a compreensão do lugar dos

Naus de Lobo Antunes, *Vícios e Virtudes* de Helder de Macedo e *O Prisioneiro da Torre velha* de Fernando Campos.

³⁸ Murat (2001: 22) nota uma tendência, na passagem de um século para o outro, para um enfraquecimento do princípio de diferenciação dos géneros, prevalecendo o critério da originalidade sobre o das regularidades. Enumera seis situações quanto aos géneros: 1/ indiferenciação por entropia, com a redução da obra aos níveis do texto e do livro; 2/ uso lúdico das classificações; 3/ fenómenos de translação (ex: *India Song* de Duras); 4/ fenómenos de diversificação (autoficção); 5/ casos de «poligenericidade»; 6/ processos de hibridismo (polimorfismo).

gêneros, advertindo para o que designa «une superinterprétation de la portée de l'éclatement des genres», atendendo à «persistance d'identités génériques très fortes».

Para este autor, são variadas as noções pelas quais se procura traduzir a referida explosão dos gêneros³⁹: subversão, crise, heterogeneidade, deriva, indeterminação, composição, dissolução, polifonia, escrita transgenérica, miscelânea inclassificável (*fatras inclassable*) - «autant de notions qui sont irréductibles les unes aux autres et irréductibles à la notion d'éclatement» (Schaffer, 2001: 12). Sendo assim, interroga-se se não se tratará de uma multiplicidade de estratégias diferentes não só quanto aos procedimentos de afastamento do gênero mas, sobretudo, quanto aos seus fins e à sua significação para a evolução das práticas literárias, ignorando o carácter polissémico do conceito de gênero. Nesse caso, apresentar-se-ia como afastamento do gênero (globalmente entendido) o que não passaria de afastamento de certas regularidades textuais, mesmo que pertencendo-lhe, «or, il n'est pas sûr que l'éclatement ait le même sens selon les niveaux concernés, et donc selon les genres concernés»⁴⁰ (Schaffer, 2001: 16). Além disso, na sua perspectiva, pode acontecer que a desestabilização das fronteiras resulte não tanto da consideração do gênero, mas de uma concepção mais vasta de índole filosófica como a noção de verdade – apagamento da distância entre o ficcional e o factual, entre a invenção e a mentira – (noção que define a amálgama ideológica de pós-modernidade).

Para não serem feitos juízos demasiado rápidos sobre a dissolução dos gêneros, adverte ainda este autor, para o facto de o apelo ao afastamento das normas «genéricas» acontecer com os gêneros julgados ou valorizados, socialmente e até pela crítica e autores, como mais nobres. Segundo ele, isso funciona como um atractivo institucional para valorizar a diferença:

«la différenciation poussé jusqu'à sa logique extrême exige de chaque écrivain que chacune de ses oeuvres forme, comme le voulait déjà Friedrich Schlegel, un genre pour lui-même.» (Schaffer, 2001: 19).

³⁹Note-se que o autor tem subjacente o colóquio sobre o tema *L'éclatement des genres au xxe siècle*, onde faz a sua intervenção.

⁴⁰Eis a citação: «Or, un des aspects souvent négligés de la problématique des genres littéraires réside dans le fait que ce que nous désignons d'un terme unique "genre" se réfère à des régularités textuelles qui peuvent avoir les statuts les plus divers: il peut s'agir de contraintes communicationnelles générales (c'est le cas de la "fiction" par exemple, définie par son statut pragmatique), de normes littéraires explicites (ainsi le "sonnet", le haïku, etc.), de conventions implicites fonctionnant comme une sorte d'habitus littéraire (le "conte" par exemple), de relations de modélisation hypertextuelle ou généalogique (le "roman picaresque" (...)) (Schaffer, 2001:15).

Mesmo assim, essa lógica de afirmação de um lugar-género único é subsidiária da lógica do género outro (heterogéneo). Veaugeois (2001: 35-47), propõe um entendimento desta situação na perspectiva da «genericidade». Ao analisar *Henri Matisse roman*, obra que se afasta do género romance, mas que o autor, no paratexto, designa romance, aborda-a como transgressão da lei do género – o que é já colocá-la na trilha dos géneros – entendendo o afastamento (a explosão genérica) como dinâmica e não como resultado. Neste sentido, enquadra-a na lógica do jogo de oposições que produz o funcionamento do paradoxo - «à la fois ceci et cela, mais en même temps ni ceci ni cela, dans un mouvement de va-et-vient ou dans un rapport d'exclusion mutuelle...» (Veaugeois, 2001: 37). O referido livro, constituído por um conjunto de textos sobre Matisse e pela história de um encontro, recorre à estrutura englobante do romance para apresentar um texto diferente do género. Segundo o autor, «le générique dans *Henri Matisse roman* apparaît bien plus comme un mouvement constitutif du texte, une force que le texte met en oeuvre pour des fins propres...» (Veaugeois, 2001: 44).

Celina Silva (2006: 13), acentuando que a releitura plural da «tradição das poéticas e da escrita bem como da própria evolução genérica», que, no seu ponto de vista, tanto é resultado como origem da transformação dos mecanismos de regulação-regulamentação, sugere que o destino da evolução genérica «decide-se e joga-se no texto em si, na complexa operação de textualização, mas também na passagem e interacção de uma obra à outra, na transtextualidade, capacidade relacional face a textos e géneros, gerando entidades ao mesmo tempo canónicas e 'acanónicas', singulares e universais», conduzindo aos «casos de escrita quase 'inclassificáveis' aos quais se pode referir apenas como 'transgenéricos' ou simplesmente textos». Mas, mesmo nos casos de alteração, o género literário (ou o nome do género) persiste com a sua função orientadora / heurística do leitor, como se depreende de diversos estudos (AA VV, 1994; 2007; Macé, 2002, Baroni, 2003). Estudando o género policial, a partir de «a morte e a bússola» de Borges, Baroni (2003: 144) defende precisamente a hipótese de que «le genre littéraire, bien qu'il structure souvent de manière discrète les attentes des lecteurs en leur permettant d'adopter une attitude interprétative adéquate au texte, se manifeste avec une certaine évidence surtout lorsque ces attentes sont détournées, problématisées, que la règle est bafouée de manière à ce que l'oeuvre produise un effet déterminé.»

Decorre do que já se disse que a linguagem do género é do passado e do presente e possui uma funcionalidade dentro do sistema social. Por um lado, constitui a memória do sistema literário, criando um mundo de referências que permite situar as produções individuais. Estas serão sempre lidas em relação com as «congéneres» quer diacrónica quer sincronicamente, numa lógica de architextualidade, de acordo com Genette para quem interessa o texto na sua «transcendência textual», ou seja enquanto esse texto existe em relação com outros textos⁴¹ (Calvo, 1999: 146; Reis, 1995: 229-233). Por outro lado, «o sistema de géneros determina de forma específica as práticas literárias, quer no plano da emissão, quer no da recepção» (Glowinski, 1995:112). Quanto a este último, a chamada «estética da recepção» mostrou como, face ao texto / obra literária, o leitor se acerca deles a partir do seu «horizonte de expectativas⁴²»: «en efecto, la literatura y el arte solo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan e juzgan las obras (Jauss, 1987: 59⁴³). A categoria de género é uma das que compõe esse horizonte de expectativas (Berrio, 1999: 57).

Mas, como foi já referido, «os géneros literários, onde os invariantes coexistem com as variáveis, e o necessário se une ao possível, realizam-se na história» (Glowinski, 1995:118). Assim, se justifica uma contínua actualização das categorias classificativas, atendendo aos traços temáticos, discursivos e formais (Genette, 1979: 84-85), na já referida lógica de funcionamento dos nomes de género, considerando que são inerentes ao campo literário e são dotados de um dinamismo intrínseco de transformação, já que sustentam e orientam o acto de ler.

Nesse sentido têm surgido algumas propostas que, assumindo as três modalidades discursivas, apresentam um inventário para os chamados «géneros históricos». Entretanto, atendendo à necessidade de actualização e, porventura, por existirem textos

⁴¹ Genette (1979: 87), no contexto de justificação da projecção modal ou genérica num texto, através de um pretenso diálogo argumentativo, afirma: «Mais il est de fait que *pour l'instant* le texte (ne) m'intéresse (que) par *sa transcendance textuelle*, savoir tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes».

⁴² Ver Aguiar e Silva, 1988: 110, nota 154. Nesta nota, o autor explica as bases teórico-filosóficas que serviram de apoio ao conceito aplicado à teoria da literatura e divulgado por Jauss. Note-se também a observação aí feita de que este conceito e o de código na semiótica se equivalem. Para elucidar o conceito atente-se: «...o horizonte de expectativas desempenha a função de um quadro de referência: as nossas experiências, acções e observações só adquirem significado pela sua posição neste quadro».

⁴³ O texto original é de 1975, conforme nota do próprio livro.

que podem ser considerados literários⁴⁴ – veja-se o caso dos textos de tipo ensaístico e / ou argumentativo (retórica) – ou ainda por influência da necessidade de tipologização da Linguística Textual, acrescentam um género de texto didáctico-ensaístico⁴⁵.

O fenómeno literário sempre se construiu de obras particulares, historicamente situadas e visitadas pelos leitores com mais ou menos frequência. Também se foi construindo pelas múltiplas leituras, interpretações, críticas e catalogações. A História da Literatura ocupou-se da sua periodização e enquadramento em esquemas interpretativos. Os géneros literários funcionaram e funcionam como códigos e conceitos de abordagem de classificação, mesmo quando é posta em causa a sua pertinência ou produtividade classificatória⁴⁶.

Por isso, do que se expôs, pode concluir-se que:

1/ dentro do fenómeno literário, inerente à condição do homem⁴⁷ e situado no tempo, os géneros literários, mesmo sofrendo transformações, persistem como categoria de valor heurístico pertinente tanto para a produção do texto como da recepção⁴⁸;

⁴⁴ No caso português, a situação dos sermões e obras didácticas do período do barroco. Atente-se também na situação relativamente recente de atribuição do prémio Pessoa à obra ensaística de Eduardo Lourenço.

⁴⁵ O inventário que se segue é o de Javier Huerta Calvo. Eis a respectiva justificação: «Por razones metodológicas no importará partir de la tríada genérica clásica para la clasificación que proponemos (C. Gallavotti 1928) y tan claramente sistematizada en la Estética de Hegel. Pero, de acuerdo con otros críticos (P. Hernadi, 1978: pp. 119-120), añadimos a esa tríada los géneros didáctico-ensayísticos, que dan cabida prácticamente a casi todas las manifestaciones de la prosa escrita no ficcional, aunque en ella no se denote siempre una voluntad artística bien definida: no se olvide que en este grupo genérico cabría desde el artículo periodístico hasta el artículo de crítica literaria. Como es obvio, se trata de un grupo que se establece no en función de un criterio expresivo o referencial sino meramente temático. Por otro lado, la aceptación de los grupos clásicos no impide la posibilidad de revitalizar la clasificación acudiendo a términos de uso más común en la actualidad» (Berrio, 1999:147).

⁴⁶ Note-se como no seu estudo de 1998, Cristina de Mello, mesmo que aborde a questão numa perspectiva da didáctica da literatura, conclui: «A questão das classificações é central na problemática dos modos e géneros literários. A possibilidade de operar com critérios textuais e discursivos provenientes da teoria do texto e da teoria da enunciação (...) não impede a utilização dos conceitos de modos e géneros literários» (1998: 61). Em estudos mais recentes, no âmbito da linguística textual, Jean-Michel Adam tem destacado a pertinência das classificações, ainda que tenha alargado o campo de aplicação: de tipologias de obras a sequências prototípicas a encontrar na mesma obra / texto (ver bibliografia referida).

⁴⁷ Como nos adverte Eduardo Lourenço (1994: 12), «se a ficção nos é congénita e não mera espuma evanescente e irredente, a “morte da literatura” significaria a nossa própria morte, o nosso próprio fim».

⁴⁸ Nunca será por demais recordar a perspectiva mais englobante com que hoje se apresentam os Estudos Literários, fruto do diálogo interdisciplinar, e que fornece uma visão mais alargada do fenómeno literário: «O conhecimento da literatura comparada ensinou-nos, entre outras coisas, a conceber o fenómeno literário como um fenómeno de cultura, a nunca esquecer que um texto literário é uma forma especial de comunicação e, conseqüentemente, de simbolização do mundo. Em suma, a nunca dissociar

2/ a sua persistência obedece à «lei do género», numa tensão produtiva entre norma e transgressão;

3/ embora falando-se de explosão ou implosão dos géneros e constatando-se que, por vezes, «as obras procuram um género», a persistência manifesta-se, hoje, em novas formas, mesmo que a fluidez das suas fronteiras se manifeste em formas híbridas, em mistura de géneros, em «poligéneros»...

Esta perspectiva sobre os géneros é, com frequência, associada a uma catalogação das manifestações culturais e estéticas designada como pós-modernidade. Embora os primeiros romances de Fernanda Botelho possam ser abordados na perspectiva da problemática existencialista,⁴⁹ também é possível descortinar uma sensibilidade que pode designar-se como pós-moderna⁵⁰ em alguns dos seus romances, pelo menos a partir da década de 80.

Maria 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.⁵¹ Entretanto, a sua análise dos textos da literatura portuguesa contemporânea, permitiu detectar alguns sinais comuns às correntes pós-modernistas americanas e europeias (Seixo, 1991: 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,

“literariedade” e contexto cultural, mesmo social, dado que o fenómeno literário é também um *processus* de socialização, pela própria existência do público leitor, das relações entre produção literária e realidades sociais» (Machado e Pageaux, 1981:134).

⁴⁹ Ver Forjaz Trigueiros, 1969; Seixo, 2001: 25-28; Poppe, 1982.

⁵⁰ 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*.

⁵¹ “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).

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 alguns textos desta romancista⁵². 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 (Fokkema, 1989: 59-84; Hutcheon, 1991, pp. 26-28⁵³);

2/ na ruptura das margens, fronteiras e convenções dos géneros literários e transgressão dos limites entre ficção e não ficção (Hutcheon, 1991: 26-28; 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, 1991: cap. 10);

4/ na ambiguidade de focalização e variação das instâncias narrativas e /ou narradores múltiplos (Hutcheon, 1991: 29; Musarra, 1990: 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 (Seixo, 2001: 56; Hutcheon, 1991: 104).

Embora estes elementos caracterizadores se possam verificar nos romances de Fernanda Botelho, o objecto deste trabalho centra-se no trabalho sobre os géneros. É, pois, essa via que a seguir se percorre.

⁵² 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.

⁵³ Embora as referências correspondam à tradução e edição no Brasil, aquelas foram sempre confrontadas com a versão inglesa referida na bibliografia.

I. *Xerazade e os Outros*: o palco e o mundo (trágico)

1. Introdução: o romance ... e a tragédia

1.1. o romance...

Romance / tragédia em forma de, que acompanha o título *Xerazade e os Outros*, funciona como expansão do mesmo ou, mesmo com alguma ambiguidade, será mais do que uma indicação paratextual de género?¹ Certo é que, convocando dois géneros – romance e tragédia – e reunindo dois modos de expressão literária – o narrativo e o dramático – este livro vai exigir uma leitura em dois registos, simultaneamente. E tal decorre, naturalmente, da busca constante por parte da autora de novas e / ou diversas técnicas narrativas e do efeito surpresa resultantes da construção do romance, muito particularmente dos diversos desfechos.

Esta sensibilidade para uma diferente atenção ao romance integra-se numa atitude mais geral dos escritores portugueses da época em que foi publicado o livro – início da segunda metade do século XX – de acordo com o estudo de A. Machado (1984), com o qual sintonizam C. Reis (1998) e M^a. A. Seixo (2001²). Na verdade, observa o primeiro autor:

¹ Veja-se a pertinência da pergunta, considerando o final do romance (p. 222): « - E agora, Saturno? – também pergunta o Autor do Romance (Tragédia em forma de),...». As citações e indicação de página correspondem à seguinte edição: *Xerazade e os Outros* (romance/tragédia em forma de), Lisboa, Bertrand; 3^a edição, Lisboa, Contexto, 1989.

² O texto é de 1990.

«...parece-me que a novelística portuguesa contemporânea é, sobretudo, a novelística que, a partir dos anos 50, tendo-se libertado de um certo psicologismo estritamente europeu de entre as duas guerras, característico em grande parte dos ficcionistas da *Presença* (1927-1940), bem como de um doutrinário 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 autocrítica»³ (Machado, 1984: 27).

Esse período 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»⁴ (Machado, 1984: 28). Na literatura dessa época nota-se o peso da influência do neo-realismo, que se estende à década de 50, «as leituras de teor existencialista» (Reis, 1998: 34; Seixo, 2001: 26-27; Machado, 1984: 47-50) e «a lição do ‘nouveau roman’ francês» que, de acordo com M^a. A. Seixo (2001: 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»⁵.

³ Note-se que o texto citado é de 1977.

⁴ A situação peculiar portuguesa é também analisada por M. 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...”.

⁵ 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» (Seixo, 2001: 22).

É na órbita de influência do existencialismo⁶ e de costas voltadas ao neo-realismo (Machado, 1984: 65-66)⁷ que se situa Fernanda Botelho, nos inícios da sua carreira. Dela diz, no texto já referido, M^a. 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...”⁸ (Seixo, 2001: 28).

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»⁹ (Reis, 1998: 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 (Reis, 1998: 35). Esta época de 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» (Reis, 1998: 35).

⁶ 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).

⁷ 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.

⁸ A autora refere-se, neste contexto, a escritores que, dentro da esfera de influência do existencialismo, manifestaram «uma preocupação social» (Seixo, 2001: 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 Jogra*).

⁹ Os processos narrativos vigentes serão, certamente, os de influência neo-realista.

De algum modo, tal como M^a. A. Seixo e A. M. Machado (1984: 50-51), Carlos Reis 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” (Reis, 1998: 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” (Reis, 1998: 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” (Reis, 1998: 51).

A abordagem da obra terá em consideração os aspectos referidos, nomeadamente: desagregação do romance, enquanto género internamente coeso; dispersão discursiva, com especial incidência no plano temporal; desenho da personagem, a de contornos fluidos; romance como criação extremamente pessoal e complexa.

1.2 ... e a tragédia

«All men are aware of tragedy in life. But tragedy as a form of drama is not universal». É com esta observação, evidente na sua aparência, que George Steiner (1963:3) introduz o seu estudo sobre a morte da tragédia.

Nesta observação está implícita a distinção entre o trágico como atributo de um determinado sentir (cultural) da existência e a sua expressão numa forma literária correspondente ao género tragédia. Quanto ao primeiro sentido, o reconhecimento da sua realidade parece inquestionável. Enquanto forma literária, a tragédia não se reveste do carácter de universalidade. Isso mesmo irá Steiner mostrar: nem todas as culturas e ideologias podem suportar o fundamento do trágico. Com efeito este conceito implica a aceitação do recurso a um agente condicionante do agir humano situado para além da racionalidade, algo de definição imprecisa, como nota M^a Helena Rocha Pereira (2005: 504): «não seria propriamente a questão do livre-arbítrio (...), nem o da inamovibilidade do destino (...), nem a *ate* (...), mas algo de muito mais impreciso, que pode conduzir ao Trágico, envolvendo todos estes factores». Um «outro» impreciso, de nome diverso – inferno, deus oculto ou maléfico, fado cego, instinto animal que age destrutivamente (Steiner, 1963:8-9)¹⁰.

O Judaísmo e o Cristianismo, encontrando em Deus a ordem do universo e fundamentando o agir humano na prossecução da justiça divina, recusam a ideia de necessidade que condiciona o caminhar do herói para o seu fim trágico, mesmo que não o destitua da sua responsabilidade. De acordo com os princípios destas religiões, o fim do homem e do universo é a redenção¹¹. Daí que o seu agir siga a racionalidade inerente

¹⁰ Veja-se a citação de Steiner (1963: 8-9): «Tragic drama tells us that the spheres of reason, order and justice are terribly limited and that no progress in our science or technical resources will enlarge their relevance. Outside and within man is *l'autre*, the “otherness” of the world. Call it what you will: a hidden or malevolent god, blind fate, the solicitations of hell, or the brute fury of animal blood. It waits for us in ambush at the crossroads. It mocks us and destroys us. In certain rare instances, it leads us after destruction to some incomprehensible repose.»

¹¹ Steiner ilustra esta sua visão recorrendo ao exemplo das guerras do Peloponeso (guerra de Tróia) e as guerras relatadas no Antigo Testamento (queda de Jericó): «the wars recorded in the Old Testament are bloody and grievous, but not tragic. They are just or unjust. (...) The Peloponnesian wars, on the contrary, are tragic. Behind them lie obscure fatalities and misjudgements.» (Steiner, 1963: 6).

a tais princípios. Por razão semelhante, o trágico repugna ao marxismo que se dotou de um carácter soteriológico afastando da marcha da história qualquer princípio da necessidade.

Steiner (1963: 106-107) mostra ainda que a tragédia, enquanto género, não é universal – nem no espaço, nem no tempo. Refere-se a longos períodos sem produção de tragédias e a momentos radiantes: Atenas da época de Péricles, Inglaterra no período de 1580-1640, Espanha no século XVII, França entre 1630 e 1690, Alemanha nos anos de 1790 a 1840, Escandinávia e Rússia na transição do século XIX para o século XX. Desenvolve ainda a tese de que os princípios de ordem social e cultural decorrentes da ascensão da burguesia na sequência da Revolução Francesa e os princípios filosófico-ideológicos propostos por Rousseau - teoria optimista da bondade natural do homem e consequente desresponsabilização do eu individual perante o mal¹² – assimilados pelo Romantismo - conduziram à morte da tragédia¹³. De acordo com aquele autor, a expressão romântica, em que a voz do autor não se desliga do seu eu de que o mundo é seu espelho, é inadequada à criação de personagens trágicas, apanhadas na corrente da necessidade e sofrendo o castigo de uma falta a que não podem escapar. Acresce a profunda alteração ocorrida na sociedade burguesa face à cultura (literária e do teatro): «the spectator had become the reader» (Steiner, 1963: 118). O burguês, agora mais letrado, sentado à sua lareira, encontrava divulgados pelo jornal ou pela revista factos mais desesperantes ou sentimentos mais provocadores do que aqueles que os dramas lhe ofereciam no teatro. Por isso, o espectador burguês já não se dirige ao teatro predisposto à poesia ou à tragédia, como o público do teatro isabelino ou neo-clássico, «the new “historical” man, on the contrary, came to the theatre with the newspaper in his pocket» (Steiner, 1963: 117).

¹² Steiner apresenta, nestes termos, a influência de Rousseau: «The misery and injustice of man's fate were not caused by a primal fall from grace. They were not the consequence of some tragic, immutable flaw in human nature. They arose from the absurdities and archaic inequalities built into the social fabric by generations of tyrants and exploiters. The chains of man, proclaimed Rousseau, were man-traced. They could be broken by human hammers». (Steiner, 1963: 125)

¹³ Tenha-se em conta que «morte da tragédia» refere-se à Tragédia enquanto género da tradição clássica (grega) sucessivamente actualizado por Séneca (Roma), Shakespeare e teatro Isabelino, tragédia Renascentista/ Humanista Francesa retomada por Racine e Corneille e tragédia alemã, como foi referido anteriormente.

Mas, se a Tragédia morreu, para retomar o título de Steiner, não desapareceu o sentido do trágico¹⁴, pelo contrário, este parece ter-se agudizado, dada a consciência de que o homem vive necessariamente numa situação trágica, e o conhecimento dessa situação aumenta a sua angústia, como sustenta Leech (1969: 23). E, persistindo o sentido do trágico, a expressão literária dele não se terá alheado, antes repensa a forma de o apresentar. Antes de mais considerando que, hoje, não há espaço para heróis de excepção, já que «all men are ordinary now» (Leech, 1969: 77), «the modern sense of the “tragic” involves an increasing abandonment of the overt intention to write with tragic pomp» (Leech, 1969: 79). A tal não será alheia a experiência de horrores da primeira metade do século XX com suas guerras e regimes totalitários: deportações, homicídios, violência e crueldade nas batalhas. Na observação de Steiner (1963: 313-116), tal como aconteceu na época do Romantismo a aproximação do real através dos jornais, a vivência tão próxima dos horrores dissuade ou afasta a possibilidade de um estilo trágico já que «[the] language seems to chock on the facts» (Steiner, 1963: 316).

Assim, o trágico emergirá das situações do quotidiano, umas vezes pela via da recriação dos mitos clássicos¹⁵, outras vezes pela via da ironia, pois, como refere B. Dort (1997: 838):

«nous demeurons dans un monde tragique sans tragédie. Et par là même, dérisoire. Un monde dont le tragique c'est, peut-être, qu'il n'admette aucune *catharsis*. Un monde de répétition et non de solution, empoisonné qu'il est par le fantôme d'une impossible transcendance (Godot, peut-être...)».

Aliás, E. Lourenço (1994: 28-32) já o reconheceu num texto de 1964 (por coincidência, o mesmo ano da publicação do romance *Xerazade e os Outros*), quando se refere «à espécie de deserto onde estamos, de um trágico sem tragédia» (Lourenço, 1994: 29), dada a impossibilidade da tragédia clássica poder, hoje, manifestar esse

¹⁴ É esta conclusão que se retira do estudo de Leech, 1969. Tenha-se em conta que o autor se refere ao século XX.

¹⁵ Steiner (1963), no capítulo IX, considera que a tragédia não é possível na modernidade (séc. XX) pois falta-lhe, como requisito, a existência de uma mitologia. Como esta não é uma criação individual e o racionalismo não a prolongou e, tendo em conta que cristianismo e marxismo são anti-trágicos, restou como possibilidade o recurso aos antigos mitos clássicos. Daí «modern literary drama has turned to antique mythology in massive scale» (p. 324), operando a sua recriação ou paródia crítica.

trágico¹⁶, já que «a tragédia como *expressão* do trágico é por fatalidade original o lugar da *revelação*, e simultaneamente, da *ocultação* do trágico. Assim a tragédia enquanto obra de arte não é outra coisa que o modo de abolição do trágico» (Lourenço, 1994: 30). Por isso, José Pedro Serra (2006)¹⁷, debruçando-se sobre esta problemática, propõe-se captar as categorias do trágico, presentes na tragédia enquanto género literário, mas transcendendo-a¹⁸. Segundo este autor, através de tais categorias se revela «uma cosmovisão trágica» que bem exprime a condição humana. Por elas se mostra «rostos plural» do trágico, nas suas diversas maneiras de expressão. Não se trata de categorias estéticas literárias (Serra, 2006: 192), mas de «as noções mediante as quais o trágico se expressa, ou, por outras palavras, os modos mais genéricos de dizer o trágico» (Serra, 2006: 191), ou através dos quais ele se dá a conhecer: o conflito; a liberdade e necessidade; a culpa; o conhecimento e a ignorância¹⁹.

Partindo da informação paratextual *romance/tragédia em forma de*, com o presente trabalho propõe-se uma leitura / análise do romance *Xerazade e os Outros* *romance/tragédia em forma de*, seguindo, fundamentalmente, a linha genológica sugerida no título. Com efeito, ao convocar para a mesma obra dois géneros – romance e tragédia -, a autora põe em questão a tradição e categoria de género. Sendo assim, o leitor é desafiado a encontrar o(s) registo(s) de abordagem do texto, num processo de atribuição de significações e valores dentro da lógica de diálogo intersubjectivo entre a obra e o leitor, mediatizado pelas categorias de género, enquanto esquemas

¹⁶ Eduardo Lourenço tem como pano de fundo da sua reflexão a *experiência trágica* (de hoje) e as obras dos dramaturgos da primeira metade do século XX. Interrogando-se se «o trágico pode ser dito», considera: «De o não poder ser nasce o “trágico outro” de Ionesco, de Beckett, de Dubillard, herdeiros de Strindberg, Tchekov e Pirandello, os reis magos da nova Tragédia. Todavia, e como ela *existe*, este “trágico-outro” dos Ionesco e dos Beckett é de algum modo, ao mesmo tempo que exasperação da mais profunda contradição da Tragédia – *abolir o trágico, exprimindo-o* – a sua quadratura e, por conseguinte, o seu fim.» (1994: 29).

¹⁷ Este autor, debruçou-se sobre o trágico e a tragédia na sua investigação / dissertação de doutoramento apresentada em 1999. Esta dissertação foi publicada em 2006, conforme bibliografia.

¹⁸ Partilhando das ideias já expressas, também este autor considera que «a partir do século XIX, a interrogação sobre o trágico transcende os limites do género literário» (2003).

¹⁹ José Pedro Serra (2006) procura um método (pp.19-70) capaz de fornecer a definição do específico da tragédia, que seria o trágico, a busca de um universal que abarcasse a complexidade e diversidade do conteúdo das tragédias – obras (p.65). Nesse seu percurso chega às perguntas: «como se revela a tragédia ? Como se revela o trágico, isso que faz de alguma coisa uma tragédia?» Analisando as obras dos tragediógrafos gregos e a teorização literária sobre a tragédia, encontra as já referidas categorias. Delas se ocupam os capítulos IV (o conflito), V (a liberdade e a necessidade), VI (a culpa) e VII (o conhecimento e a ignorância), da parte II.

hermenêuticos que o habilitam a ler e a interpretar o texto. Nesse sentido, Lúcia Lepecki, em artigo do *Diário de Notícias*, problematizava assim a abordagem da obra:

«O que é uma tragédia em forma de romance? Será a mesma que o romance em forma de tragédia? Ou será romance e tragédia apenas aproximados por alguns traços comuns, devendo-se então entender o teor taxativo contido no «em forma de» como asserção hiperbólica? O que devemos considerar como pertencendo a um género de romance e como exclusivamente relativo a tragédia?» (Lepecki 1989b)

Como a resposta, não encontra esclarecimento fácil apenas pela consideração «da forma», já que a sua estrutura nem é de tragédia (forma dramática) e, como romance, apresenta-se com uma organização estranha, a própria encontra uma resposta como ponto de partida para a sua leitura: «tanto é uma tragédia em forma de si mesma mediada pelo romance, como é um romance em forma de si mesmo, mediado pela tragédia». Entra-se, pois, no domínio da fluidez das fronteiras do género.

Falando-se, hoje, de explosão ou implosão dos géneros e constatando-se que, por vezes, «as obras procuram um género», a sua persistência manifesta-se, ainda, em novas formas, mesmo que a fluidez das suas fronteiras se manifeste em formas híbridas, em mistura de géneros, em «poligéneros»...

Como se referiu atrás, a abordagem desta obra de Fernanda Botelho equaciona a persistência e alteração do género. Assim, por um lado, considera-se o romance (como género) para mostrar a presença do trágico, tendo em conta que é um dado persistente na cultura literária do século XX, por outro lado, destaca-se a forma de tragédia, como, recurso da autora para a apresentação de uma «coreografia para retratar um mundo, nele um conjunto de pessoas, em cada pessoa múltiplos sentimentos e mistérios» (Lepecki, 1989b), num espaço-tempo do quotidiano, onde o trágico ganha forma.

No percurso a fazer, exploram-se as categorias (literárias) próprias do género dramático (tragédia) tal como são apresentadas neste romance - o «coro», «as personagens», «as cenas» - e algumas das categorias, propostas por José Pedro Serra que contribuem para a criação de uma atmosfera trágica.

2. Um drama e um palco

Xerazade e os Outros, como o título indica ou, pelo menos, sugere, destaca uma personagem (Xerazade, Maria Luísa) colocando-a num centro à roda da qual se encontrarão *os outros* ou com a qual se relacionarão os outros. O centro equivalerá ao palco onde é exposto o drama de um eu sob o olhar ou olhares dos outros. De facto, como se procurará mostrar, as personagens que surgem «em cena» neste romance (e sobretudo a personagem central), merecem uma particular atenção do narrador no desenho dos seus gestos, no rumo e ritmo das suas deslocações, na expressão mímica, como se, de facto, representassem num palco. Em suma, o livro compõe-se de personagens em acção (representação)²⁰. Daí que se encontre dividido em duas macro-sequências – *as personagens* e *as cenas*. O conjunto das cinco personagens - *Xerazade* (p. 25), *o pobre diabo* (p. 47), *o big boss* (p. 69), *o public relations* (p. 87), *uma velha tinha um gato* (p.112) – está precedido de um capítulo designado *Coro I. As cenas* são nove. A última é precedida de um pequeno capítulo de duas páginas (222 e 223): *Coro II. Coro I e Coro II* constituem a terceira macro-sequência.

²⁰Como mais adiante se mostrará, esta perspectiva corresponde ao entendimento de Aristóteles sobre a Tragédia em que a acção ocupa o lugar central.

2.1. O Coro

A Tragédia começa a ganhar forma literária quando um actor (protagonista) entra em diálogo com o coro. Assim, era este, na origem, o elemento mais importante da tragédia e ponto de partida da representação (Romilly, 1999:27). Corresponhia a um grupo de dançarinos e cantores que, usando máscaras, participavam activamente nas festividades religiosas onde se representavam as tragédias. As suas intervenções obedeciam à estrutura própria da tragédia situando-se no início e fim e entre os episódios.

A sua importância e, certamente, a sua função ou funções não foram sempre as mesmas. Aristóteles reconhece-o²¹:

«Ésquilo foi o primeiro que elevou de um para dois o número dos actores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista...» (Poética, 1449a) e «O coro também deve ser considerado como um dos actores; deve fazer parte do todo, e da acção, à maneira de Sófocles e não de Eurípides...» (Poética, 1456b).

Se, inicialmente, o coro representava uma personagem colectiva e desempenhava a parte principal do drama, progressivamente vai abandonando esse carácter, perdendo a importância original. Assim se compreende a observação de Aristóteles que lhe atribui um verdadeiro papel de actor. Mas, esta opinião tem sido contraditada por outras que, apenas, lhe reconhecem diferentes funções (Freire, 1963:70-74).

Uma delas é de «espectador ideal», intérprete dos sentimentos da assistência²². Há quem lhe negue um papel fixo e quem o considere um substituto do autor que «ora instiga uns, ora outros, para mais fácil desenvolvimento do drama» (Freire, 1963:71) ou «um “gerente” do poeta que dele se servia para ditar aos espectadores as lições que desejava» (Freire, 1963: 72). Segundo este autor, as opiniões não são inconciliáveis. Por

²¹ Note-se que o autor da *Poética* procura determinar os procedimentos a seguir pelo poeta para obter uma tragédia adequada às características que a definem.

²² Esta é a opinião de Shlegel referida por Freire (1963:71), também aceite por Ana Gonçalves e Carlos Ceia (*Dicionário de Termos Literários*, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/A.htm>)

isso, tendo em conta os diferentes funções e admitindo o testemunho de Aristóteles, elencam-se as diferentes posições que o coro assumiu (na tragédia grega), referidas em Freire (1963) e retomadas em A. Gonçalves e C. Ceia:

«O coro tinha várias funções no drama grego: é uma personagem da peça; fornece conselhos, exprime opiniões, coloca questões, e por vezes toma parte activa na acção. Ao coro competia também criticar valores de ordem social e moral e, por outro lado, tinha ainda o papel de espectador ideal ou voz da opinião pública, reagindo aos acontecimentos e ao comportamento das personagens como o dramaturgo julgava que a audiência reagiria se estivesse no seu lugar. Acresce ainda a função de elemento impulsionador da emoção dramática, conferindo movimento ao que está a ser representado e promovendo quebras de acção de forma a levar o público a reflectir sobre o que se está a passar».

Como já foi referido, a leitura de *Xerazade e os Outros* assume as duas linhas atinentes aos géneros de Tragédia e Romance. No que respeita a este último, por influência do *Nouveau Roman*, de meados do século XX, destaca-se a desagregação da coesão da linearidade narrativa, a dispersão discursiva e a fluidez de contornos da personagem. Ora, ao recorrer, como estratégia narrativa, a um elemento da Tragédia, o Coro, a autora proporciona ao leitor uma visão da personagem a partir de um coro de comentadores, fornecendo, assim, uma focagem múltipla de Luísa, a Xerazade, fazendo sobressair o contraste entre a imagem da personagem dada pela visão dos outros e a da própria²³. Antes do leitor conhecer a visão da personagem dada pelo narrador e pela própria, «vê-a»²⁴, sob múltiplos ângulos nos principais espaços a que está ligada. Dir-se-ia, o seu pequeno mundo mais o mundo pequeno que a rodeia. Para esta «visão» contribui a construção do capítulo estruturado em cinco quadros, correspondentes a cinco espaços e às cinco personagens dos capítulos seguintes. Acresce que, e seguindo os elementos característicos do género dramático, cada quadro corresponderá a uma cena (entrada / saída de personagens).

²³ Este aspecto (o contraste) é importante para perceber a decisão – acção de Luísa, «nas cenas».

²⁴ Tenha-se em conta a perspectiva dramática – representação: a personagem é dada a ver.

1º Quadro (pp. 7-10)

O primeiro quadro situa Xerazade na leitaria, exposta aos olhares e comentários de um grupo habitual de quatro frequentadores já familiarizados com a personagem, como se depreende do recurso ao determinante possessivo, ao diminutivo e à ênfase com que o quarto elemento pronuncia o nome:

«Aí vem a nossa Xerazade; (...) a Xerazadezinha; (...) a nossa Xerazade; (...) - Xerazade» (p. 7).

Como se de uma cena se tratasse e pelos olhos os espectadores apreendessem o desenho da personagem – tal como o coro dos comentadores - o narrador descreve-a minuciosamente:

«...a caprichosa trajectória da notável Xerazade, da porta para o balcão, balcão-telefone, agora telefone, novamente ao balcão, balcão-telefone, agora telefone, compasso de espera,...» (p. 7); «Xerazade está nervosa, por isso mesmo são lentos, conscientemente lentos, os gestos com que transporta as colheradas, três, do açucareiro para a chávena, removendo depois a colher com segurança tão pausada que logo se notava artificial...» (p. 8); «Xerazade ergueu-se com esforço. Não perdeu o jeito de consultar o relógio de pulso e de o confrontar com o mostrador...» (p. 9).

Perante o olhar e os comentários, entre o irónico e o voluptuoso²⁵, a figura de Luísa vai sendo, pois, desenhada na minúcia de gestos que revelam, desde logo, a distinção da figura, a mulher do comendador, o seu estado - «Xerazade está nervosa» (p. 8), e uma [desfocada] imagem da personagem: «um telefonema de amor!» (p.7); «Ele hoje não veio» (p. 8); «Seus babosos! Com uma pega» (p. 10).

²⁵ A saída de Xerazade é assim apresentada: «Cinco pares de olhos [também os do empregado do café] no rasto de Xerazade. Até que Xerazade escapa, ilesa não se sabe como, aos cinco pares de olhos». Se por um lado se realça a focalização na personagem – ela «representa», ela é vista – por outro se destaca a lascívia do olhar, macho, sobre a personagem que se distingue naquele meio. Dela se revela já uma dupla faceta: a de sedutora («esta é que a soube levar!», p.10) e a mulher (distinta) do Comendador, como se revelará nos capítulos seguintes, particularmente o primeiro das Personagens (p.25).

2º Quadro (pp. 10-14)

«Rodados os trezentos e sessenta graus necessários para de novo se afinar com a trajectória, deu de caras com o carteiro...» (p. 13): eis um novo quadro ou nova cena²⁶. A figura desse quadro (sempre a visão como requisito) é o «gorducho» e «zeloso» e vigilante «Cérbero (...) não com três cabeças mas um par de olhos, vivos, atentos, desdobráveis em quantos pares de olhos fossem necessários para a total vigilância do imóvel...» (p. 11), porteiro do prédio do «*public relations*» sempre atento às redondezas e pronto ao comentário. O alvo do seu zelo reprovador é a menina do quiosque, «com um palminho de cara como aquele» (p. 12) e que corresponde às atenções de Berto: «Veja aquele! [comentário para a mulher a dias] Nem tem uma camisa para vestir, mas já levanta os olhos para a pequena da Dona Clotilde, Fina, a Fininha»²⁷. Como se verá mais adiante, aquela será, igualmente, alvo do interesse do «*public relations*».

Através de mais uma voz comentadora se apresenta o espaço e algumas personagens que farão parte da trama. Antes de a conhecer, já o leitor contactou «visualmente» com um dos lugares da acção – o quiosque – e foi instruído pela voz justiceira do «senso comum», o povo, acerca das personagens. Do mesmo modo, através «deste coro» torna-se conhecedor, antecipadamente, de comportamentos e valores.

3º Quadro (pp.14-17)

A terceira cena ocorre na casa do comendador, terceira personagem, designada por *Big Boss* (p. 69). O sujeito focalizador é a criada que relata à menina Rosinha da agência o que vira. Com efeito, aquela fora enviada para uma entrevista em ordem a um emprego. Pôde, por isso, assistir ao regresso inesperado do comendador de uma viagem

²⁶ Note-se que, em rigor, a mudança de espaço corresponderia a um acto (novo cenário). Dada a leitura em dois registos – narrativo e dramático – e, se se considerar a forma narrativa, não será inapropriada recorrer à designação de cena.

²⁷ Embora não seja nomeada, a personagem apresenta as características de Berto, visto pelos olhos alheios da vizinhança, assim definido: «— Já viu aquilo? Com um palminho de cara como o dela e os cobrezinhos da Dona Clotilde...! E ele, diga-me cá! Um pelintra, que nem tem uma camisa de jeito! Um trapalhão que não tem onde cair morto, um madraço que não trabalha nem quer trabalhar... Mora por aí perto, acho que por esmola. Diga-me se não é uma dor de alma!» (p. 13)

a Inglaterra e ao transtorno provocado e fazer o respectivo relato / comentário. O leitor fica não só a conhecer a personagem e o meio social, mas também a sugestão de um determinado mundo e sua ordem masculina – o papel do comendador. Daí a importância que adquire a ausência da mulher (Xerazade): «Depois a criada disse à governanta ai meu Deus e a senhora sem vir.» (p. 17).

O coro (de diversas vozes) cumpre a sua função. Alerta para o perigo: a senhora sem vir.

4º Quadro (pp.17-20)

A quarta cena decorre nas *public relations* – o espaço do trabalho do Dr. Gil Dinis na empresa do comendador. A personagem ausente – Xerazade – ocupa aqui o lugar central através dos comentários irónico-jocosos das duas «jovens secretárias estenodactilógrafas», irmanadas por conveniente «solidariedade tácita». Estas extravasam os seus cochichos maledicentes, aproveitando a passagem de um «jovem funcionário do Contencioso» pela secção. Assim, pelo relato em discurso directo das duas preciosas funcionárias Pérola e Coral, fica o leitor a conhecer, em primeiro lugar a razão da alcunha da «mulher do *boss*»:

«nenhuma mulher se podia gabar de ter sido duradoira na vida do *boss*, nem as duas esposas nem as sucessivas amantes – em resumo, nenhuma salvo esta»
(p. 18).

Este coro a duas vozes reage ao comportamento das personagens. Elucida, assim o leitor (espectador), sobre a proximidade de Xerazade aos homens, com quem ela engana o marido, segundo a insinuação que perpassa pela «graciosa história» (p. 20) das duas funcionárias: o «mocinho com quem ela se encontra [na leitaria], um pobre diabo mal-vestidote» (p. 19) e o *public relations*.

A quinta cena conduz também à figura de Xerazade, através das vozes dispersas, mas que se reúnem pelo mesmo fim num coro de comentários. Estas revelam uma nova personagem: «um vulto claro escapando à perspectiva dum corredor escuro, a indagar-se, na soleira da porta, qual a direcção mais conveniente» (p. 21). Pela apresentação da tia (Vina), «uma velha que tinha um gato», segundo a cantiga ou lenga-lenga dos miúdos que se divertem, irritando-a, quando a vêem, o leitor apercebe-se do meio social da personagem. Primeiro pelos miúdos que não deixam escapar a oportunidade e, depois, pela voz de uma freguesa da mercearia da rua (Sr. Mimoso) que não perde a oportunidade de repreender os miúdos - «seus mal-educados» e fazer o seu comentário bisbilhoteiro:

«- Era ela, e daqui defronte. Levava um “quico” novo. Desde que a sobrinha casou com o tal ricaço até já se lhe contam os chapéus. Mas a sobrinha é que eu nunca mais vi!» (p. 22).

Se o coro (na Tragédia) traduzia a voz do senso comum que adverte o herói, alertando-o para o fim para que caminha, também veiculava as opiniões do autor – as lições que queria transmitir ou ainda propor ao público uma reflexão (ver acima). Antes de apresentar o desfecho, na cena IX, *Xerazade e os Outros*, fá-lo preceder de uma intervenção do Coro. Através desta, o autor assume-se um espectador activo. Interpela a personagem, imiscuindo-se no seu destino: « - E agora, Saturno?» (p. 222), «Como vai ser, no fim de contas? (p. 223); observa e julga: «Já, entretanto, perante o Autor, (...) um quadro se vai desenhando (...). Nota com alvoroço que existe nelas um certo e compreensível desnorreamento» (p. 223); implica o leitor, orientando através do comentário (sobre a relação «real quotidiano» e invenção / Arte) e desafiando a sua actividade: «Invenção é luta» (p. 223), é um recurso para sobreviver ao real quotidiano (Cf. p. 223); interpreta o sentido conferido às personagens: «a escolha [do desfecho], seja ela qual for, não tem, nem pretende ter, uma projecção social. (...) Mas, tal como dizem ser a Arte imitação da Vida, uma simples atitude pode ser a imitação da própria grandeza.» (p.223).

Da perspectiva presente no *Coro II* – expressão da voz do autor e insinuação do possível rumo dos acontecimentos – decorre uma implícita tomada de posição da autora: não há texto sem autor, nem o texto [romance] é um ser estranho à sua mundividência. Mas, daí não se depreende que o mesmo tenha de ter uma intervenção social – uma « projecção social »²⁸ - , embora interfira, inevitavelmente, no quotidiano, como uma visão outra, um outro modo de conhecimento: o da Arte – Imaginação como conhecimento (Bonoli, 2000).

²⁸ Note-se o distanciamento da autora da perspectiva neo-realista, atrás referida.

2.2. Conclusão

Apresentada uma visão global do capítulo inicial, podem retirar-se algumas conclusões prévias, decorrentes da estratégia de conjugação de dois géneros: o romance e a Tragédia.

No que diz respeito à abordagem temporal, articulando a forma do drama com a forma do romance, no capítulo inicial – *Coro I* – o leitor é introduzido num presente temporal em que decorre a acção: uma manhã. Na verdade, o tratamento do tempo na apresentação da Tragédia tende para fazer decorrer a acção no período de um dia²⁹. Com efeito, embora focalizada em diferentes espaços, as diferentes acções de diferentes personagens, referem-se ao mesmo período temporal³⁰: a acção decorre no período de um dia, de manhã de um dia até ao amanhecer (madrugada) do dia seguinte.

Vista pelo ângulo da instância narrativa, a voz do narrador faz-se ouvir nas vozes das personagens dando origem ou simulando um coro. É através delas que a personagem e o meio onde se move – o seu pequeno mundo de relações - são apresentados ao leitor. São vozes judicativas que exercem o papel de comentadores do quotidiano, transmissoras do designado «senso comum». Seres enredados em pequenos mundos que se vão reproduzindo nos seus discursos fechados. Reúnem numa voz os comentários da «moral corrente», alheios ou indiferentes ao drama de cada um, à «verdadeira tragédia» de Xerazade (que o leitor ainda desconhece), cumprindo as funções atribuídas ao coro de uma Tragédia.

De entre as funções referidas, está a de orientar o leitor. Ora, no *coro II*, propondo-se uma (re)orientação da relação Arte/Vida, sugere-se um caminho de leitura: uma simples atitude pode conter a grandeza de um gesto. Se a personagem (leitor?) a assumir, traça o seu destino, vencendo oposições e dando um rumo ao (seu) destino.

²⁹ Não se tem em conta aqui a questão da chamada «regra das três unidades» não considerada na tragédia grega, assumida mais tarde na poética de Horácio. Tendo em conta as condições e técnicas de representação disponíveis à época (iluminação, por exemplo), era, por assim dizer, normal que a acção fosse referida a um dia (cf. Bibliografia).

³⁰ Como mais adiante se mostrará, provavelmente por influência do *nouveau roman*, esta presentificação corresponderá a uma tendência para a descronologização do tempo, aproximando o passado do presente, tendo em conta a já referida desagregação do romance tradicional. 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).

3. A personagem apresenta-se... entre a narração e o discurso dramático

3.1. Personagens e cenas

É próprio de um texto dramático a apresentação do elenco das personagens e a organização do discurso através do encadeamento de falas em diálogos e monólogos, com ou sem apartes. Por «mimese» deste tipo de texto, o romance *Xerazade e os Outros*, após o *Coro I*, apresenta uma grande sequência, designada *As Personagens* (pp. 23-131). Nesta, sucedem-se, pela ordem dos quadros anteriormente referidos, as falas de cada uma das personagens, como se cada uma constituísse um capítulo: *Xerazade* (pp. 25-46); *O Pobre Diabo* (pp. 47-68); *O Big Boss* (pp. 69-86); *O Public Relations* (pp. 87-111); *Uma Velha tinha Um Gato* (pp. 112-131).

Utilizou-se o termo «falas» impropriamente. Em rigor, trata-se de uma estratégia narrativa em que a instância narrativa principal transfere para as diferentes personagens a narração. Cada secção corresponde ao discurso de cada personagem, criando, por um lado, a ilusão de uma fala, imitação do que é típico do texto dramático. Por outro lado, o alargamento de narradores autonomiza as narrativas originando um curioso efeito de real, de «é como se». Isto é, cada personagem é a sua história. Não teríamos uma história, mas um conjunto: as histórias de cada um, no seu (pequeno) mundo e nas suas múltiplas relações. O que o narrador principal oferece é a visão multifacetada da realidade, já que não há adequação perfeita entre pensamento e imagem e imagem (pensada) e realidade, como na visão do *public relations* sobre Luísa: «Seja-me permitido verificar a seu respeito o inverso de uma observação de Binet: “Com um pensamento de mil francos, temos uma imagem de quatro centavos” — embora Binet,

ao expor tão sugestiva fórmula, nem por sombras tenha tido em conta proletários ou capitalistas. A sua preocupação era de um pensamento a que nenhuma imagem convém em perfeita e total adequação. Doutrina que inteiramente partilho tomando como exemplo esta mulher que bebe *whisky*. A imagem não se adapta ao meu pensamento dela, embora a imagem o tenha originado — tal como, ao beber um copo de água cristalina, nos ocorre o pensamento duma longínqua e irreal nascente, que não é nascente, é talvez origem, é porventura o próprio infinito.» (pp. 92-93).

No fundo, tudo passará pela imagem de si: reflectida (no espelho ou no olhar dos outros), moldada para si ou para os outros, representada para os outros (para si?).

3.2. A personagem em palco: imagens... e olhares

«Hoje não me sinto bem, realmente. Não sei o que o Berto poderia ter feito por mim, hoje; em todo o caso, sinto que, se ele tivesse vindo, o medo e a solidão seriam menos evidentes. Só o Berto poderia ter descoberto o medo e a solidão que me invadem, só ele, mas a verdade é que gosto de o ouvir falar de mim, da minha solidão e do meu medo. **É como se eu me visse fora de mim, magicamente transplantada para um palco**³¹, e ele, o Berto, fosse o autor de mim própria, a descobrir-me, a elevar-me, **a tomar-me na imagem que me apraz contemplar, sendo ela eu sem saber quem sou**. É difícil de explicar, mas é fácil de sentir.» (pp.28-29)

Não é apenas Maria Luísa, a Xerazade, a personagem que se apresenta em palco ao olhar dos outros. As cinco personagens representam o seu papel (no palco do mundo), no «hoje», no «agora» e expõem o seu drama que será agudizado na sequência seguinte: «As Cenas».

Trata-se de uma estratégia narrativa do tratamento temporal comum ao drama: a concentração da acção num tempo presente. É a partir do presente que alguns segmentos significativos do passado são recordados³². O narrador não abre o jogo do drama ou tragédia que envolve as personagens. O leitor pressente-o, tenta adivinhá-lo, vai conjugando a informação, construindo o puzzle para descobrir o desenlace. Sabe que as personagens transportam um passado; que vivem, porventura, desse passado que os aprisiona, mas não pode fazer uma dedução do tipo: depois disto, logo isto. Por isso, tal como acontece com a narração de Xerazade, tem de acompanhar os olhares da personagem.

Expondo-se ao olhar dos outros, Luísa define a sua imagem a partir dos seus olhares. São os olhos voluptuosos dos homens, «olhares manhosos, provocadores»

³¹ O destaque não consta do texto. Serve na citação para realçar o tópico visado.

³² Ver nota anterior sobre Ricardou e a descronologização.

(p.25) que lhe merecem o desprezo a partir da sua «fria majestade» (idem); os olhares da «mulherzinha incompetente» (idem); os olhares d' «as pessoas [que a] miram com suspeita» como intrusa no mundo, onde descobre «algo que fere no olhar delas, nos gestos, na maneira como limpam as mãos às batas para receber o meu dinheiro e me passarem o troco» (p.28), resultante do estatuto adquirido com o casamento com o comendador; olhar próprio sobre si - o [seu] corpo, reconhecendo-o como um trunfo, no passado e ainda agora, capaz de transtornar Gil Dinis (pp.33 e 45-46); o olhar, agora raro, de Carlos Aloisius, o seu comendador, onde [agora] «é frouxa aquela magnífica perversidade que era o [seu] orgulho e a [sua] sobrevivência»; o olhar no espelho que lhe devolve a sua imagem onde encontra «os [seus] encantos» que irão perturbar e suscitar os comentários de Gil.

Mas, será coalescente a imagem que os outros impõem a Luísa com a que ela sente e lhe apraz contemplar?

No palco do mundo onde se expõe, os olhos dos outros poderão não captar a grandeza da força interior que a move. Ela sente-se detentora de um poder que procura uma origem e cresce à margem deles (excepto de Berto) e pode rebentar em crise, vencendo o medo e a solidão, dando expressão à tragédia: a sua ou dos outros?

Para a sua compreensão, ajuda a perspectiva sugerida por José Pedro Serra (2006: 441) a propósito da tragédia clássica: «No centro da tragédia está uma crise, uma fractura, uma desarmonia. Aí ruíram as falsas seguranças, as cómodas conciliações. Este desmoronamento, porém, prenuncia uma “experiência” radical, decisiva, onde nada, mesmo o final infeliz, está garantido. Não deve, por isso, a tónica ser colocada no resultado, mas no processo, na experiência.»

4. A atracção do trágico

Constatava Leech, em 1969, que «...we do not find the words ‘a tragedy’ on a title page today, yet again and again dramatists have retold the ancient stories and have adapted them, while keeping to the original place and time, in the light of contemporary thought» (p. 26), mostrando ainda que, se o género não tem sido cultivado como tal nos tempos mais recentes, não decresceu a preocupação com o trágico presente em formas diversas que a escrita de hoje tomou (Leech, 1969: 32). Tal significa que, mesmo que se tenham alterado as formas de o apresentar, o sentido antropológico ou filosófico do trágico manteve-se. Como refere Pavis (1980: 526), o vocábulo ‘trágico’, originariamente epíteto da tragédia ática, passou a referir também «um princípio antropológico, filosófico e ontológico que se encontra em muitas outras formas artísticas e mesmo na existência humana». Neste sentido, José Pedro Serra (2006: 94) encontra a «expressão mais intensa do trágico contemporâneo, talvez, no desespero, no vazio, na ausência de sentido e no absurdo, nesse sentimento que um nada consome tudo, um tudo que não é mais que um outro nada»³³.

É este sentido do trágico que perpassa em *Xerazade e os Outros*, mais do que o desenho do herói trágico, à medida da tragédia de tradição grega, conforme teorizado por Aristóteles.

Na sequência da orientação prescritiva assumida no primeiro capítulo da *Poética*, («da composição que se quer dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito»), este autor delinea com muita precisão como deve ser o carácter do herói trágico e indica, igualmente, a causa da mudança de fortuna (*metabolé*) com ele directamente relacionada:

³³ Tenha-se em conta que o autor suporta o seu comentário em autores já referidos: Tchekov, Brecht, Beckett, Ionesco, Strindberg...

«Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitam terror e piedade (porque tal é o fim próprio desta imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna, nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna (...) resta, portanto, e apenas, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, não foi porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro» (Cap XIII, 1453a).

No mito bem estruturado, o herói não deve passar da infelicidade para a felicidade³⁴, mas, da fortuna para a desdita e isto, não porque seja mau, mas por causa de alguma falta cometida. Tal falta, *hamartía*, é «causa da acção trágica e fornece a plausível razão para a reversa fortuna do herói [não sendo] uma parte do carácter do herói trágico [na perspectiva moral] mas sim, *uma parte estrutural do mito complexo*, o correlato da *anagnórisis*» (Eudoro de Sousa, 2000: 177). Embora se tenha interpretado aquela noção como «falta moral» e «defeito de carácter», a tendência mais recente aponta para a sua compreensão como «erro intelectual» que permite entender a queda do herói não directamente ligada à culpa e consequente castigo mas para o resultado de um erro de cálculo, da ignorância:

«privado de conhecimento, tendo dos factos uma visão incompleta, o homem erra e a desgraça acontece como o prolongamento dos limites humanos» (Serra, 2006: 165)³⁵.

A noção de *hamartía* é decisiva para a compreensão da tragédia [grega], pois funciona como o eixo em que gira a alma da tragédia – o mito (fábula), segundo Aristóteles – e revela a carácter trágico do herói, produzindo o efeito esperado, a purificação dessas emoções, suscitado o terror e a piedade (*Poética*, 1449b)³⁶. Com efeito, a falta ou erro do herói está subjacente à acção, desde o início, condicionando a personagem e conduzindo-a ao fim indesejado (no caso da mudança da felicidade para a

³⁴ Aristóteles não ignora essa situação, mas pretere-a, quando se propõe dar orientações para a obtenção de uma bela tragédia.

³⁵ Cf. Serra (2006: 158-166). Segundo este autor, «esta interpetação tem a vantagem de realçar alguns aspectos, nomeadamente a relação entre erro, ignorância e reconhecimento» (p.166).

³⁶ Sobre a noção de *hamartía*, é apresentado em Serra (2006: 166-184) um aprofundamento pertinente, distinguindo as três perspectivas: *hamartía* como «purgação», como «purificação» e «clarificação», equivalente a aprendizagem.

infelicidade). Tudo tem início numa atitude de excesso, de desmedida, uma violência à ordem social da «polis» que integra a dimensão religiosa: a *hibrys*. Esta põe em causa a virtude e a justiça que deve caracterizar a orientação do agir humano³⁷ e constitui o objecto da «imitação» da tragédia:

«tragedy imitates the actions of man's rational soul, his passions turned into habits, in his search for happiness, which consists in virtuous behaviour, remote from the extremes, whose supreme goal is justice and whose maximum expression is the constitution» (Boal, 1998: 130).

A partir daí o herói fica exposto à força trágica – uma cadeia de necessidades que compreende a cegueira da razão (*Ate*) e sujeição à fatalidade (*Moirai*). Tal não significa que o homem seja desresponsabilizado do seu comportamento, mas às suas razões sobrepõem-se outras a que não pode escapar. É esta inevitabilidade que acompanha o destino da personagem e explica que as suas acções suscitem o terror e a piedade, pois não lhe são inteiramente imputáveis e nele despertam um doloroso sentimento de impotência para o contrariar³⁸. É para esta ininputabilidade que adverte José Pedro Serra, quando diz:

«Centrar o trágico no conflito que se resolve mediante a livre escolha, fruto de uma decisão voluntária, ela própria antecedida pela ponderação e deliberação, é cair num erro de anacronismo relativamente à história da psicologia e, ao mesmo tempo, envolver a tragédia em vestes morais».(Serra, 2002: 376)

³⁷ Esta noção deve ser integrada na visão de Aristóteles sobre o homem, expressa noutras obras. Nessa perspectiva, o agir da alma racional, com as suas faculdades (potencialidades do agir humano), as suas paixões (as faculdades tornadas acto) e os hábitos (constância das paixões), orienta-se para a felicidade cujo grau mais elevado é a virtude. Esta encontra-se num estádio médio, fora dos extremos (nem excesso nem defeito) e implica quatro condições: intencionalidade, liberdade, conhecimento e constância.

³⁸ Em Serra (2006, 288-343) explana-se esta correlação entre necessidade e liberdade tal como pode ser entendida a partir de algumas tragédias gregas. Deve ter-se em conta, segundo esse autor, que a noção de vontade, nessa época, «não tinha sido ainda esculpida como instrumento conceptual de que o homem se serve para se dizer e para se pensar» (p. 306), pelo que a «acção [do herói trágico] continua a ser percebida a partir de forças exteriores, objectivas, e o sujeito é apenas o lugar onde tudo isso se dá, onde a tensão e o jogo de forças acontece» (p. 304). Romilly (1999: 147-148) explica que «um dos traços mais notáveis do pensamento grego é (...) a possibilidade de explicar qualquer acontecimento em dois planos ao mesmo tempo e por duas causalidades que se combinam e sobrepõem (...): o veredicto divino e a vontade humana. (...) Para um grego antigo as duas causalidades coexistem sem contradição. (...) Divino e humano combinam-se, sobrepõem-se», como refere José Pedro Serra (2006: 291), «o homem trágico sabe que o lugar da sua habitação é ainda o lugar da habitação dos deuses». Por isso, o seu agir integra a sujeição ao poder dos deuses e outras forças obscuras e «demoníacas» (*daimon*) que o ultrapassam, procurando o equilíbrio entre necessidade e liberdade. O homem, na Tragédia Clássica (grega) sabe «que é o breve sorriso pelos deuses consentido» (Serra, 2006: 292), como bem o captou e exprimiu Ricardo Reis nas suas *Odes*.

No jogo de liberdade e necessidade se decide, pois, a existência. Não com esta veemência em *Xerazade e os Outros*, já que o trágico é, aqui, assumido na acepção mais lata, acima referida. Mesmo assim, descobre-se na obra um sentimento difuso do trágico que atravessa a existência das personagens ou o próprio sentido das suas vidas. Tal sentimento torna-se perceptível nas referências múltiplas ao destino, à fatalidade, ao acaso, ao acontecer... um leitmotiv³⁹ a que recorre a autora no decurso da obra.

Este motivo⁴⁰ adequa-se a cada personagem, quer na secção «as personagens», quer n'«as cenas», configurando-a, no seu desenho e trajecto biográfico, incluído o desfecho da acção.

Sendo assim, pode estabelecer-se uma analogia entre a categoria do trágico «liberdade e necessidade» (Serra, 2006: 288-342) e a atmosfera que envolve as personagens daquele romance, o que equivale a interrogar-se sobre o horizonte em que cada uma delas vai definindo a sua existência. Isso implica quer o esclarecimento do grau de autonomia que pré-existe à acção / decisão, quer a presença da racionalidade ou a sua ausência e consequente responsabilização pelo devir – resolução do conflito⁴¹. No contexto da tragédia grega, a liberdade não exclui a necessidade. O herói integra-a na sua acção, faz dela o seu destino e assume-se homem (mulher) livre.⁴² Por vezes, o percurso para alcançar esse destino passa pela situação de crise (existencial).

Tendo, pois, como horizonte a atracção do trágico, explicita-se como se move, no palco do (seu) mundo, cada uma das personagens de *Xerazade e os Outros* e com que grau de consciência e liberdade assume o seu agir.

³⁹ Transcreve-se um excerto do *Dicionário de Narratologia* para esclarecer o sentido que se atribui a este termo: «O termo **motivo** começou por ser utilizado no domínio musical, designando aí uma unidade mínima musicalmente significativa que tende a repetir-se ao longo da partitura: é, aliás, a recursividade que permite delimitar o **motivo** no «continuum» musical. Assinale-se que esta definição de **motivo**, baseada na recursividade, reenvia directamente ao étimo do termo, **movere**. O motivo principal de uma partitura é o **leitmotiv**, termo difundido e consagrado pela teoria e pela própria prática musical de Wagner. Neste contexto, considera-se ainda que vários motivos articulados configuram o tema da partitura». (p. 234)

⁴⁰ “Chamar-se-ão temas àqueles elementos estereotipados subjacentes a todo um texto ou a uma grande parte dele; os motivos são, pelo contrário, elementos menores que podem estar presentes em número também elevado. Um tema resulta muitas vezes da insistência de vários motivos. Os motivos têm maior facilidade em revelar-se no plano do discurso linguístico, de tal modo que, quando repetidos, podem actuar de modo semelhante a um refrão; os temas são, na maior parte dos casos, de carácter metadiscursivo. Os motivos constituem habitualmente ressonâncias discursivas do carácter metadiscursivo do tema.” (Segre, 1989: 107-108).

⁴¹ Tenha-se em conta a personagem do comendador – *big boss* – que julga controlar (racionalmente) o seu mundo de relações (mais adiante).

⁴² Cf. Serra, 2006: 288-342.

No regresso a casa após o encontro falhado com Berto, num olhar introspectivo, em que o passado, continuamente invasivo, aflui ao presente da narração como se de um monólogo interior se tratasse, Maria Luísa revela a consciência do seu existir:

«Não tenho qualquer tendência para a filosofia, pelo menos no sentido em que a entenderiam o Berto e o Gil. Espanta-me, no entanto, este conhecimento, a que eu chamarei «filosofia das coisas» (...) o conhecimento de que **certos factos decisivos da minha vida foram consequência de pequenos nada, de coisas (outra vez!) insignificantes**⁴³, em suma, como a da morte da condessa, que já estava em boa idade de esperar por ela, como a do estúpido bom senso da dona Ana Cristina, como a do carácter rancoroso e brutal, dizem, do Carlos Aloisius. Benditas sejam elas!» (p.43).

Como se depreende, a personagem assume que o seu presente resulta da conjugação – involuntária – de «pequenos nada», que a trouxeram até Lisboa, lhe proporcionaram a frequência da escola comercial, a puseram em contacto com Gil Dinis que a conduziu até ao comendador:

«Quanto ao comendador (quem diria que, nessa noite, a Providência – e o Gil – me punha frente a frente, pela primeira vez com o marido que me destinara!) ...» (p.33; cf. p.42).

Assim com outros acontecimentos referentes às pessoas da sua relação: a sorte de Carlos Aloisius a par da sua esperteza (cf. p.32)⁴⁴; o «fatal declínio e a ruptura consequente» da ligação a Gil Dinis; o comentário deste sobre Luísa, por ela esperado, uma «pretensa espontaneidade, fatalmente evocadora dos velhos tempos, pretensa espontaneidade» (p.46).

A «filosofia de vida» de Berto é bem distinta da de Luísa. Enquanto esta procura encontrar o sentido da existência na insignificância de pequenos nada, aquele quer-se animado de um projecto de vida pensado, um sistema organizado⁴⁵ (um ideal):

⁴³ O destaque não consta do texto. Serve, na citação, para realçar o tópico visado.

⁴⁴ «Vais conhecer o *boss*, o comendador Carlos Aloisius Milheiros, de quem não sei de diga se tem mais sorte que esperteza, ou vice-versa» (p.32).

⁴⁵ Nota-se no discurso de Berto (Alberto Fontinhas, como se imagina na enciclopédia ou dicionário Larousse, a par de outros filósofos, como Kierkegaard) um tom apologético de divulgador de um ideal revolucionário, igualitário, visível na expressão «ó meus irmãos» várias vezes repetida. Ele próprio se

«(...) o meu sistema não vos inclui, porque o concebo perfeito e vou montando, pedra a pedra, à medida das minhas descobertas e com o zelo de quem se ignora frustrado, o pequeno edifício de um mundo futuro...»⁴⁶ (p.52), «a minha República de Platão» (p.50).

No entanto, os factos (o real) parecem suplantá-lo. O seu discurso (a sua narração) deixa lugar para uma leitura aberta / ambígua: Berto tem um destino. Num primeiro sentido, o destino não é mais do que um objectivo – o encontro com Maria Luísa na leitaria habitual. Este destino acaba gorado pois ele não tem dinheiro, Vina não está em casa, o recurso à menina do quiosque (Fininha) não resulta, Berto tem de regressar a casa e adiar o encontro para o dia seguinte. Mas, a mais imediata referência a uma atitude, a um percurso, se torna pretexto para uma inserção reflexiva no mundo das suas preocupações. Ao ser ultrapassado, quando entrava no autocarro, comenta:

«O nosso destino é comum e a hora da chegada não se modificará. A hora de chegada! Tento discriminar este conceito bizarro...» (p. 48); «Continuo a correr, mas tenho um destino, um destino provisório, sempre é um destino, não uma razão, mas vão lá falar em razão e mesmo em destino, a estes obcecados pela hora do almoço...» (p. 49); «Na rua do meu destino, os aromas persistem, mas o peixe agora está frito (...) alucinações, eu sei ...» (p. 60).

A tentativa algo desesperada de acorrer ao encontro com Luísa, travada pela falta de cinco escudos para o autocarro, desperta na personagem um profundo desencanto, um cansaço existencial:

«Sinto-me fantoche com um vago ideal aristotélico no cérebro e no ventre...» (p. 54); «tenho fome, mas não é fome propriamente dita, é uma angústia, um amargor, não sei o que é, as pernas já não me ajudam, tenho a impressão de que fui abandonado pela minha alma, onde está a minha alma?» (p.56)

sente um intelectual pelas várias referências que faz a escritores, cineastas (filmes) e pensadores, alguns tidos como referência para a cultura de meados do século XX: Amiel (p.48); «amigo Huxley» (p.49); «Sementes de violência» (p.49); Platão (p.50); «amigo Kafka»; Kierkegaard (p.54).

⁴⁶ Note-se a tensão experimentada pela personagem entre o zelo que o move de acordo com o ideal do seu sistema e o suplício de quem se sente insatisfeito mas não encontra correspondência na acomodação dos que ele designa como «meus irmãos». Veja-se o exemplo de Vina. «Eis-me tantalizado, mas não vejo os mesmos sintomas nos meus irmãos, a não ser talvez na pobre Vina, essa, porém, no sentido contrário, quer dizer: com uma resignação que nunca foi outra coisa, a Vina nunca existiu a não ser por ela, é a imagem grosseira de uma realidade intemporal, eternamente ao seu dispor, onírica, nada de subversivo, tudo muito certo! Mas não está certo, não está certo!» (p. 52).

E o telefonema de Luísa que culmina a azarada manhã, a adiar o encontro para o dia seguinte, mais acentua o seu estado de alma que encontra eco no poema «adiamento» de Álvaro de Campos de que é transcrito um verso: *Levarei amanhã a pensar em depois de amanhã*. Cansaço, tédio, abulia, desistência ou, apenas, adiamento para o porvir⁴⁷?

Tudo se precipitará. A fuga de Luísa levará Berto a encetar uma busca inglória durante a noite, pelos possíveis lugares de frequência nocturna (cenar V-VII). Tal densidade de acontecimentos faz emergir uma crise interior:

«Não é só a Luísa [diz para Vina]. É o resto. É a inutilidade de tudo isto. – Larga uma risada. – A minha inútil virtude, por exemplo. Tudo me parece estático, inamovível. Sinto-me um Absalãozinho de opereta (...)» (p. 216).

No começo do novo dia tudo se confirma:

«...os Absalõesinhos vão desistir e sabem porquê. Não há esperança de coisa nenhuma, é só isto. Estamos irremediavelmente condenados. Melhor é desistir.» (p. 218)

Será este o seu destino e conseqüente tragédia: suportar [qual suplício de tântalo] a «ferocidade reprimida», «qualquer coisa em nós triturada», cujo símbolo a personagem encontrou na cabeça do toiro exposto num dos lugares por onde passou durante a procura de Luísa⁴⁸. A personagem resigna-se à confinção num pequeno mundo, pois o seu sonho é mais vasto que o mundo em que se move.

Também do comendador, o *Big Boss*, e pela sua voz narrativa, se refere a circunstancialidade dos acontecimentos que conduziram ao presente. Neste presente, que é também o da sua narração, ele recorda a velha mãe (enquanto, uma vez regressado a casa, trata dos negócios com Gil Dinis). O negócio prospera, mas por um acaso:

⁴⁷ Versos finais do poema de Álvaro de Campos:
O porvir...
Sim, o porvir...

⁴⁸ «A cabeça do toiro, de olhos bem abertos e uma ferocidade reprimida... Ele é, afinal, o símbolo... o símbolo de qualquer coisa, que está aqui, está em todo o lado, em mim como em ti, ó Águas Seixas... Qualquer coisa em nós triturada.» (p. 204)

«E, de qualquer forma ainda, o dinheiro gasto pelo Milheiros com o filho teria sido de uma irrentabilidade consumada, se esta velhota na minha frente não tivesse caído na rede amorosa de um qualquer português, estagiário, por acaso, na mesma companhia marítima onde o pai dela era *havenclerk*. A rentabilidade estava assegurada. Não me gabo, note-se. Verifico. Sou objectivo.» (p. 76).

Também por um acaso - indisponibilidade das possíveis acompanhantes de Richardson – Carlos Aloisius arrisca:

«Gosto de *blagues*, às vezes. Quando vêm a propósito. Sou até capaz de admitir *blagues* – mesmo que não venham a propósito, mas, nesse, caso têm fatalmente de ser boas *blagues*. Esta é uma boa *blague*. Que tal? Não é uma excelente ideia mandar à montanha do Richardson o ratinho sabido que é a Maria Luísa?»

E mesmo não a tendo enviado ela cumpre a profecia e deixa a casa ao encontro de Gil Dinis e Richardson. Ironia do destino.

O mundo do Dr. Gil Dinis, o *Public Relations* – espaço físico e social – divide-se entre a atenção ao ofício de *public relations* da empresa do comendador e o «reduto das minhas velhas, o meu prédio de locatário único», decorado com cenas da mitologia. No seu discurso, «toda a casa (...) parece banhada em redundâncias de sinistra mitologia» (p. 104). No fundo, é um solitário (solteiro) em casa, que se inventa numa atmosfera mitológica, preso num enredo de cuja fatalidade apenas se livra, ou no seu reduto reservado (cf. p. 105) ou, fugindo ao controlo das velhas – «da balada d’ As três mulheres do sabonete Araxá me invocam, me bouleversam, me hipnotizam»⁴⁹ (p. 106) - como eterno adolescente, alimentando «um namoro assíduo» (p. 144) com Fininha como, outrora, ou ainda (?), com Luísa. «São como o destino. Estão sempre ali, sempre juntas, sempre à coca...» (p. 212), provocando na personagem um eterno medo sempre à procura de uma fuga.

Vina é a figura que melhor ilustra a sujeição à fatalidade do acontecer, como bem é interpretada pela voz compreensiva de Berto:

⁴⁹ Citação de um poema de Manuel Bandeira.

« (...) com uma resignação que nunca foi outra coisa, a Vina nunca existiu a não ser por ela, é a imagem grosseira de uma realidade intemporal, eternamente ao seu dispor, onírica, nada de subversivo, tudo muito certo!» (p. 52)⁵⁰.

Confinada ao seu pequeno mundo doméstico, vivendo das referências ao passado em casa da condessa, que lhe proporcionou as condições para ter casa sua em Lisboa, inconformada pela imposição do comendador em não aceitar que Luísa a visite (p. 83)⁵¹, Vina vai conformando o seu existir resignado à inexorabilidade do tempo [Saturno que devora os filhos]. O seu discurso assimila e reproduz [eternizando-a] a inevitabilidade do destino, tal como ela vai acarinhando Saturno – o gato de sempre, o mesmo, embora outro, do tempo e da casa da condessa – seu interlocutor constante. Os acontecimentos parecem escapar sempre à vontade própria:

«(...) Roma e Pavia não se fizeram num dia, dizem, mas a gente acorda sempre no dia seguinte, depois da obra feita, e só nos resta cruzar os braços e voltar a adormecer.» (p. 115);

«É o destino, o meu é o de alugar quartos, o seu é de viver em quartos alugados!» (p. 116);

«Também eu, também eu, meu senhor! Sou uma solteirona... e impenitente. A senhora condessa de Vialonga, que fez o favor de ser minha amiga, também dizia que era uma viúva impenitente. É o destino de cada um, o dela, o seu, o meu... (p. 116);

«Tivesse-lhe eu seguido os conselhos, para me casar (...) e não estava eu aqui, nem o senhor! É o destino de cada um, é como lhe disse, acordamos sempre no dia seguinte (...). (p. 117);

«Eu bem sei que o tempo estraga, o tempo e, por via do tempo, este pó, (...). Destinos, o meu e o do pó, ele a assapar-se e eu a enxotá-lo ...» (p.118);

«(...) em baixo mora uma senhora que já foi rica; tem também um hóspede, uma maravilha de hóspede, professor de liceu, muito delicado. Sortes!» (p. 118);

⁵⁰ Apresenta-se a citação mais completa para melhor compreender o ponto de vista da personagem: «Eis-me tantalizado, mas não vejo os mesmos sintomas nos meus irmãos, a não ser talvez na pobre Vina, essa, porém, no sentido contrário, quer dizer: com uma resignação que nunca foi outra coisa, a Vina nunca existiu a não ser por ela, é a imagem grosseira de uma realidade intemporal, eternamente ao seu dispor, onírica, nada de subversivo, tudo muito certo! Mas não está certo, não está certo!» (p. 52)

⁵¹ «Essa sua tia, prefiro que não a visite. Não me parece recomendável», impôs o comendador (p. 83).

«A senhora acha que é o destino? Eu, a ser-lhe franca, não culpo o destino. Assim é que eu me sinto bem, entre as minhas coisinhas, os meus afazeres, as visitas que tenho, e esta liberdade que não há dinheiro que pague, eu e o destino que fiz meu...» (p. 127).

E o seu destino é uma apropriação e reprodução do discurso dos outros, autojustificativo, circular, «nada de subversivo» (Berto) e, por isso, avesso a qualquer crise (existencial).

De entre as categorias pelas quais o trágico se diz, José Pedro Serra (2006: 288ss) refere a «liberdade e necessidade». Tal remete para o grau de autonomia do agir humano e correlativo condicionamento. O herói da tragédia sujeitava-se ao peso da fatalidade, experimentando a dor da impotência para reagir, tendo de (aprender a) aceitar o destino. Eis o homem exposto à sua condição de ser frágil e constrangido pela «necessidade»⁵². O que significa também o pôr em causa o domínio (absoluto) da racionalidade.

É neste horizonte, convivendo com fragilidade e parecendo suportar uma culpa cuja causa desconhecem, entre a sujeição e a revolta não manifesta, que se movem as personagens deste romance / tragédia, que questionam a sua existência. Assim são os heróis de Fernanda Botelho, onde se integra Luísa, de quem diz Manuel Pope:

«olhar o vazio, bem de frente, dentro e fora de si, oferecer a um Deus ausente, ou inamovível, distante, em vez de uma pureza que se não pôde, uma mancheia de pecados, uma face sangrenta e meio-consumida – mas que se ergue ainda -, o espectáculo da inocência maculada, eis em que se exercitam os heróis de Fernanda Botelho, mesmo contra vontade ou ignorando-o».(Pope, 1982: 117)

⁵² Eis a reflexão inicial do capítulo V: «Se não em outros tempos, ao menos no nosso século, (...) é antes de mais pela mão da fatalidade que a tragédia surge ao nosso olhar» (Serra, 2006:288).

5. Da encenação ao desfecho trágico: «as cenas»

Retomando o que anteriormente se disse, *Xerazade e os Outros, Romance / Tragédia em Forma de* lê-se nos registos narrativo e dramático, sendo a «cena» comum a um e a outro.

No modo de expressão dramática, cena corresponde a uma subdivisão do texto / encenação, marcando a entrada / saída de uma personagem.

Na narrativa, tem de considerar-se que «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» (Aguiar e Silva 1988: 711). Entre estas, e no âmbito dos estudos de narratologia, considera-se a noção de modo⁵³, 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). Aí, estes termos inserem-se 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)⁵⁴, correspondentes às seguintes situações:

⁵³ 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).

⁵⁴ “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.

quando é o próprio poeta que fala e/ou quando o poeta fala como se fosse personagem (p. 116).

Genette apresenta os dois modos de regulação da informação: **a distância e a perspectiva** (a focalização). Fundamenta o primeiro modo na distinção de Platão, já referida, e da sua transposição para o romance por H. James e discípulos na versão **showing e telling** e conclui, seguindo W. Booth, que essa noção só pode ser “ilusão de mimese” (p. 162)⁵⁵. Prefere, por isso, a distinção entre **narrativa de acontecimentos** (pp. 163-167) e **narrativa de falas** (pp. 167-183).

Seguindo a advertência de W. Martin (1994:109-110) de que as distinções e os conceitos operatórios na análise da narrativa trazem clareza, mas têm igualmente o seu preço, adopta-se para a sequência em análise («as cenas») a consideração de cena⁵⁶, segundo a definição de Pozuelo Yvancos :

“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”.

(Yvancos, 1994: 238)

Esta escolha justifica-se pela maior frequência de segmentos dialogados.

Em traços largos, esta macro sequência corresponde ao núcleo da tragédia – a fuga de Luísa -, compreendendo os acontecimentos ocorridos durante a noite e madrugada, centrados nessa personagem. Apresenta uma (habitual) estrutura tripartida: serão e fuga (cenas I-III); «o festim» (cenas IV-VIII); regresso a casa da tia Vina (cena IX).

A construção de algumas cenas é subsidiária dos dois referidos registos.

118).

⁵⁵Eis 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).

⁵⁶ cf. Genette, (s/d, p. 85-112).

Embora a técnica discursiva corresponda a segmentos descritivos que facilitam a narrativa encenada, estes, nomeadamente no início de cada uma delas, sugerem didascálias do texto dramático:

«O comendador Milheiros ajeita-se no sofá, contempla a mulher, em saia branca e blusa ciclame, e informa» (cena I, p.135);

«Como um presépio iluminado num mundo de trevas – regaladamente nas trevas!» (cena II, p.144);

«O telefone toca, o comendador levanta-se e exclama» (cena III).

E não são apenas os inícios das cenas que sugerem as referidas didascálias. A introdução a alguns diálogos insinua uma ambiguidade do discurso entre o narrativo e o dramático criando um efeito de concentração do olhar na personagem como se ela se exibisse em palco:

«Senta-se ele na poltrona mais perto do telefone, enquanto a mulher se aproxima, sob pretexto de colher um cigarro, que acende a olhar para o marido, silencioso e pensativo. Ela aguarda. Até que o marido dando vazão a um recalque de palavras, exclama» (cena III, p.159);

«O comendador não responde. Fechou os olhos e só os dedos da mão direita se movem a compasso sobre o braço da poltrona. Ela suspira, amachuca o cigarro...» (Cena III, p.160).

Com efeito, a maioria das cenas está construída através das falas (diálogos) e pequenos momentos de narração focalizados nas personagens e seus gestos, sugerindo comentários (do narrador) ou, como se referiu, indicações cénicas. Tome-se como exemplo dois excertos da primeira página da cena I:

«(...) Senta-te e lê. – Ajeita-se melhor no sofá, fecha os olhos: - Talvez seja isto, no fim de contas, o chamado lar (...)»;

«- Adorável. / Senta-se a mulher, mas logo se levanta para ir à estante! Corre as longas fileiras sem detidamente as ver e pergunta:»(p. 135)

Esta concentração nos gestos, atitudes, reacções contribui, por um lado, para criar a tensão dramática esperada e corresponde às tendências do romance moderno: a anulação da intriga e dominância da personagem (R. Bourneuf e R. Ouellet, 1976: 47 e 277-279; W.Martin, 1994:116-122), por outro lado, vai ao encontro de uma das categorias dramáticas privilegiadas na tragédia já por Aristóteles para quem a acção é a alma da tragédia. Para o autor da *Poética*, a tragédia «é a imitação de uma acção e se executa mediante personagens que agem» (*Poética*, 1449b) e estas não agem «para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efectuar certas acções». Por isso, para o mesmo autor, «sem acção não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres» (*Poética*, 1450a), sendo aquela que «assegura e delimita a dimensão ética da tragédia estabelecendo-lhe uma finalidade» (Serra, 2006: 143), o que, na perspectiva (filosófica) de Aristóteles «é de tudo o que mais importa» (*Poética*, 1450 a)⁵⁷. Assim se compreende a observação de Vernant:

«La tragédie est le premier genre littéraire qui présente l'homme en situation d'agir, qui le place au carrefour d'une décision engageant son destin»(Vernant, 1997: 832).

Em que encruzilhada se encontra a personagem central e que destino pretende dar à sua existência que determine uma mudança de rumo dos acontecimentos? Com efeito, o núcleo da acção, na perspectiva do autor da *Poética* consiste na «mutação de fortuna» (da felicidade para a infelicidade, como prefere Aristóteles, ou o inverso)⁵⁸. E esta alteração decorre da perturbação da ordem em que a personagem, o herói (trágico), assumindo a sua existência como desmesura, como desafio (*hybris*), prossegue o seu caminho na incerteza e no desconhecimento, «agent mais aussi bien agi, coupable et

⁵⁷ Neste mesmo lugar se explica esta perspectiva: «Porém, o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de acções e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade reside na acção, e a própria finalidade da vida é uma acção, não uma qualidade. Ora os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao carácter, mas são bem ou mal-aventurados pelas acções que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efectuar certas acções; por isso as acções e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa» (*Poética*, 1450 a).

⁵⁸ Considere-se o contexto em que surge a explanação de Aristóteles: «Chamo acção “simples” aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efectua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento; acção “complexa” denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente». (...) «“Peripécia” é a mutação dos sucessos no contrário...» (*Poética*, 1452a).

pourtant innocent, lucide en même temps qu'aveugle» (Vernant, 1997: 832)⁵⁹. É neste estado de claro-escuro que Luísa, a Xerazade, que, contra as expectativas⁶⁰, ocupa estavelmente o lugar de mulher do comendador, se assume personagem da tragédia. Como se respondesse à visão de Aristóteles, «... os homens (...) são bem ou mal-aventurados pelas acções que praticam» (*Poética*, 1450 a), afirma a sua autonomia e define o seu lugar, dentro da ordem social, no mundo masculino, que é o seu, desencadeando uma crise ou obrigando a tomar consciência dela.

Veja-se, em síntese, a progressão da acção trágica.

Cenas I-III: serão e fuga

Luísa aceita (perplexa) a decisão unilateral do marido que «informa: - Hoje, apetece-me o lar. (...) O sítio... Ou melhor, a mentalidade onde o aborrecimento é rei, onde se boceja com desenvoltura.» (p. 135). Nas palavras de Luísa, «O lar é [para mim] um malogro (...) é onde se vomita o que se comeu fora.» (p. 137). Pelo que, ocupado o comendador com os seus negócios, Luísa conclui que não lhe apetece o serão (p. 162) e, após o telefonema de Gil para o comendador, pergunta-lhe onde era o festim (início da cena III, p. 160) e, inesperadamente, isto é, sem dar quaisquer esclarecimentos ao marido, decide abandonar o serão em casa e ir fazer companhia a Gil Dinis e a Richardson, no casino (final da cena III,). O comendador telefona para Vina e ameaça:

«... se ela não voltar dentro de duas horas, pode a senhora recolhê-la em sua casa.» (p. 167)

⁵⁹ O horizonte em que se move o herói trágico é de uma culpabilidade difusa - «a tragédia diz-se também, mediante a culpa. A culpa, noção complexa e de difícil apreensão, remete para um acto anterior, um erro ou uma falta (*hamartia*), em virtude da qual alguém se torna culpado» (Serra, 2006: 343). A noção de *hamartia* não esgota a de culpa (trágica). Esta integra a de *Ate* e de *hybris*. (Cf. Serra, 2006: 156-166 e 343-345). Dado que essa falta não corresponde a uma falha moral ou um defeito e carácter, mas a um erro, uma privação de conhecimento, assim se compreende o grau de incerteza, de desconhecimento no agir da personagem.

⁶⁰ Cf. pp.18-19.

Cenas IV-VIII: «o festim»⁶¹

A acção central apresentada no conjunto constituído pelas cenas IV a VIII segue duas vias paralelas: os acontecimentos orientados por Luísa e os acontecimentos orientados para Luísa.

Os primeiros decorrem em sucessivos espaços, onde Luísa (com a colaboração de Gil), no casino, primeiramente, (cena IV) e na casa de fado, de seguida, neutraliza Richardson, embebedando-o e conduzindo-o ao quarto do hotel (cena V); depois, na discoteca (um *dancing*)⁶², já alcoolizada, entre a música e o rodopiar de corpos quer saber de Gil se tal é o festim (cena VI); finalmente, n'«uma tasca, uma coisa nojenta»⁶³, «numa espelunca» (p. 211) consuma a bebedeira, no meio de uma confusão⁶⁴ (cena VII e VIII).

Os segundos correspondem ao percurso inglório de Berto, na companhia do amigo Águas Seixas, procurando Luísa: «Foi uma coisa bonita, género ronda nocturna em ritmo acelerado, portas que se abriam e logo se fechavam», explica Berto a Vina (p. 221).

De permeio, a confirmar o título, *os outros* não são ignorados. Assim o narrador dá conta das preocupações de Vina (cena VI, pp.194-197) e do comendador, em suas casas (cena VII, pp. 206-209), que culminam com dois telefonemas. Vina liga a Berto, instigando-o a persistir na procura. O comendador telefona, pela segunda vez, a Vina:

⁶¹ Gil Dinis associa Luísa ao primeiro poema de *Une saison en enfer* de Rimbaud (cf. p.93). Ora, quer segundo P. Brunel (1994) quer de acordo com Antoine Adam (1972), este livro traduzirá uma situação de crise existencial e poética, corresponderá ao drama vivido pelo poeta, após um período de desregramento na companhia de Verlaine, que o poeta ultrapassou. Segundo as palavras de A. Adam: «dans le désert et la nuit d'où il emerge, ses yeux fatigués se réveillent. Il se dispose à salver la naissance d'un monde nouveau. Il ne maudit plus la vie» (p.xxxiv). Tenha-se em conta que Luísa – mesmo não compreendendo o alcance do poema, como parece sugerir – retém a visão de excesso (o festim) sugerida por Gil Dinis a que associa o inferno, como no poema de Rimbaud. Curiosamente, refere-se à sua vida com o comendador como um inferno. Por outro lado, o festim pode ser, como no livro de Rimbaud, uma fase do passado. A essa fase sucederá a libertação.

⁶² Ver p.211.

⁶³ Nas palavras de Berto para Vina (p.219).

⁶⁴ Esta informação é fornecida por Berto, que a conta a Vina (p.221).

«O tempo que fixei já passou há muito. A sua sobrinha que vá para o diabo...
Quero lá saber!» (p. 209)

Retomando a observação já feita acima, para acentuar a tensão dramática que conduzirá ao desfecho, na cena IX, contribuem as presumíveis «didascálias» do início de cena:

«Move-se [Vina] com lentidão, a cabeça baixa, as mãos assentes na barriga...»
(cena VI, p.194);
«Enche o peito de ar, expira, aguenta, com as mãos espalmadas sobre o colete,
o rápido escoar-se da pressão [o comendador]» (cena VII, p. 206);
«À porta do quarto, fechada, ele [Berto] chama baixinho, em voz rouca,
sumida» (cena VIII, p. 214).

Com idêntica finalidade (preparação do desfecho trágico) opera o reconhecimento da situação de infortúnio por parte das personagens: o nervosismo do comendador, no telefonema já referido (p. 209); o comentário de Luísa já ébria, quando se encaminha para a tasca: « - Tarde? Isso cheira-me a tragédia. Mas não sei porquê.» (p. 212); Berto, quando põe em causa o sentido do seu existir: « - Não é só a Luísa. É o resto. É a inutilidade de tudo isto.» (p. 216); a conclusão de Vina, no final da cena VIII: «As coisas são tão tristes, Berto! As coisas... sabes o que é? Esta vida, a tua, a minha... a dos outros. Tudo Berto! Olha, até o Saturno acordou.» (p. 221).

Cena IX: o regresso – o fim (trágico) ou o recomeço? A morte ou o (re)nascimento?

O leitor pode, finalmente, contemplar a imagem que, ao alvorecer, regressa a casa da tia Vina. A «mártir de marfim» da casa da condessa, sentencia a tia (pp. 224 e 227); «A imagem sonolenta» (p. 225) e «forma amachucada» (pp. 228, 232,), define-a o narrador»⁶⁵. É também o regresso ao começo do romance, quando a personagem se desenha aos olhos do leitor pelo recurso ao passado, («As Personagens»): «Bem roída me sinto por dentro, toda amachucada, como os meus vestidos de outrora» (p. 25). Com

⁶⁵ Note-se como as personagens regressam ao palco onde se exibem e como são vistas; perdem uma realidade e adquirem outra: deixam o nome próprio e tornam-se «imagens».

efeito, desde o início do romance se vai desenhando a atmosfera trágica. A insatisfação e a ira que tomam a personagem deixam adivinhar a necessidade de uma decisão radical, clarificadora, correspondente ao sentido que José Pedro Serra atribui à Tragédia:

«A tragédia representa um momento de indomável fractura e, neste sentido, de grande verdade. Tudo pode acontecer, a morte ou o segundo nascimento; só no risco se mostra o destino».(Serra, 2006: 441)

Roída e amachucada, mas não vencida, sente-se Luísa, como ela própria afirma: «cá vou eu com a minha majestade» (p. 26). Daí «a ira sem data e sem motivo, ou com data e motivo a cada passo renovados» (p. 29). O destino que traçou para si pode bem ser questionado, mas pertence-lhe. É que «não é muito fácil evangelizar-me» (p. 25), vai repetindo ao longo da sua apresentação⁶⁶, reafirmando-o incisivamente: «Diz-me ela [a própria imagem]: não te deixes evangelizar, Luisinha» (p. 44). Reafirma-o, agora, no seu quarto, quando se desdobra em «eu» e a sua imagem (no espelho) perante quem revê em introspecção o antes daquele quarto e o presente que conhece «o generoso óbolo que recompensa os meus favores. Um velho hábito do Carlos – um dos tais já despegados da primitiva intenção, apenas hábito, portanto malogro, automatismo, corrupção» (pp. 42-43), ou seja, cansaço, frustração.

Quem se analisa assim autónoma, orgulhosa, rebelde só pode desafiar a ordem das coisas e assumir a atitude da personagem trágica que, pela *hybris*, se expõe à força trágica⁶⁷.

Eis, pois, o desfecho: Luísa regressa pelo seu pé, mesmo que apoiada em Gil. E agora? «Como vai ser, no fim de contas?» - perguntava o autor (Coro II). Para sofrer o castigo esperado?

«A forma amachucada» decide: não regressa com o marido. Não sabe explicar. Sabe que é o inferno (p. 234). Sabe [agora] que «toda a felicidade contém elementos de frustração» (p. 237). Também dispensa Gil - «Já não és preciso para nada» (p.238). Terá

⁶⁶ «não é muito fácil evangelizar-me», di-lo referido a Berto (p.25), di-lo referido a Gil (p.32) (Cf. p.43 «...Gil, aproveitando a oportunidade para me evangelizar»).

⁶⁷ Ver o que mais acima se expôs.

sido uma fuga de libertação? Regressará? Na voz do autor (coro II), «cada uma delas [personagens] ainda pode reconsiderar?

Os outros (que não Berto) serão as vítimas. Antes de mais os dois homens e depois Vina.

Gil, «o velho vizinho Gil, o sedutor, o malogrado Gil» (p. 30) a quem Luísa associa a avaliação-valorização do seu aspecto físico⁶⁸, que, sob «a carapaça da arte a encobrir-lhe a sujeira, uma sonolenta retórica a alterar-lhe o carácter...» (p. 32) pretendia «evangelizá-la», providenciar pela sua erudição (p.30), e que a apresentou a Carlos Aloisius, «uma forma diplomática de [lhe] indicar o seu cansaço» (p. 32), sofre os efeitos colaterais da tragédia (de Xerazade). Antes de mais, pelo reconhecimento do fracasso:

«Existe um vazio na minha existência... como na de todos, afinal. Eu pretendo apenas enchê-lo de qualquer coisa, só para mim, só para que deixe de haver vazio. E, se quer saber, nem a existência de que o vazio faz parte chega a interessar-me» (p. 231).

Depois, e a culminar o comentário da cena VII - «Ora! És uma coisa. (...) És uma coisa, pronto!»⁶⁹ (p. 211) – é dispensado: «Já não és preciso para nada» (p. 238).

O comendador, o homem pragmático, a quem «os episódios podem servir», (p. 69) embora não os sirva⁷⁰, é, ironicamente vítima de um episódio por ele sugerido como blague: enviar Maria Luísa para companhia de Richardson (cf. p. 78).

No seu calculismo, Carlos Aloisius sabe que «a mulher é um negócio de imponderáveis que [o] desgosta» (p. 82) e, por isso, aceita a «insensatez desse casamento [com Luísa]» (p. 84) que suporta por necessidade e capricho. Na circunstância, Maria Luísa é «submissa, aparentemente, pelo menos» (p. 82), «é

⁶⁸ «Creio que foi Gil quem primeiro reparou nos meus joelhos – o que é bem digno dele. É estranho que, ao falar dos meus joelhos ou de qualquer particularidade da minha anatomia, mencionável pelo simples facto de ser bela (“uma forma de pureza”, dizia o Gil), os meus pensamentos voem, em primeiro lugar para o Gil» (p.31). Note-se que Gil nunca sai da existência de Luísa («O Gil aproveita a ocasião para se associar ao meu mundo e propõe acompanhar-me à exposição de pintura», p.38). Associa-se-lhe como forma erotizada, num discurso pretensamente estetizado: «Perfeito, Luísa! (...) tu és uma expressão da arte pura, tal como estás (...) NÃO FALES!, assim mesmo, nua, silenciosa e apenas nos meus olhos...» (p. 46) e que persiste na sua imaginação como «princesa adormecida para todo o sempre» (p.111).

⁶⁹ Visão confirmada por Berto no diálogo da última cena: «[Você] é demasiado egoísta. É um falhanço» (p.230).

⁷⁰ «Não sirvo gente cujo convívio é um factor acidental...» (p.69).

suficientemente inteligente para saber quando deve estar calada» (p. 75) e a sua pele «é um íman» (pp. 78 e 83). Maria Luísa, que é inteligente e sabida, como a definiu o próprio marido, não ignora que o comendador, dado o seu carácter, age com as pessoas como se brincasse com bonecos de borracha (cf. pp. 33-34)⁷¹. Daí que falhe a comunicação entre eles (p. 31)⁷². Assim, Luísa toma a iniciativa de partir para não regressar, apesar da insistência de Carlos Aloisius:

«Tu és feliz comigo. (...) Sou o teu marido, Luísa. E descobri que me é difícil viver sem ti. Já não sou novo. Creio que todas as adaptações são agora mais difíceis. Creio que nem serão possíveis.» (p. 235)

Vítima da tragédia é também Vina, «a imagem desalinhada» (p. 225), incapaz de suportar a noite da «fuga» de Luísa. Para ela, já era tarde para compor a situação, como reconhece Berto: «Que aflição! Ela não percebe, não percebe...» (p.225). Já era tarde, apesar da sua intervenção «de deusa matreira, a preparar o golpe magistral e a enredar os humanos no seu jogo»⁷³ (p. 227). Já era tarde, mesmo que tenha trazido o comendador até Luísa. A rebelião acontecera.

Berto, um d'«os outros» de Xerazade, jogando, com sua lucidez, um papel diferente, para Luísa - «o autor de mim própria, a descobrir-me, a elevar-me, a tornar-me a imagem que me apraz contemplar» (p. 29) – cedo antevê o desfecho: «teria milhares de perguntas a fazer. Mas esta manhã descobri que era inútil» (p. 230). Também é afectado. Terá que rever os seus ideais. Após aquela noite de desesperante procura, também se lhe impõe um recomeço.

Sobrou, ironicamente, para Saturno, «a única personagem inalienada» (p. 223), na voz do narrador / autor, o infortúnio. É nele que verdadeiramente se muda a fortuna.

⁷¹ Atente-se ao contexto. O ponto de vista é o de Luísa que recorda a noite em que conheceu Carlos: «... o comendador foi quanto possível correcto e, quando deixava de o ser, fazia-o com uma tal consciência e domínio de si que as pessoas admitiriam francamente estar ele brincando connosco como se fôssemos bonecos de borracha, e ele, o comendador, gostasse de apalpar coisas de borracha». (p.33)

⁷² Ao colocar a hipótese de uma proximidade íntima entre Gil e Carlos, Luísa comenta: «São coisas que, sobretudo para o Gil (para o Carlos Aloisius não sei, nunca trocámos impressões quanto ao assunto, nem quanto a outros, tão-pouco)...» (p.31).

⁷³ ATE, a necessidade, a tecer enganos e retirar a lucidez a Luísa?

Na sua apreciação de *Xerazade e os Outros*, M. Lúcia Lepecki observa que o palco não é exclusivo da tragédia nem esta requer sempre o palco, pois desenrola-se no quotidiano, como acontece, por exemplo, em *Amor de Perdição* e sublinha que o desfecho daquela obra corresponde a um final feliz. Sendo assim, o trágico não resulta da catástrofe, mas do carácter da personagem – orgulhosa e rebelde (Lepecki, 1989^a).

O que Lepecki disse da personagem central poder-se-ia estender a outras personagens, destacando a atmosfera trágica em que estão mergulhadas.

Situadas no tempo presente, em que se procuram e se descobrem insatisfeitas, vivem continuamente pela memória – o passado feito consciência⁷⁴.

Ironicamente, como já foi referido, é em Saturno que a catástrofe opera a mudança da fortuna para o infortúnio. É esta personagem «inalienada» - porque sem consciência do passado - a vítima (mortal) do tempo (Saturno que devora os próprios filhos). O gato, continuamente presente, é o centro da atenção de Ludovina.⁷⁵ Falando para ele, lembra-se a si própria: «o tempo não pára, não pára, Saturno...» (p. 112). Para quem procura o aluguer do quarto, comenta: «o tempo chega a todos e a todas as coisas» (p. 114). De entre as suas preocupações conta-se o cuidado com a cancela da rua⁷⁶. A desgraça acontece: Berto «abre a cancela quando vê surgir na escada a forma maciça e grave, arrumada» [o comendador] e a «deixa a oscilar para lhe indicar o caminho do quarto» (p. 232). A sua chegada fora, ironicamente, reclamada por Ludovina.

⁷⁴ Já atrás se fez referência a esta dimensão das personagens.

⁷⁵ Saturno não é alvo da atenção apenas de Vina, mas de todos os que frequentam a casa, inclusivamente Gil Dinis. Só o comendador, a quem, no final Luísa pede a cedência do jardim e de uma árvore para enterrar Saturno, dele se desinteressa: «sacode a cabeça e vai-se embora» (p.237). É significativo que Ludovina inicie a sua apresentação dirigindo-se ao gato (pp. 112-114), sua companhia e presença constante. Este Saturno, sendo outro gato, é para Ludovina o mesmo Saturno da casa da Condessa, apenas com diferente roupagem: «Usavas então pêlo amarelo com manchas brancas no dorso e em torno do nariz, um nariz sempre pingão! Lembras-te? Agora és um Saturno negro, negro, negro, um breu com mancha branca na pata...» (p. 113). Anulando a individualidade do gato, afirma-se a persistência do mesmo Saturno, ou seja, da persistência do tempo.

⁷⁶ «...faça o favor de fechar a cancela, sim?» (p.114); «Não se esqueça de fechar a portinha da rua, se faz favor.» (p.120); «Mas fechava-me a cancela, sim?» (p.126); «Perto do telefone, apoiada ao corrimão, contempla os degraus e, mais abaixo, a cancela fechada» (p.195). No final Luísa comenta: «Estúpida esta coisa! (...) A cancela aberta... Nunca ficou aberta» (p.237). Fatalmente por ela entrou a tragédia (de Saturno): «Gil Dinis, com desencantado fatalismo explica: - Alguém deixou a cancela aberta e o Saturno escapou-se.» (p.236). E Luísa partilha desse fatalismo, que é também o seu (cf. final da p.236).

As outras personagens que vivem pelo passado – da memória – experimentam o desconforto do presente⁷⁷.

Gil Dinis – o eterno sedutor – vive das imagens (no passado e no presente): «Afugentei todos os fantasmas e agora tenho todas as imagens» (p. 238). Não lhe resta mais do que uma controlada solidão, a mesma solidão, que ele sabe ou julga que Luísa experimenta: desajustado no mundo familiar, agarra-se às projecções em imagens, ou da idealização de sonhos ou de realizações frustradas (p. 91): erotização alcançada ou desejada do festim, como em pintura ou conto maravilhoso, de mulher reclinada no leito. Assim se imagina em histórias que cria para Luísa e Fininha, concluindo:

«eu sou aquele vagabundo [que não cabe em grupo social definido e a quem - em sonho - é presenteado um banquete e mulher reclinada no leito] (...) Eu procuro aquela imaginosa xerazade que me inventou» (pp. 150-151)⁷⁸.

Também Vina experimenta o desconforto de um passado incumprido a que se pode aplicar a sua lamentação para Saturno, a propósito do aluguer do quarto:

«Vês, Saturno, como são as coisas! Quem eu quero não me quer, quem me quer não me faz conta» (p. 128).

A sua experiência de um amor não realizado traduz-se imaginativamente na «história» da Vina pastora do príncipe André, o conde disfarçado (cf. pp. 128-131). Com efeito, a condessa queria-a casada com o Inácio dos móveis (p. 126), que ela recusa, tal como recusa a sedução de um médico da casa (p. 130). Este amor adiado ou irrealizado (ver o comentário da p. 91: «...não há anseios frustrados, só realizações»), persiste na projecção de um possível casamento com o professor, seu possível inquilino (p.131), apesar das palavras sentenciosas da condessa:

«Os homens, falo-te por experiência, nunca são príncipes encantados, são sempre homens» (p.129).

⁷⁷ Fernanda Botelho, em entrevista ao *Jornal de Letras e Artes* (4/10/1961, p. 4) dizia: «A *Memória* é a personagem central dos meus romances. Quase um deus-ex-machina. Tal como é, na vida de cada um, uma obsessão que o explica e o justifica. E só o passado é, para cada um, conhecimento, embora incompleto».

⁷⁸ Pp. 90-91; 95-96; 98-99; 100-102;148-152. As histórias não são apresentadas sequencialmente, mas em momentos diferentes da narração. Note-se subjacente à identificação do vagabundo com a personagem do romance a pretensão da arte / literatura a ser vida (ou «ser como» a vida).

Até Luísa está presa – pelo menos em memória – ao seu príncipe encantado, dos tempos das dificuldades, dos vestidos amachucados:

«...bastava que eu entrasse nele [o vestido]. Foi o que me disseram, foi assim que começou. Aquele rapaz era poeta, digam lá o que disserem» (p.126).

Príncipe encantado não era o comendador e ela sabia-o. Daí a sua acção.

6. Conclusão

Pretendia-se com esta leitura de *Xerazade e os Outros, Romance / Tragédia em Forma de* verificar como é explorada a categoria de género literário, neste romance de Fernanda Botelho, subvertendo-a e/ou recriando-a.

Sendo assim, da leitura do referido romance destacam-se algumas conclusões: *Xerazade e os Outros, Romance / Tragédia em Forma de*, subverte o «género» enquanto opera uma combinatória de dois géneros: romance e tragédia. Esta conjugação instaura uma certa perturbação quanto ao duplo registo de leitura - o narrativo e o dramático – e conduz à questão da forma do género e, consequentemente, às perguntas: o que é um romance em forma de tragédia ou uma tragédia em forma de romance? Como distinguir nesta obra o romance da tragédia? Que trará à leitura da obra e à inerente busca de sentidos a mediação do género - romance e tragédia?

Algumas respostas foram tentadas:

1. Conjugação dos géneros: romance e tragédia.

A leitura é um jogo / desafio, com suas regras, suas leis, em que o leitor, aparentemente solitário, aceita participar. O autor vai dispondo diante de si algumas regras, por exemplo, as do género. Poderão elas funcionar como recreação para o leitor?

Em *Xerazade e os Outros, Romance / Tragédia em Forma de*, assumindo a ambiguidade instaurada pelo duplo registo, o leitor descobre a «forma de» tragédia, no processo de construção proposto pelo autor - o *coro*, as *personagens* e as *cenas* - e numa habilidade narrativa que consiste em aproximar os dois géneros através das cenas (designação comum da técnica de construção narrativa e componente da estruturação de texto dramático) e trabalhando num registo de uma possível confusão entre descrição e

didascálias. Esta estratégia contribui para a «exibição» da personagem em acção no palco (teatro) do mundo procurando afirmar a sua posição – liberdade – nos constrangimentos das verdades feitas, dos valores impostos (o senso comum): a luta pela sua autonomia. Se, como refere o autor, em *Coro II*, a arte imita a vida e, se segundo o ponto de vista atribuído à personagem Luísa, «toda a felicidade contém elementos de frustração» (p. 235), a proposta subliminar do autor é que se pode sair dessa atmosfera por gestos de alguma grandeza (p. 223). A invenção, imaginação artística / literária propõe-se como alternativa à opressão do quotidiano real.

No plano do discurso, o duplo registo de leitura induzido pelo autor é conseguido por um processo de simulação – ambiguidade: aproximação entre o discurso interior das personagens narradoras e o discurso dramático. Daí resulta a multiplicação de pontos de vista, conforme as diversas vozes da narração, correspondendo à afirmação de que a realidade é plural e só num discurso plural poderá ser dita.

2. A mediação da tragédia na construção do romance.

As personagens, no seu quotidiano, estão envolvidas numa atmosfera trágica, apreendida a partir de certas categorias: liberdade e necessidade, conflito, culpa e conhecimento / ignorância. A partir delas perpassa uma visão do mundo, inferida da leitura, pois como refere Schaffer (2007: 360) os géneros são «des catégorisations à l'aide desquelles les êtres humains pensent les réalités qu'ils ont même créées».

O recurso às categorias do trágico permite equacionar uma reflexão sobre o peso da racionalidade e irracionalidade na construção da existência⁷⁹, pondo em causa a pretensão humana do controlo absoluto sobre a sua vida e a dos outros. Entendendo a busca do sentido da existência como destino, como se depreende da construção da acção e do discurso das personagens, afirma-se que este não nos pertence inteiramente, pois o homem está sujeito às condicionantes da ignorância e cegueira (elementos condutores da acção trágica). Mas, apesar disso ou até por isso mesmo, sobrepõe-se a tais determinações a grandeza da mulher quando, ultrapassando o domínio do mundo masculino em que se move, quantas vezes como «perdidas Marias num mundo de

⁷⁹ Deleuze (2002: 31) destaca a preocupação do pensamento trágico: o sentido da existência («Y sin embargo, entre la ideología cristiana y el pensamiento trágico hay un problema común: el del sentido de la existencia. “Tiene algún sentido la existencia?” es, segun, Nietzsche, el más elevada interrogante de la filosofía, porque plantea simultáneamente el problema de la interpretación y de la valoración.»

Joões»⁸⁰, assume a consciência do risco e decide abandonar o cansaço da rotina do quotidiano.

No entanto, a importância maior do recurso à mediação do género tragédia encontra-se na resposta à pergunta possível: afinal o que há de trágico, nesta acção em que a sobrevivência de Xerazade acontece por um gesto de grandeza que rompe o rumo dos acontecimentos? Ora, embora não tivesse sido explorado o sentido do título *Xerazade e os Outros*, não pode deixar de ser convocada a intertextualidade com a universal Xerazade dos contos de *As Mil e uma Noites*, a Xerazade da velha Pérsia. A sua salvação estava no discurso (nas narrativas). A narradora deste romance não sobrepõe a voz de Luísa às outras vozes das várias personagens. Permite, inclusive, que estas lhe definam uma imagem, mesmo que ela não se reveja nessa imagem. É que o seu discurso, sendo um entre os outros, confere-lhe individualidade. Ela não precisa de multiplicar o seu discurso, mas assumi-lo. Por isso, não precisa de continuar a falar. O que a faz viver não é o discurso para os outros, mas a afirmação para si do seu próprio discurso. Este revela-se eficaz no seu gesto final, na acção (que é o núcleo da tragédia). Ela sente «o gemido do seu próprio fatalismo» (p. 236) pois tem «agora a vida inteira à [sua] frente para existir» (p. 238). Afinal, trata-se de uma tragédia sem tragédia.

A convocação da tragédia corresponde, então, à leitura paródica de (dupla) distanciação irónica da «velha» Xerazade (Hutcheon, 1985: 30-49).

⁸⁰ Cf. Corrêa, «perdidas Marias num mundo de Joões», <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/ensaio22.htm>

II. Do género ao texto: recriação do autobiográfico – uma estratégia narrativa em *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, *Lourenço é Nome de Jogral*, *Terra sem Música* e *Gritos da Minha Dança*.

1. Introdução

1.1. Que farei com este género?

Em *Terra sem Música*, *Lourenço é Nome de Jogral*, *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, e *Gritos da Minha Dança* explora-se a própria situação da escrita¹. Nestes quatro livros, Fernanda Botelho segue a estratégia narrativa de inserção de um texto dentro de outro texto, embora cada um deles apresente a sua especificidade. Os três primeiros correspondem a romances e o último apresenta-se como um livro de inéditos, um conjunto de pequenos textos. Não se afirmando através dos sinais paratextuais como romance ou outro género de ficção, a autoria de *Gritos da Minha Dança* recai sobre o autor empírico que, como se procurará mostrar, se apresenta sob a máscara de outra voz autoral. Nos três primeiros, atribui-se a autoria de um livro não ao autor do romance²,

¹ As citações e indicações de página correspondem às seguintes edições:

Terra sem Música; 2ª edição, Lisboa, Contexto, 1991;

Lourenço é Nome de Jogral, 2ª edição, Lisboa, Contexto, 1991;

Esta Noite Sonhei com Brueghel, 4ª edição, Lisboa, Contexto, 1989;

Gritos da Minha Dança, Lisboa, Presença, 2003.

²Tenha-se em atenção a distinção entre autor empírico, autor textual e narrador (Aguar e Silva, 1988: 220-231). Depois de ter afirmado que «o emissor /autor de um texto literário, que representa, no plano ontológico, a instância imediatamente responsável pela produção do texto, é sempre um sujeito empírico e histórico...» (p. 206), este autor esclarece que «É necessário, porém, distinguir adequadamente entre o autor enquanto sujeito empírico e histórico (...) e 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.» (p. 222). Depois de analisar diversas categorizações, propõe: «Pela nossa parte, preferimos as designações de autor empírico e de autor textual, de modo a ficar bem clara a ideia de que o primeiro possui existência como ser biológico e jurídico-social e de que o segundo existe no âmbito de um determinado texto literário, como uma entidade ficcional que tem a função de enunciador do texto e que só é cognoscível e caracterizável pelos leitores desse mesmo texto» (p. 227). Assume-se aqui esta distinção.

mas a uma das personagens que se procura no texto que produz, isto é, de que é autor, narrador e personagem.

Parecerá uma ousadia proceder à leitura destas obras diferentes sob o prisma da autobiografia, uma vez que nem a narrativa encaixada em *Terra sem Música*, «O Livro de Pitch», nem *Gritos da Minha Dança* se apresentam como autobiográficos e este último livro compreende um conjunto de textos do domínio da ficção. No entanto, o objectivo deste trabalho é o de verificar como Fernanda Botelho, nestas obras, aborda os géneros, recriando-os, subvertendo-os, como se de um jogo de escrita e de leitura se tratasse. Ora, a situação comum aos quatro livros é a assunção pelo respectivo autor da escrita como um meio de esclarecimento (auto-conhecimento, ou justificação perante outros) e como actividade lúdica, como recreação pessoal. Ou seja, configura-se uma escrita de índole autobiográfica. Em *Lourenço é Nome de Jogral* e *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, a personagem-autora de uma narrativa segunda, refere-se-lhe como sendo de cariz autobiográfico; Antónia, a personagem de *Terra sem Música* escreve «O Livro de Pitch» visando as mesmas finalidades de um escrito autobiográfico; em *Gritos da Minha Dança*, é o autobiográfico que serve de enquadramento e orientação de leitura de outros textos.

Em todos, mesmo considerando que *Gritos da Minha Dança* configura um caso especial, o autor vacila na sua categorização. Lourenço refere-se ao seu *Testamento*, destinado ao filho Luís, como testemunho da sua verdade, após a morte. Mas, também o designa como *Diário*, embora lhe falte o carácter diacrónico; como *Memórias*, e não lhe falta para tanto a inserção da sua vida num universo de acontecimentos nacionais ou internacionais; e até *Confissões*. Luíza classifica o seu escrito como autobiográfico. Seria uma *autobiografia*. No entanto, logo no seu início (p. 13), escreve: «... quem sabe se o *auto-retrato* é este ou se estou apenas a inventar-me para o cenário onde me deixaram...». Antónia esclarece que o seu «O Livro de Pitch» não é um *romance*, «é e não é *divertissement*», não é autobiográfico, mas é pessoal. Fernanda Botelho nega que *Gritos da Minha Dança* seja biográfico ou autobiográfico, «se bem que de ambos tenha parte». Mas, permanecendo a indefinição de género, todos esses textos (as narrativas segundas, no caso dos romances), prosseguem as finalidades do «arquigénero» autobiográfico.

Ainda em comum nestas quatro obras ressalta a contribuição das diferentes narrativas para o aprofundamento do desenho de cada uma das personagens /

personalidades centrais, o que corresponde à vertente narcísica, específica do género: uma autor que expõe a sua existência ao leitor.

Sendo assim, três grandes motivos aglutinam a leitura destes livros: o género, a personagem / personalidade e a escrita/autor.

1.2. Literatura do eu / Literatura autobiográfica

O autobiográfico e suas manifestações

No universo da Literatura, é possível seleccionar um conjunto de textos cuja enunciação se apresenta na primeira pessoa e, concomitantemente ou não, representa um mundo «pessoal», que o leitor refere a um «eu». Esses textos distinguem-se da biografia pelo facto de a sua autoria ser atribuída ao próprio. Constituiriam um grupo de textos designados como autobiográficos. Daí não se infere, sem mais, que os textos de 1ª pessoa são todos autobiográficos. Também não se pode concluir que não é possível escrever autobiografias em 2ª ou 3ª pessoas. A própria terminologia para designar esta produção textual apresenta alguma fluidez conceptual. Fala-se de literatura do eu, de literatura pessoal, literaturas íntimas, de escrita autobiográfica, de autobiografias, de escritas do eu, de expressões do eu, de escritas de 1ª pessoa.

Para aprofundar e compreender a especificidade deste tipo de textos e, porventura, a sua inclusão num género, devem considerar-se, pelo menos, questões teóricas relativas à construção da narrativa, à autoria, à relação «realidade»-ficção, à enunciação–recepção, à leitura, à pragmática linguística...

Sabe-se que um género é um constructo social sujeito a regras que lhe definem os contornos e o estabilizam na instituição, permitindo, assim o seu valor heurístico, mas sempre aberto de alteração por pressão social de outras construções e sempre passível a contaminação por géneros próximos. Como refere W. Bruss (1974: 20), a partir de Tynianov, um género pode apropriar-se de características textuais de outros géneros, transformando-se³.

³ Cf. Derrida, «La loi du genre»; veja-se, igualmente a equação da questão do género literário enquanto norma e transgressão em Celina Silva (2006: 5): «O género é pois um conceito polissémico, designando uma marca, um traço comunicacional geral que vai do tipo de discurso (poesia, ficção) a normas literárias específicas (formas fixas), passando por convenções implícitas que funcionam como 'hábitos literários' (conto), relações de parentesco temático (romance policial), de modalização hipertextual ou genealógica

Num quadro caracterizado pela «morte do autor», pela perspectiva imanente da leitura do texto, e assombrado ainda pelo fantasma do biografismo, aí pelos anos da década de 70, época em que se desenhavam já o pós-estruturalismo e a pós-modernidade, Lejeune (1971; 1973; 1975) reclamava, no universo literário, a consideração de um género específico para o autobiográfico. Anos depois, já em tempos de «regresso do autor», Hubier interroga-se sobre a pertinência e possibilidade de considerar uma espécie de «arquigénero» para as obras em que o «eu» é dominante:

«la question est alors de savoir si l'on peut, de manière cohérente, considérer les oeuvres dans lesquelles le *je* est dominant comme relevant d'un vaste genre, d'une manière d' "archigenre"». (Hubier, 2003: 9)

A questão da dominância do «eu» deve considerar quer a relação do eu a um indivíduo referencial – o autor, como na autobiografia e similares, quer a relação do «eu» a um indivíduo ficcional, como no caso dos textos considerados como «autoficção».

Dada a multiplicidade de manifestações textuais centradas na expressão de um eu, num primeiro momento os estudos centraram-se na delimitação do género, como se pode verificar pela análise dos estudos da década de 70 (1970) de Lejeune. Nesse sentido, para compreender o específico do autobiográfico, Bruss (1974: 20) fazia-o depender das «distinctions entre ce qui est fiction et ce qui ne l'est pas, entre ce qui est récit à une première personne rhétorique ou idéale et ce qui est récit à une première personne empirique», para concluir pela enunciação de algumas regras (Bruss, 1974:23 e 24) em que destaca: 1/ a identidade entre o eu representado no texto e o eu objecto; 2/ a responsabilidade do autor pelo texto e consequente verdade dos factos narrados; 3/ a aceitação (validação) pública da autoria e identidade do «eu» que narra e do «eu» que é objecto da narração; 4/ a «autenticidade» dos factos narrados.

Assumindo a dominância de um «eu» na obra, como critério de integração num género, coloca-se a questão do grau de relação – proximidade ou afastamento do «eu referencial» a partir do qual a obra é lida num registo ficcional ou num registo não

(romance picaresco), determinações situacionais (panfleto, elegia), ou ainda enquanto compósito de todos estes factores. Esta categoria apresenta, na sua definição, traços múltiplos que as actualizações presentificam simultaneamente, transformando ou subvertendo a norma instituída, ou antes, a normatividade que a tradição em certos momentos e correntes, projecta na entidade genérica.»

ficcional, autobiográfico. Lejeune, já em 1973, centrava a questão no lado da leitura da obra e não da sua produção:

«...c'est à ce niveau global que se définit l'autobiographie: c'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture, c'est un effet contractuel historiquement variable» (Lejeune, 1973: 160).

O leitor, aproximando-se da obra, considerando quer o texto (em si) quer o que o rodeia (peritexto e epitexto), entra no jogo de leitura que pressupõe um pacto autor / leitor, que estabelece as condições da recepção da obra e o grau de verdade relativamente ao universo nela representado - 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).

No caso particular do «pacto autobiográfico» (Lejeune, 1973:146-157), o leitor encontrará no texto os elementos que remetem para a identificação entre autor e narrador / personagem.

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 de artifício do enunciado, como era já defendido em 1956 por Gusdorf : «toute autobiographie est une oeuvre d' art et ensemble une oeuvre d'edification» (1991a: 15)⁴. Como refere este autor, naquele tipo de escrita, intervém sempre uma «imagination créatrice rétrospective», reformulando o passado de acordo com uma «mythistoire personnelle» conferindo um carácter de indecisão às fronteiras entre a autobiografia, o romance autobiográfico e o romance propriamente dito (Gusdorf, 1991b: 457-491)⁵. Note-se, entretanto, que Gusdorf vê sempre na «escrita do eu» a expressão de uma intimidade que se procura, prosseguindo finalidades diversas,

⁴ Cf. a p. 16 onde este aspecto é sublinhado. Tenha-se em conta que a perspectiva de abordagem do autobiográfico é filosófica e não primeiramente literária. Tal facto não invalida a pertinência da observação.

indo ao ponto de afirmar que «tout écriture littéraire, dans son premier mouvement, est une écriture du moi» (Gusdorf, 1991b: 15; 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, 1992: 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» (Rocha, 1992: 46).

⁵ 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”.

1.3. Sub-géneros do autobiográfico

Tendo em conta a perspectiva anunciada e recorrendo à definição proposta por Lejeune (1973: 137-152), uma autobiografia implica: 1/ a identidade igual 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 enunciação⁶.

Esta definição de Lejeune, funcionou como ponto de chegada e ponto de partida para a reflexão sobre o autobiográfico e estabelecimento das respectivas *formas* dessa literatura (Rocha, 1977: 93-115) ou *géneros autobiográficos* (Rocha, 1992: 25-44). Nessa sequência, Lecarme (2004: 61) propõe uma catalogação exaustiva à semelhança da *Roda dos Géneros* de Virgílio. Nessa roda coloca no centro a autobiografia. Depois dispõe uma variedade de escritos autobiográficos em círculos concêntricos. A classificação desses escritos é feita segundo os eixos de aproximação ou afastamento aos seguintes binómios: ficção vs saberes documentais (história / direito) e biografia / contínuo vs fragmentação / (suporte) multimédia.

Para evitar a dispersão de uma catalogação minuciosa em géneros menores, segue-se a sugestão de Hubier (2003: 26-36) em confronto com a sistematização de Clara Rocha (1977 e 1992).

Assume-se que a literatura autobiográfica assenta na vontade de um eu se dizer na escrita, desvelando a sua existência, num registo de autenticidade que o leitor aceita como tal, reconhecendo no texto a identidade do eu enunciado (representado) com o eu empírico (autor). Neste processo de escrita – domínio da arte, do artifício - não há

⁶ 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 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.

homologia entre estas diferentes instâncias do mesmo eu: o eu que escreve (instância narrativa) não coincide com o «eu da escrita» (personagem /herói) e autor, pois o tempo sobre o que se escreve e o tempo em que se escreve diferem e a perspectiva – visão e voz – condiciona o dizer. Assim, a abordagem do autobiográfico deve considerar os diferentes planos em que se move o eu na sua ipseidade e alteridade: a consciência (individual), lugar de alteridade através do qual o sujeito procura a sua identidade, o plano ontológico; o texto como produto de uma intervenção criativa que plasma uma imagem construída, o plano estético; o processo do dizer, em que o eu que fala é já um outro, e, por isso, distante, o plano narratológico; e, finalmente, o processo enunciativo da pessoa (gramatical) para se dizer, o plano gramatical.

Desde a carta, «meio de contar a própria vida e de a legar aos outros», considerada a «escrita autobiográfica por excelência» (Rocha, 1992: 42), até à narrativa de viagens, correspondente a uma forma de autognose, uma organização pessoal da percepção do real (Hubier, 2003: 58), o conjunto das *formas autobiográficas* é diversificado. Inclui também o ensaio, uma forma mais expositiva do que narrativa de se conhecer e de se dar a conhecer, não tanto uma existência construída no tempo, mas uma subjectividade, sujeita a inquietações, exposta a contradições, que explora dúvidas e ensaia soluções, no fundo, um *eu* intelectual que se procura e encontra na fragmentação textual o rosto com que se quer apresentar, ser em construção, que se vê de múltiplas perspectivas (Hubier, 2003: 65-67)⁷. Outros escritos integram os escritos autobiográficos. Uma vez que estão implicados nas obras em análise, deles se apresenta uma visão mais aprofundada.

⁷ É próprio do ensaio a vertente reflexiva, como acentuam os participantes do «Colóquio Poéticas do Ensaio», realizado na Universidade dos Açores em Outubro de 2009: «una voz narradora y pensante» (Yvancos, 2010b: 16;); «convergencia de discursi de ideas y de discurso de expresión artística, o de pensamiento teórico o especulativo y arte» (Haro, 2010: 31); «um discurso reflexivo, como traço característico do género» (Fraga, 2010:).

1.3.1. Autobiografias e memórias

A autobiografia, enquanto narração retrospectiva que uma pessoa real faz da sua existência⁸, funciona como protótipo a partir do qual se definem os outros sub-géneros⁹, dado que nela se supõe a relação de identidade do autor, do narrador e da personagem, originando a referencialidade requerida como distinção do ficcional, próprio da narrativa romanesca. Assim, centrando-se no binómio Narrador-Personagem, Hubier (2003: 27-36) estabelece uma primeira distinção entre os textos em que é notória a sucessão temporal, visível no devir da personagem e nas alterações do mundo em que se insere, e os que privilegiam a permanência, ou seja, os que relevam do carácter narrativo, a sucessão, o dinâmico, e os que se aproximam do descritivo, mais estático. Assim se distinguiriam as autobiografias, as memórias e as narrativas de itinerários (espirituais, políticos, de carreira) dos auto-retratos.

Um segundo critério de organização textual prende-se com o carácter contínuo ou fragmentário dos escritos. De acordo com este critério, distinguem-se as autobiografias e as memórias dos diários íntimos, os registos pessoais, crónicas, cartas, poesias líricas e/ou narrativas autobiográficas, confissões e ensaios...

Finalmente um outro critério diz respeito à distinção entre os escritos íntimos e os pessoais, ou seja, entre os escritos privados e os públicos, os que são pensados para conhecer a publicação e os que se querem secretos, não saindo da esfera do privado¹⁰. A estes últimos corresponderiam os diários íntimos, registos e apontamentos pessoais...

Da definição de autobiografia, atrás apresentada, sobressai a «narração» de uma existência do próprio e pelo próprio. O que persegue, então, o autobiógrafo? O registo

⁸ De acordo com a definição de referência: «Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité» (Lejeune, 1973 :138).

⁹ Dá-se como adquirida a existência de um tipo de textos que tematicamente se centram na expressão de um eu, que enunciativamente são lidos como apresentados na 1ª pessoa, mesmo que gramaticalmente o texto recorra à 2ª ou 3ª, e em que o leitor estabelece uma referência, por vias diversas, ao autor, identificando-o com o eu objecto da enunciação. Admitindo para este tipo de textos a classificação de autobiográficos, as diversas formas de literatura autobiográfica entender-se-ão como sub-géneros.

¹⁰ Como o refere o próprio autor, há quem conteste esta distinção por considerar que toda a escrita é autocensurada e, face a isso, a sinceridade, autenticidade e pretensão de verdade são ilusórias.

de quem é, no presente, em que escreve. O fixar uma imagem de si para confiar aos outros. Uma forma de auto-conhecimento: «en moyen de savoir pourquoi et comment il est devenu l’homme qu’il est désormais et qui écrit» (Hubier, 2003 :75). Uma busca da identidade, para fornecer a si e aos outros um rosto coerente da sua personalidade, mesmo reconhecendo que dela só consegue uma visão fragmentária e pluriperspectivada¹¹.

Mas se há um fundo comum aos diversos escritos, cada género apresenta particularidades que permitem a sua distinção, tendo em conta os critérios acima assinalados.

Autobiografias e memórias partilham o carácter retrospectivo da narração, apresentando-se como um olhar, a partir dum momento presente, sobre o passado que se quer reconstruir. O narrador-personagem recria a sua existência mostrando no que se tornou aquele que exhibe (agora) o seu passado. Embora as fronteiras entre estes géneros sejam fluidas (May, 1979: 128), a perspectiva assumida permite uma distinção: o sujeito da autobiografia apresenta-se como ser de excepção, destacando os valores que o conduziram à existência presente. O sujeito das memórias acentua a sua inserção num universo de acontecimentos¹² onde sobressai a sua exemplaridade: «as memórias apelam para a admiração do leitor» (Rocha, 1977: 101; Hubier, 2003: 53-55). Como refere Clara Rocha (1992: 39), «a narrativa memorialística tem um fundo histórico-cultural, sujeito embora à filtragem subjectiva de quem a produz».

1.3.2 Auto-retrato

...lorsque l’axe de la diachronie est remplacé par le plan de la synchronie,
l’*autobiographie* laisse place à l’*autoportrait* (Lecarme, 2004: 27).

¹¹ Como regista Clara Rocha (1992:27): «os dois movimentos de sentido contrário que se combinam na escrita autobiográfica são, por um lado, a concentração ou procura dum centro e a dispersão ou desagregação da coerência do *eu*».

¹² «... as memórias constituem uma das formas autobiográficas que melhor revelam o *eu* na sua condição de entidade singular e contudo de ser histórico e social». (Rocha, 1977:102)

Já Michel Beaujour (1977 e 1980) mostrara que este tipo de escrita autobiográfica colhe a designação (metafórica) do mundo da pintura e destaca o «seu estatismo descritivo e reflexivo, por oposição ao dinamismo da própria narrativa» (Rocha, 1992: 41).

De acordo com aquele 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), de que *Roland Barthes par Roland Barthes*, é um bom exemplo de exploração de múltiplas possibilidades de expressão (Rocha, 1992: 42 e Hubier, 2003: 67).

1.3.3. Diário

Associa-se ao diário o estatuto de confidente, transportando-o para o registo privado e por vezes confessional: o espaço dialogal de um eu que se desdobra criando um interlocutor dotado do carácter confidencial. Seria um caderno de confidências e, como o nome sugere, datado, diacronicamente. Pretensamente seria um escrito circunstanciado e destituído de elaboração, um registo ao sabor dos acontecimentos, adquirindo, assim, um valor documental. Embora se distinga pela descontinuidade e fragmentarismo, mesmo datado, o diário obedece ao trabalho de reconstrução pessoal. Sendo assim, assumindo esta condição, o diário ultrapassa-a, tornando-se «un lieu à la fois de réflexion théorique et d'élaboration d'une écriture personnelle» (Hubier, 2003:59): «por essência espaço de fundação e reconhecimento do *eu*, o diário pode tornar-se exercício intelectual e oficina de ideias» (Rocha:1993:29).

1.3.4. O testamento

O testamento insere-se também no tipo de escritos autobiográficos. Visto do lado do sujeito que se expõe ou «impõe» a sua vontade, apresenta-se como um testemunho de vida projectado para o momento posterior à morte. Deste ponto de vista, transporta em si o valor semântico de «testemunho», da «atestação» e o carácter performativo de um acto de alcance jurídico – uma vontade a realizar. Nesta perspectiva, o testamento corresponde a um desejo de sobreviver à morte e marcar um espaço, a partir da visão que se assume da própria vida.

Enquanto escrito que, embora da esfera do literário, partilha características do registo notarial – jurídico, o testamento supõe a autenticidade, o carácter secreto e a sinceridade e corresponde a uma projecção do eu num futuro para além da morte. (Lecarme, 2004: 62-81).

1.4. Mimese do autobiográfico

1.4.1. Autobiografias fictícias, romance de memórias e romance epistolar

Como sublinhou Lejeune nos já clássicos «Le pacte autobiographique» de 1973 e 1983, o género autobiográfico encontra a sua base de fundamentação no contrato:

«c'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture, c'est un effet contractuel historiquement variable».

Esse registo possibilita e determina a leitura: do ponto de vista do autor, permite ler a sua produção como «acto compromissivo» (no sentido da pragmática linguística) pela sugestão de que o mesmo se compromete com a autenticidade, a sinceridade, a verdade dos factos narrados; do ponto de vista do leitor, desencadeia um determinado «horizonte de expectativas» pelo qual este estabelece uma rede referencial entre o Narrador-Personagem e Autor. Trata-se, pois, de um tipo de escrita designada como de primeira pessoa, enquanto remete para um eu (tanto responsável pela enunciação como pela emergência de um eu no enunciado) – mesmo que a pessoa gramatical do texto corresponda à segunda ou até à terceira¹³. De acordo com Hubier (2003: 13-14), «le *je* du récit peut renvoyer directement à l'auteur ...» e igualmente «le *je* peut évoquer un individu absolument fictif, qui n'a de la vérité que l'apparence». A primeira situação corresponde ao universo autobiográfico e a segunda ao do romance - «même si ce dernier reprend des structures de l'autobiographie, des mémoires ou d'autres écrits

¹³ Este mesmo autor mostra como a pessoa gramatical não põe em causa a identidade do sujeito do enunciado e do sujeito de enunciação. Já foi referido que não há homologia entre o eu que conta, o eu narrado e o eu autor pelo que o recurso à narração numa pessoa que não a primeira pode traduzir esta distância que pode ser desdobramento do eu ou consciência da diferença de um eu presente e um eu passado. A narração em 2ª pessoa pode corresponder à «volonté de l'auteur de se connaître plus en profondeur en s'adressant à un autre lui-même» (Hubier, 2003: 47). A narração em 3ª pessoa revela a «distance fascinante que l'auteur reconnaît entre ce qu'il fut et ce qu'il est devenu» ou funciona como «un moyen d'instaurer une distance entre le sujet et l'objet de la narration, entre le narrateur et le personnage que ce dernier a été». (Hubier, 2003: 47)

intimes réels» (Hubier, 2003:14). Neste caso, dir-se-ia com Glowinski (1987: 500) que se trata de escritos que relevam da mimese formal¹⁴, ou seja, de ficcionalizações de modelos autobiográficos. Assim, às autobiografias corresponderiam as autobiografias fictícias; às memórias os romances de memórias (falsas memórias); às cartas os romances epistolares...

Como justificar o recurso à imitação de tais modelos? Hubier responde, recorrendo ao período em que começam a surgir – fim do século XVII – com a necessidade de credibilizar o discurso romanesco, recorrendo a um «efeito de real». O romancista, com o intuito de fornecer um quadro da sociedade vista pelos olhos de grupos «marginais» - aventureiros, libertinos, estrangeiros, camponeses em ascensão social, religiosas forçadas ao convento, jovens levianas... - confia a narração à personagem-narrador. Deste modo, «l'utilisation de la première personne, liée à la volonté de présenter la société dans sa complexité, tend à rapprocher le roman de la réalité, à le faire passer pour vrai, et à placer le lecteur en position de voyeur...» (Hubier, 2003 :89). Além disso, apelando à subjectividade (registo autobiográfico), tais escritos favorecem uma multiplicação de pontos de vista e consequente afirmação do carácter fragmentário do real (eu incluso) e da diversidade de perspectivas para o atingir. Trata-se, no fim de contas, da concretização do projecto da escrita autobiográfica: conhecer-se e conhecer o universo em que se está imerso, mesmo que recorrendo ao exibicionismo narcisista.

Ora, este objectivo genérico da escrita pessoal, intimista ou de primeira pessoa continuamente se reinventa. Assim, se evocam referencialmente a vida do autor ou se se projectam num eu fictício, também «répondent à un désir d'entre mêler fantaisie et vérité».

O autobiográfico vê-se, então, recriado no universo da «autoficção»¹⁵.

¹⁴ Esta escolha do autor não é destituída de importância uma vez que «les structures de signification du récit non personnel (...) sont radicalment différents de celles d'un récit pris en charge par un narrateur personnel». (Glowinski, 1987: 497).

¹⁵ Autoficção é um neologismo, criado por Doubrovsky, aquando da publicação de *Fils* (1977). Segundo o romancista, «autofiction» («ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte») vem preencher a casa vazia do quadro explicativo de Lejeune sobre o contrato autobiográfico: a possibilidade do «pacto romanesco» corresponder à identificação da personagem, narrador e autor. Colonna define-a assim estas obras que prosseguem a mesma finalidade da «escrita do eu» - criação (e /ou recriação) de um eu, a : a autognose e apresentação ao público da singularidade da sua existência : «Tous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur» Colonna (2004: 70). Ver bibliografia sobre o assunto : Lecarme, 2004: 267-283; Hubier, 2003: 109-130; Gasparini,

1.4.2. Romance autobiográfico

Como foi referido, Lejeune teorizou os fundamentos para a classificação dos escritos autobiográficos. Partindo da autobiografia, espécie de modelo de referência de determinação do género - tal como «as confissões» o teriam sido para o género autobiográfico – propôs a dupla noção de pacto autobiográfico e pacto romanesco como orientação do leitor na determinação do género: o pacto autobiográfico determinaria a leitura num registo autobiográfico de identificação da personagem, do narrador e do autor; o pacto romanesco situaria a obra no domínio do ficcional. Acresce a este o pacto zero (ausência do nome da personagem impossibilitando a referência ao autor e falta de indicação paratextual do registo ficcional) que conduziria a uma zona de indeterminação na leitura. Acontece que há narrativas que sugerem uma leitura ao nível do pacto autobiográfico e, simultaneamente, do pacto romanesco, uma vez que apresentam semelhanças entre o autor e a personagem, contêm indícios que apontam para dados biográficos-referenciais do autor, mas não assumem a identidade de Narrador, Personagem e Autor. Tal conduziu à designação de romance autobiográfico, uma construção fictícia que deixa transparecer a ambiguidade na identificação entre herói e autor (Gasparini, 2004: 2). Ora o discurso ficcional implica um protocolo de enunciação e de leitura da narrativa sem referência ao real. Então, o romance autobiográfico apresentaria um discurso de «ilusão referencial»¹⁶, uma situação dupla de negação e de compromisso com o real¹⁷. Mas, se, sob a capa do ficcional, é possível estabelecer uma rede de referências ao mundo do autor, então as fronteiras entre o ficcional e o autobiográfico não são facilmente definíveis, pois «nem sempre a afirmação da identidade é um indicador seguro da autenticidade do narrado, nem sempre a

2004; Colonna, 2004. Tenha-se em conta a advertência crítica de Yvancos (2010a : 11-36 ; 2010b :11-16).

¹⁶ Expressão de Barthes (1968) para distinguir o discurso referencial do não referencial que procura o «efeito de real».

¹⁷ Veja-se a observação de Gasparini (2004: 32): «Dès ses origines, le double mouvement d'aveu et de déni est constitutif du roman autobiographique».

subtitulação (“autobiografia”, “romance”) é fiável, nem sempre a narrativa autobiográfica é a reconstituição verídica de uma vida» (Rocha, 1992:37). Por isso, Gasparini sugere um olhar diferente – a partir das perspectivas da linguística pragmática, da recepção e do papel (activo) do leitor na construção do sentido da obra: «L’attribution à un roman d’une dimension autobiographique est donc le fruit d’une hypothèse herméneutique, le résultat d’un acte de lecture» (Gasparini, 2004:32). Esse olhar diferente procura a fundamentação da identificação não apenas no critério onomástico, mas numa rede de indícios que, conjugando o intra e o extratextual, remetem para o autor. Tais indícios passam pelo aspecto físico, origens, profissão, meio social, trajectória pessoal, gostos crenças, modo de vida, etc... conduzindo a uma identificação dinâmica que se vai construindo no acto de leitura e não antecipadamente dada¹⁸.

¹⁸ O autor vai fundamentando ao longo da obra referida a perspectiva aqui enunciada.

2 Perseguindo o género, a perseguição do real

2.1. Esta Noite Sonhei com Brueghel: «A visão lúdica do facto»¹⁹

O leitor do romance *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.²⁰

Esta Noite Sonhei com Brueghel é, então, o título de uma dupla narrativa: uma produção manuscrita autobiográfica de Luíza²¹, encaixada, embora ambigualmente²²,

¹⁹ Na abordagem do romance *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, segue-se de perto a dissertação de Mestrado, apresentada à FLUP em 2002 (Lopes, Leonel da Conceição, *Esta Noite Sonhei com Brueghel de Fernanda Botelho, Uma Leitura*).

²⁰ 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 (Rocha, 1977: 45, Lejeune, 1973: 153 ; 1980: 32-5).

²¹ Optou-se por manter a grafia do nome com «z», como na edição que se segue. 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*.

²² Mais adiante se justificará este ponto de vista.

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 por nove capítulos, desde a página 9 à 12 e desde a 69 à 179.

A narrativa autobiográfica abarca dois momentos críticos: o período correspondente à separação de Luíza de Rui (1972) e o período relativo ao desvelamento do enigma que levou ao distanciamento de Diogo – resultado do confronto com Lili num jantar em casa de Constança - e ao reencontro (praticamente *in extremis*) devido ao enfarte de Diogo (1984).

Atendendo a que o romance (primeira narrativa) se inicia num tempo em que Luíza procura um rumo para a sua existência – romper com Diogo ou levá-lo a clarificar a situação (desafiando o destino), o recurso à autobiografia funciona num primeiro momento como processo de recuperação do passado (de Rui a Diogo) e revelação da personagem. O segundo momento da autobiografia regista aqueles episódios que, do ponto de vista do autor de uma autobiografia, dão sentido ao existir: desfazer do mistério e reaproximação, momento de reconhecimento da culpa e da ignomínia: «não é a solidão que me consome agora, é a minha ignomínia» (p. 182). Mas pelo meio fica a narrativa primeira e nela a situação de escrita – é nesta narrativa que Luíza surge como autora da autobiografia (sujeito e objecto da escrita) e, por isso, inseparável do «produto» autobiográfico.

Se se considerar a definição da autobiografia, anteriormente enunciada, enquanto escrita retrospectiva de um eu que remete para a identificação (referencial) de autor, narrador e personagem e se se considerar o objectivo da escrita autobiográfica – processo de autoconhecimento e revelação de um eu, *Esta Noite Sonhei com Brueghel* (manuscrito) integra-se no género. É a sua autora, Luíza, na primeira narrativa, no diálogo com algumas das personagens, quem explicita o teor do seu escrito, indicando-lhe as fronteiras e a distância à ficção. Trata-se de uma autobiografia pois os nomes das personagens não são inventados (encontram referentes na primeira narrativa) (cf. p. 11),

e prossegue um fim: encontrar um sentido para a sua existência ou a ausência dele²³ (cf. p. 109). Mas, para além destes aspectos, a autora sabe, ainda, que a autobiografia é uma recriação que resulta da actividade criativa (imaginativa) do autor e implica actividade imaginativa paralela do leitor: «Deixo margem à imaginação de quem ler» (p. 12). Neste sentido, *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, integra-se perfeitamente no género (mesmo que parodiando-o) com a absoluta certeza de que «todo o acto autobiográfico, desencadeado pela fugidia fragmentação da memória, é fuga ao real, por mais que nele se pretenda aprisionar esse real» (Machado, 2008: 46).

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»²⁴ (p. 164). «E como

²³ No final «a realidade» (da 1ª narrativa) encontra-se com a solução procurada através da escrita (autobiográfica): «agora está tudo bem... já não me atormentam mistérios e enigmas» (p. 203; cf. 181).

²⁴ Em *Terra sem Música*, se refere o mesmo processo de criação. No diálogo da autora com Pitch sobre a escrita, no que respeita ao desenho de uma personagem, pretensamente igual a Pitch, se diz: «... as falhas compensá-la-ás pela imaginação. Pega em ti e enfeita-te em personagem e pespega contigo na história. Eu sou o ponto de partida, tu a personagem enfeitada». O trabalho criativo da imaginação pode encontrar, como aqui se sugere, um ponto de partida referencial. Herman José explicava num canal da TV algumas das figuras que funcionaram como ponto de partida para a criação das suas personagens, indicando nalguns casos os nomes de amigos.

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)²⁵.

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. Diz Luíza a Constança ²⁶(p. 164)

«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»,

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).

²⁵ 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 act”, 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).

²⁶ 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”.

A actividade de escrita permanece em estrita ligação com o imaginar (cf. pp. 120-121). 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-real²⁷. 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» (Iser, 1979: 275-276). 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 discurso²⁸. Parte da função do conceito e do seu “uso” simbólico na compreensão da realidade²⁹, para concluir que o

²⁷ 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).

²⁸ 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 (Hutcheon, 1991, *Narcissistic Narrative, The metafictional paradox*; Waugh, 1993, *Metafiction*).

²⁹ O fundamento de Iser encontra-se na filosofia das formas simbólicas de Cassirer. Aí encontra ele a explicitação da função do conceito de que se faz eco nestes termos: «Le concept, en tant qu'il est un cas

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» (Iser, 1979: 278).

Em estudo posterior (1983), citado em Jauss³⁰ (1985: 3), Iser aprofunda a relação ficção (fictif) – realidade e, para ultrapassar a associação dicotômica 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 forma³¹, 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, «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». (Jauss, 1985: 4)

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.

particulier de l’usage symbolique, rend une connaissance possible par transposition du donné en ce qu’il n’est pas» (p. 277).

³⁰ O propósito de Jauss, neste estudo, é contribuir com a sua reflexão para aprofundar “la génèse et les déterminations matérielles de l’imaginaire” (...) fundamentando-as, antropologicamente, na necessidade da perfei  o e explicando-as historicamente “suivant le processus de la séparation de l’expérience esthétique et de l’expérience religieuse (1985: 4).

³¹ Transcreve-se a cita  o 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».

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, 1979: 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 (Stierle, 1987: 120-131). Assim, «la fiction constitue la cohérence globale de la réalité: elle ne s'oppose pas à elle, elle la communique» (Stierle, 1987: 286)³².

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 escrita compromete a imaginação do leitor³³. Este, pela leitura activa-a, pois, para além de ser requisitada pelo autor, é requerida «para sintetizar la información que se le dá...» (Iser, 1987: 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.

³² 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).

³³ «...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).

2.2. Estratégia narrativa: autobiografia no romance *Esta Noite Sonhei com Brughel*

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 escrita³⁴: «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, em Antuérpia (pp. 37-38). Entrega-se à divagação (cf. p. 50): «[Luíza] divaga, tem esse costume [diz Rui]». Agora, é o seu olhar que procede à leitura das pinturas construindo (inventando³⁵) 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).

³⁴ 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 (Waugh, 1984: 23-26; 133-136).

³⁵ Cf. p. 34: «Inventemos: vejo-a, a minha mãe...» (p. 165.).

Em circularidade, Brueghel conduziu ao sonho e este à autobiografia (ou ao autorretrato?)

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*, conceitos da psicanálise freudiana na abordagem do sonho, a que recorre Dällenbach (1976: 285), para explicar o funcionamento semântico da «mise en abyme».

Sonho e inversão do tempo – metaficção e mîse en abyme.

Inserida no movimento cultural mais alargado do pós-modernismo³⁶ (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 «formal uncertainty» (Waugh, 1993: 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 (Waugh, 1993: 100-114).

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

³⁶ Utiliza-se aqui o termo «pós-modernismo» por aproximação com o autor citado, embora se prefira o de «pós-modernidade».

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).

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» (Rose-Marie e Rainer Hagen, 1995: 39). 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» (Rose-Marie e Rainer Hagen, 1995: 39).

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»³⁷. 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 Dällenbach define «mise en abyme» como «tout miroir interne

³⁷ 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).

réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spacieuse» (p. 52)³⁸, 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).

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 excesso³⁹. Tratar-se-á de um enunciado, dotado de capacidades geradoras de uma mais valia no plano da significação⁴⁰, 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).

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 Gonçalo⁴¹ e até mesmo de Elvira: «não sou discreta, nem bem comportada» (p. 50), confessa ela, a certa altura. Mas a estranheza advém sobretudo do excesso que se

³⁸ Na página anterior, o autor explica o que entende por estes três tipos de reduplicação: «*réduplication simple* (fragment qui entretient avec l'oeuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la *réduplication 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 *réduplication aporistique* (fragment censé inclure l'oeuvre qui l'inclut)»

³⁹ 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”.

⁴⁰ Transcreve-se aqui o texto para não perder a clareza da explicação do autor:): «1° 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; 2° 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».

⁴¹ «Você é pândega que se farta! Não lhe conhecia essa faceta. Hi-Hi!» (p. 52), observa Gonçalo. “Não sabia que você fumava.» (p. 58).

manifesta pela bebida⁴², pelo fumo⁴³, pela forma «alienada» como dança com Gonçalo⁴⁴ (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 a própria 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 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 - «Não é que o encontro com Pepe me cause grande regozijo» (p. 97); «já nem Pepe me diverte» (p. 162) - , 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).

⁴² «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)

⁴³ «Não sabia que você fumava.» (p. 58)

⁴⁴ 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 irónica distância mas, talvez, nostalgicamente desejado (o final não será disso sinal ?)⁴⁵:

«...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)⁴⁶.

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 higiénico⁴⁷ (...) 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).

⁴⁵ 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).

⁴⁶ 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 recalçado por Léon, imersa na insatisfação, embora num esforço de resignação.

⁴⁷ 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).

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).

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 mediocridade⁴⁸. Mas, a unir estes dois momentos, permanece a constante tensão entre a convenção e a sua subversão⁴⁹, 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.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ 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).

2. 3. Escrever-se e descobrir-se

A acção de *Esta Noite Sonhei com Brueghel* centra-se no esclarecimento do enigma ou mistério que envolve a relação de Luíza com Diogo: que terá movido Diogo a tomar a decisão unilateral (segundo Luíza) de impor, mesmo vivendo na mesma casa, concedendo-lhe o sustento, mas mantendo as aparências, uma vida separada? Esta inquietação levou-a a retomar o projecto de uma autobiografia, iniciado 12 anos antes. Para além de funcionar como exutório da sua existência estaria sempre disponível como provocação a Diogo. Na ausência de comunicação, poderia ser um desafio para clarificar a situação.

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» (Eco, 1993: 96)⁵⁰, 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

⁵⁰ 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».

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 motivado por um encontro de Luíza com Rui, o seu primeiro marido, 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 ⁵¹ – 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 sublinhado ⁵², 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 ocasião, com diferentes personagens, que há-de a seguir transferir para o papel branco» (p. 82),

⁵¹ 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.

⁵² O sublinhado das citações que se seguem prende-se com o destaque visado, não pertencendo ao texto original.

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)⁵³.

3. Quando regressa a casa depois de um dos almoços com Constança e constata a sua inutilidade nesse espaço, «Luíza, com a esferográfica entre os dentes, desperta do torpor em que mergulhara» (p. 91) e «...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 (...) sentome à escrivãzinha, 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 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

⁵³ 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 acontecera 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).

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 recriação⁵⁴. Tal espaço de recriação corresponderá a um processo de autognose assim entendido por Gusdorf :

«la voie écrite permet le cheminement vers une existence caractérisée comme découverte du sujet par lui-même». (Gusdorf, 1991b: 149)

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 – distanciamento de Rui⁵⁵. A retoma da escrita autobiográfica acontece após o encontro com Rui (p. 76). Tinham 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

⁵⁴ 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)

⁵⁵ 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.»

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 Constança⁵⁶ 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 redunde na afirmação de uma liberdade pessoal, inseparável da busca de um sentido⁵⁷. 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).

⁵⁶ 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).

⁵⁷ 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 escrivadinha e continuo a escrever. Até às palavras com que encerro o meu manuscrito há doze anos começado: nunca mais ! Nunca mais»⁵⁸ (p. 204).

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 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...» (Compagnon, 1979: 76)⁵⁹ 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 memória⁶⁰.

⁵⁸ A tranquilidade que Luíza encontra ao decifrar o mistério que a apoquentava, não significa, necessariamente, a admissão de regresso a um padrão moral que nunca foi o seu., o que confirma o carácter de artificio da escrita (mesmo a autobiográfica). Note-se a observação de Júlio Conrado (2001: 107) a propósito deste final: «O lance derradeiro em que a escrita parece surgir para Luísa como instância de reabilitação ética e de remorso deslizante para uma trégua de arrependimento (...) suscita em todo o caso algumas dúvidas quanto à sua autenticidade, mesmo se na aparência da palavra *biografante* Luísa salva a face de Luísa com um “nunca mais” veemente». Aliás, no romance seguinte, *Festa em Casa de Flores*, Luíza surge bem acompanhada, folgazã e disponível para «ir para a cama» com Pepe (pp. 46-47).

⁵⁹ Interpretante, no contexto, é entendido no sentido do estudo do signo de Peirce, enquanto unidade triádica.

⁶⁰ 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».

Já perto do fim, quando Luíza se deu sobejamente a conhecer ao leitor, aquela, enquanto narradora e personagem, traz à memória⁶¹ (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 de o leitor conhecer (seguindo a ordem do discurso) a sua dependência económica, primeiro de Rui (p. 123-124)⁶² e depois de Diogo (p. 168)⁶³, Luíza 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)⁶⁴ .

⁶¹ «Há quantos anos!, quando havia entre nós, entre mim e Diogo, conversas de pucarinho e alcova» – (p.187)

⁶² «Rui assegurava-me o pão nosso, a cama feita, a roupa lavada, as regalias hebdomadárias (cinema, restaurante, drink)...».

⁶³ «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).

⁶⁴ «o meu pai quis-me letrada... (...) fiquei farta de tanta cultura livresca e meti-me nas Belas –Artes», (p.128).

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 mediocres 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, mediocridade⁶⁵, mornice, se, por um lado, contrasta com o excesso com que surge o seu retrato, sobretudo na autobiografia, correspondente a uma fase da sua vida⁶⁶ (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, fá-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:

⁶⁵ 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 arrebatou a esta mediocridade e, magnânimo, proporcionou-me quatro refeições diárias” (p. 124).

⁶⁶ 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.

«Convido-te formalmente para ires ao meu bordel beber uma taça de champagne...» (p. 100)

É assim que ela o considera também:

«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 das 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 (Schmidt, 1997)⁶⁷.

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 mediania.

⁶⁷ 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.

Quando analisa o «lugar da paródia», no contexto do estudo da metaficção, P. Waugh (1993: 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 significação⁶⁸. 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 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 corresponden à «autobiografia» com a data de 1972 e o segundo compreende a outra narrativa principal e a 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-lo ao mundo enfadado 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

⁶⁸ «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).

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)⁶⁹ 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, tão pouco 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

⁶⁹ 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)

se envolveu. A narrativa assume assim o «carácter policial», aproximando-se do que P. Waugh apresenta como «detective fiction»⁷⁰:

«a form in which tension is wholly generated by the presentation of a mystery and heightened by retardation of the correct solution».(Waugh 1993: 82)

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)⁷¹.

⁷⁰ 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).

⁷¹ Cf. p. 80-81, a reacção de Rui.

3. *Lourenço é Nome de Jogra! O Jogo do nome e do género*

3. 1. O nome e o género

«Deram-me o nome de Lourenço, não sei porquê, nunca ninguém na minha família teve tal nome» (p. 82).

Este poderia bem ser o começo de uma autobiografia, no caso a de Lourenço, não a do autor, mas a da personagem que dá a voz às diversas vozes que se ouvem em primeira pessoa no romance *Lourenço é Nome de Jogra! O Jogo do nome e do género*. Que o nome seja a pessoa - pelo menos metonimicamente – é plausível. Trata-se de uma questão de identidade: o reconhecimento de si (de um eu) por si e pelos outros (Ricoeur: 1990), a mesma questão (central) de que se ocupa a «literatura do eu» e de que se ocupa, igualmente, a narrativa numerada de I a VI, segundo os capítulos, inserida neste romance. Neste podem distinguir-se, pelo menos, duas narrativas: a primeira correspondente às sequências intituladas pelo nome das personagens, elas próprias sujeito da (sua) narração, e a segunda constituída pelos já referidos capítulos, cuja narração pertence a Lourenço. Esta apresenta-se como um balanço da existência, em que emerge, inevitavelmente, o problema da identidade.

Na tarefa da recomposição da imagem dispersa pelos diversos fios da existência de modo a encontrar a percepção da identidade, a personagem-autor reconhece-se em dois onomásticos.

Seguindo a ordem do romance, o primeiro nome é o de *Lorenzaccio*, protagonista do drama romântico de Musset (1834), com o mesmo título.

«Um dia, já recuado, Matilde exclamou: “*Lorenzaccio, caro mio!*”».

De quem se trata? Da personagem sobre quem Firmino, o amigo de Lourenço, escrevera, em carta de França, após ter assistido à representação da obra de Musset: «o conflito com que Lorenzaccio se defronta, a densidade trágica da personagem, tão agudamente consciente e, ao mesmo tempo, de tão complexas e contrárias vocações... o angelismo angustiadamente frágil, o irresistível apelo da devassidão...» (p. 82)⁷², características com as quais Lourenço se identifica:

«*Lorenzaccio*, meu irmão, meu gémeo, meu arquétipo, somos os fundadores duma classe onomástica com os pés no inferno, o espírito no impossível paraíso e o cérebro rasgado na confusão das trevas terrestres. Somos os gigantes da angústia perplexa, megalómanos do sonho irrealizado» (p. 83).

Por tais traços - esta insatisfação, a sua conflitualidade interior, o seu drama existencial, o seu idealismo aliado à devassidão - se unem estas personagens⁷³. Desta personagem plurifacetada se irá ocupar o seu relato.

O outro nome com quem se identifica é «Lourenço», nome de jogral:

«Pese muito ao Musset, Lourenço é também nome de jogral, e de jogral afonsino...» (p. 94)⁷⁴.

Um jogral que encara jocosamente a sua actividade de escrita:

⁷²cf. p.115, referência à carta em que Firmino dá conta da assistência à representação de *Lorenzaccio*, em Paris.

⁷³Diz Leogdário A. Azevedo Filho, 1972: 37: «...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, a larva humana, o segredo da existência, no plano ontológico (...). Como se estivéssemos numa atmosfera pascaliana, cada personagem busca a sua verdade gemendo».

⁷⁴ Nome documentado e presente nos Cancioneiros (*Dicionário de Literatura Portuguesa*, 1994: 282. Ver as suas / Cantigas de Amigo, em Rip Cohen, 2003, *500 Cantigas de Amigo*, Porto, Campo das Letras, pp. 494 e seguintes). Interessará, pelo contexto deste romance, a sua faceta de jogral que polemizou com João Garcia de Guilhade (Graça Videira Lopes, 1998, *A Sátira nos Cancioneiros Medievais Galego-portugueses*, Lisboa, Estampa), enquanto reveladora de auto-ironia, distanciamento crítico, atitude jocosa de liberdade.

«Procuro pela primeira vez enredar-me nos fios para depois, aos poucos, ir puxando por uma ponta e conseguir uma linearidade tal que me permita enovelar a minha vida e contemplá-la de perto como um brinquedo ou um sortilégio, que então lançarei para a distância» (p. 24)

Fernanda Botelho, partindo de um episódio central – a morte de Lourenço – recorre, pois, neste romance, a um duplo artifício: desconstrução da linearidade, ao nível da sintaxe narrativa⁷⁵, transformando cada personagem – filho, amigos, amantes - num «eu» narrador (nível um da narrativa) e inserção de uma narrativa de cariz autobiográfico (nível dois) cujo autor / narrador funciona como voz organizadora do romance e comentador dos diversos discursos das personagens⁷⁶.

O discurso da personagem central, em registo autobiográfico, apresenta um destinatário explícito, o filho Luís, uma finalidade, «onde me revejas tal como fui» (p. 24), uma explicação para o suicídio, e um conteúdo condizente com o género, relatos de uma vida, tal como o deixa claro o autor-narrador logo no capítulo I, mesmo que vacile, quanto à sua classificação entre as memórias, as confissões, o testamento e até o diário.

Lourenço designa o seu escrito («este meu primeiro e último enredo») como «espécie de testamento⁷⁷ hológrafo», garante de autenticidade «onde me revejas tal como fui...», p. 24); «... tudo rasguei, antes de iniciar o meu testamento, este mesmo, dentro da enlutada capa de cabedal..., p. 28). No contexto da justificação do escrito que o filho irá encontrar, já designado como testamento, Lourenço, o autor, refere-se a memórias («ditando do além-túmulo as memórias da terra percorrida (....) florindo em palavras o *quantum satis* da verdade assimilada...», p. 27) e confissões («O meu armário de escórias encontra-se definitivamente vazio – à espera, apenas, do meu caderno de capa preta: as minhas confissões dos outros,...» p. 27). O filho Luís julga poder encontrar um diário do pai («Voltei ao escritório e contemplo a chave do armário

⁷⁵A própria personagem reconhece, numa atitude retrospectiva, «quando a máquina da memória nos restitui ao passado» que, «a nossa vida não foi uma simples sucessão de dias, antes uma confusa hierarquização de quebras, fagulhas, lapsos, deslizos, golpes, turbilhões, ciclones, mortes»; ««No fim de contas, a nossa vida, apreciada em panorâmica, e no sentido fantástico que, neste momento, me apetece dar-lhe, é fascinante. Está tudo encadeado mas não em linearidade» (p. 113) . Como se depreende há uma lógica de mimese entre a narrativa - enquanto recurso à memória, ela própria não linear, mas selectiva - e a vida reflectida pela memória, nos seus marcos significativos. (pp.107-108, cap. IV).

⁷⁶Como observou Leogárdio A Azevedo Filho (1972) o discurso das personagens é maneado, circularmente, pelo narrador que encena o seu suicídio.

⁷⁷ Os sublinhados não constam do original; visam, somente, destacar os diferentes géneros.

proibido. Um diário. Quase todas as pessoas têm um diário, penso eu. O dr. Firmino tem o seu, já me leu algumas páginas (...) Ele com certeza também terá o seu diário.», (p. 218), à semelhança daquele que Firmino lhe tinha já dado a ler (p. 69)⁷⁸.

Apesar dessa incerteza, o seu escrito quer-se dotado das características do género: configurar a própria vida, encontrar um sentido para a existência, apresentar-se como explicação / justificação, aspirar à verdade.

⁷⁸Ver p.72 a referência de Firmino ao seu diário e também a página 228 (final da narração de Luís).

3.2. *Lourenço é Nome de Jogral: reconstruir-se em drama*

Para além do auto-conhecimento e reconstrução da verdade da sua imagem, Lourenço, através do caderno de capa preta, procura apresentar ao filho Luís um rosto coerente da sua personalidade, na circunstância da decisão inevitável do suicídio. Explorando, então, os «abismos da memória» (p. 114), a partir do presente e, na iminência da sua decisão definitiva, enreda os fios da existência (p. 24) não para reconstituir uma biografia cronologicamente ordenada, mas para obter uma visão panorâmica (p. 114), consciente de que «está tudo encadeado mas não em linearidade» (p. 113), e assumindo as surpresas «quando a máquina da memória nos restitui ao passado» (p. 107).

Dessa visão panorâmica, apresenta-se, capítulo a capítulo, uma súpula das perspectivas fragmentárias de evocações - à imagem dos sonhos que deslocam e ancoram fragmentos de vida de tempos e lugares diferentes num mesmo episódio:

- referência a uma viagem a Paris, enquanto estudante de direito (cap. I, pp. 25-26);
- um dos encontros com o grupo de amigos, em casa de Dona Isabel Paula, em que recitara um dos seus primeiros poemas de amor, dedicados a Corina «a guerra ainda estava longe de acabar» e de outras «conversas animadas» sobre os mais variados temas (Cap.I, p. 28-30);
- episódios (significativos), como uma conversa com Rogério (na altura, marido de Matilde), a propósito da mediocridade própria e do país («refiro-me à mediocridade... ou melhor: à nossa incapacidade criadora, à ausência duma verdadeira cultura, à nossa falsa mitologia nacionalista» (cap. II, p. 45), «no dia em que Adelaide abandonara o marido (Firmino)» (cap. II, p. 44);

- outra conversa ocorrida com Firmino, pretexto para abordar a problemática do compromisso social («consciência social») e liberdade individual (cap. II, pp. 46-50);
- um conjunto de «imprevisíveis associações» sobre as personagens do grupo que frequenta (cap. II, p. 50-52);
- o casamento com Maria Emília, depois do deslumbramento pela futura mulher, no casamento do Antunes, entremeado por referências a Matilde, Corina e Luzinha - ligações mais próximas ou íntimas - (cap. III, pp. 75-82);
- o episódio «numa baiuca do Cais do Sodré», em que Matilde o trata por Lorenzaccio (cap. III, pp. 82-84);
- a relação com Matilde e a recordação da noite em que a arrebatou aos amigos e se encontraram em casa dela (cap. III, pp. 84-88), seguida de episódios centrados na figura de Rogério com quem Matilde ia casar (pp. 88-91);
- referências ao quotidiano – vida profissional (advogado) e encontros, conversas ocasionais com Firmino (cap. III, pp. 92-94), entre eles, a recordação do pesadelo contado a Firmino;
- o reconhecimento de coincidências inexplicáveis geradoras de convergências no domínio dos afectos, distantes do tempo mas aproximadas em algumas páginas do seu relato, denunciadoras de um círculo fechado, tais como: a casualidade que aproximou Firmino de Lourenço, o amigo de quem diz «eu não seria quem sou ou como sou», e que, também ocasionalmente, entra e o faz entrar no círculo de relações cujo centro se situa em casa da actriz Isabel Paula, mãe de Corina, apaixonada por Firmino e motivo de ciúmes para Lourenço (cap. IV, pp. 107-111);
- a coincidência do nascimento do filho e de Maria da Luz, que, de namorada de Luís se vai envolver com Lourenço; as relações com Matilde, os encontros na «casa da serra», local que servira também a Firmino nos seus encontros com a Cândida Sarmiento, noiva do Antunes, em cujo casamento Lourenço se deslumbrara com Maria Emília (cap. IV, pp. 111-114);
- a fase da depressão e recuperação numa aldeia beirã, onde emerge a referência à dificuldade de comunicação (aproximação) com o filho (cap. IV, pp. 114-124);

- momento de aceitação do envelhecimento (óculos, rugas, cabelo grisalho) e adequação a um estilo de vida convencional, a uma «fórmula pragmática de viver» («sinto-me assimilado por uma classe (...) gente sensata. Burocratas da existência»);
- instalação na vida profissional, o mesmo na rotina da relação com Matilde, incluindo a viagem pela Europa na companhia da «mulher legítima», com derivações sobre o «acessório caracterológico: a amante hebdomadária» e, a esse propósito, do relato das primeiras aproximações a Matilde e do «primeiro bíblico encontro – na casa da serra» (cap. V, pp. 135-146);
- após o regresso da viagem, recordação no grupo de amigos, em sessão adequada para apresentação das fotografias, e, nesta recordação, o episódio em Paris e Bruxelas com Anne, de quem foi «pobre amante» (cap. V, p. 160-162), transitando (por associação livre) para episódios diversos com Matilde e Firmino (a propósito da saída da prisão de Matilde e de Rogério que ainda lá se encontrava – tensão entre o compromisso social e a liberdade individual, sentida por Firmino como indiferença), aglutinação de episódios / reflexões, a propósito de desejos / paixões cruzados: possibilidade de Firmino e Matilde se entreconsolarem «ela da insatisfação em que eu a deixei, ele da frustração em que vive, simultaneamente perversa e monástica» (cap. V, p. 163), a possibilidade recusada de Luís ter ido para a cama com Matilde (cap. V, p. 164);
- a descoberta de Lourenço de uns antigos amores de Maria Emília (cap. V, pp. 165-166), e, nesta sequência (na noite em que Matilde saíra da prisão), o abandono no chão dos sinais exteriores da sua inserção numa classe («Atiro teatralmente para o chão (e o gesto reconforta-me) o fato de “boa fazenda”, a gravata italiana, a camisa Bondstreet. Ficam dispersos pelo soalho os despojos exteriores da classe a que pertença» (cap. V, p. 166), seguida da lembrança da frase de Firmino: «não temos geração (...) Somos posteriores à “geração perdida” (...) somos os intervalos» - a má-consciência e sua justificação / afogamento numa bebedeira - e inserção de um episódio, posterior no tempo, o apreço de Luzinha pelo seu fato de qualidade: tensão interior resultante da má consciência, por motivos ideológicos, de não identificação com a classe social desfavorecida (cap. V, p. 167);

- A rotina da «vida nos últimos anos», com cerca de 45 anos (p.184), cronologicamente referenciada à Guerra do Vietnam, à instauração do poder de Papadopoulos (1967-1974), às cheias de Lisboa (1967), ao terramoto (1969), à doença de Salazar (1968), ao Maio de 68 e Primavera de Praga (5 de Janeiro a 21 de Agosto de 1968), focalizada no trabalho, nas conversas / discussões com Firmino, o amigo, e em Matilde, a amante, e em Luís, o filho adolescente (cap. VI, p. 179-180);
- contexto em que lhe surge Luzinha: «tenho medo do homem planificado através dos mass-media, da econotecnocracia, da ciência, da verborreia dos demagogos, da metralha publicitária, das balanças comerciais, das oscilações da bolsa – neodivindades da neomitologia. (...) Tenho medo desta juventude planificadamente endeusada, planificadamente contestante; receio que a planificação vise exactamente o contraste das suas aspirações. (...) Não me conformo. Arrepiam-me esta imposição, este uso do corpo como arma de combate ou como matéria legislada. O amor livre, afinal, é um direito, antes ou depois da reivindicação, dentro ou fora da legislação em vigor.» (pp-182-183);
- primeiro de muitos encontros com Luzinha em casa de Matilde (pp. 184-193).

O núcleo da narração de Lourenço revela o drama existencial⁷⁹ que divide a personagem e que se exprime num duplo conflito, recorrente em cada capítulo: 1/o sentir-se aquém da aspiração a ser um grande poeta; 2/ a tensão entre o compromisso social (socialismo) e a liberdade individual (individualismo).

Construindo o enredo da sua existência, Lourenço não o faz através de uma sequencialização cronológica linear, nem recorre a datas, mas opera por associações significativas de alguns acontecimentos ou marcos da sua vida que o definem e poderão servir de justificação para o seu acto, relatando ou fazendo referência ao mesmo acontecimento mais do que uma vez, já que a sua perspectiva não é de reconstrução biográfica. O seu discurso situa-se num presente da escrita, um «hoje», um «agora» («Agora que me antevejo cumprido e assimilado... p. 23»), anterior (e preparatório) do

⁷⁹Recorre-se a esta expressão de Leodgário Azevedo Filho (1972) que se julga pertinente para traduzir o desenho da personagem. Acresce que na linguagem de algumas personagens do romance (deste e de outros da autora) se verifica uma aproximação de alguns conceitos e algumas expressões próximas das filosofias existencialistas: a liberdade como horizonte de realização da existência; a coincidência entre ser e existir. Veja-se: «...fórmula coincidente consigo próprio...» (p. 163); «...contrariamente ao que o Luís pensava, eu não coincidia comigo próprio...» (p. 232).

sucídio («Não, ainda não morri...», p. 23; «Por enquanto, conjugo-me no presente e o meu filho ainda está em Paris...»)⁸⁰ e, a partir daí, se constrói como evocação («lembro-me») ou como predição do que sucederá após a sua morte:

«E Luís (...) surpreender-se-á com o meu caderno de capa preta.» (p. 26);
«admito perfeitamente que Matilde telefonará a Rogério...» (p. 43).

Encarando a sua narrativa autobiográfica como testamento, esta consiste na justificação, perante o seu filho, da inevitabilidade da sua atitude de suicídio (p. 23) (real? Não real? Desejado?), decorrente da consciência de fracasso ou frustração existencial. Com efeito o seu discurso é pontuado como um refrão ao longo da vida de 47 anos – interrogação sobre o seu existir – em crescendo:

«Agora que me antevejo cumprido e assimilado, confesso-me inteiramente satisfeito – acalmadas as imaturas ambições que, ao longo de **quarenta e sete anos**⁸¹, se afundaram numa incapacidade sem remissão, agressiva, definitiva» (p. 23):

- « A inevitabilidade não me atemoriza, só a precipitação. Aprecio um certo rigor, sou até sensível a uma regrada solenidade, nunca à improvisação caótica e presumida. **O meu fracasso** talvez seja esse: teriam feito de mim um contabilista genial, mas, para ser um grande poeta, faltou-me talvez uma desesperada fruição do enredo, dos enredos, destes milhões de fios que nos envolvem – se e quando saímos - em ferida, libertos, admiravelmente concretos e mortais. Ficar dentro é loucura, a loucura do grande poeta».(p. 23, cap. I);
- «terão ficado para trás, em pedaços, os meus versos da incrível juventude e as amargas tentativas da idade madura» (p. 26, cap. I). «E, pela primeira vez, desisto de criar uma obra de arte...» (p. 27, cap. I);

⁸⁰«Tudo isto é muito vago, ou melhor: era muito vago até há alguns tempos atrás. **Agora** deixou de ter importância...» (p. 84, cap. III); «Penso no corpo de Matilde...» (p. 85, cap. III); «Lembro-me **agora** de que foi o Azinhais...»; «É estranho: quando a máquina da memória nos restitui ao passado..» (p. 107, cap. IV). Note-se que o destaque a negrito não consta do original; visa, apenas, reações as marcas do presente.

⁸¹ Observação: este destaque a negrito e os que surgem, no conjunto das transcrições seguintes, não constam do original, apenas visam dar realce aos aspectos sugeridos neste parágrafo.

- «falei-lhe [a Rogério] da **minha mediocridade** e ele disse que sim, falei-lhe da mediocridade de tudo o que nos rodeava (...) e ele disse que sim...».(p. 45, cap. II)
- «**Houve um momento da minha vida em que soube estar tudo perdido**, embora ignorasse que a perda era realmente definitiva»; pp. 83-84: associação ao destino trágico de Lorenzaccio: «Somos realmente os gigantes da angústia perplexa, megalómanos do **sonho irrealizado**»; p. 93: «Ocorre-me agora a noite em que contei ao Firmino o meu pesadelo. Foi alguns anos mais tarde – quando tudo recomeçava a ferir-me com uma acuidade extremamente dolorosa, que acabaria insuportável. Quando, acima da desolação e impotência, me invadiam aos poucos todas as incertezas. (...). Quando descobri que, **se tudo estava errado, também eu o estava**, no tempo e no espaço». (p. 75, cap. III);
- «Descortino-me na meia-luz do meu escritório, sucumbindo à incapacidade criadora, à pungência duma noite frustrada, igual à vida, igual a tudo.» (p. 111, cap. IV, início);
- «Vejam: um dia qualquer, um qualquer homem (eu, por exemplo) acorda e pensa: Que fiz eu dos meus juvenis projectos? Onde estão os meus poemas, as minhas revoluções, a humanidade à espera da minha palavra, a sociedade à espera das minhas inovações? Em vez disso, **a maior impotência, a grande incapacidade.(...) Sou um homem só, mas um homem só é um absurdo.**» (p. 116, cap. IV, final);
- «Recuso o cepticismo que o Firmino sempre insistiu em atribuir-me. Mas admito o desespero. Sempre, na verdade, **regressei de mãos vazias**, sempre a minha vocação de caçador se frustrou – qualquer que fosse a caça.» (p. 135, cap. V , início);
- «Entro em casa, recordo a minha descoberta dessa manhã [cartas de Maria Emília com um antigo namorado e reconhecimento de que nada pode fazer pela felicidade dela] e sussurro-me: **afinal também nada posso fazer por mim**». (p. 166, cap. V, final);
- «Que tem sido a minha vida nos últimos anos? (...) **eu vivo o meu quotidiano com a sensação de que o chão que piso nunca mais dará**

flores. O pior é não ter a certeza, vacilar a cada passo, receoso de esmagar qualquer rebento».(p. 179, cap. VI, início);

Mesmo assim, é possível traçar um percurso – por décadas⁸² -, abarcando a idade jovem (estudo), o período de «ilusão» ou sonho, a maturidade e desilusão, a consciência da frustração (juventude do filho) e o reconhecimento da inevitabilidade do suicídio - ao qual se associa um progressivo desencanto e aburguesamento («Sinto-me assimilado por uma classe. (...) burocratas da existência», p. 136)⁸³.

A década de trinta corresponderia ao tempo dos estudos liceais, em que Lourenço e Firmino se tornam amigos e entram no círculo de convívio da actriz D. Isabel Paula, através do Dr. Cabaças, narrada no cap. IV (pp. 109-111).

O decénio seguinte, anos quarenta («a guerra ainda estava longe de acabar», p.28), será o período da juventude, dos estudos universitários e da formação de uma consciência ideológica e social, o tempo das «conversas animadas, cujos temas mais assíduos eram o teatro, a guerra, a política, a poesia (por ordem decrescente)» (p. 29). Era a idade do entusiasmo e da descoberta de um sentido para a acção: «nesse tempo, ainda as coisas tinham um rosto de musa, ainda havia um futuro por explorar, ou, pelo menos, assim me parecia. A luta ainda significava uma eventual saída para a aventura do homem num processo histórico redentor...»⁸⁴ (pp. 28-29, cap. I).

Os anos cinquenta trarão a maturidade: o casamento, o nascimento do filho e a afirmação de ideias próprias, com os consequentes conflitos. Assistirá, proventura, «às traições (...) e atitudes dissidentes» do «credo político» de compromisso social, defendido por Firmino, próximo ou até mesmo do partido comunista (p. 52), em

⁸²No capítulo I, Lourenço refere-se à sua idade («Agora que me antevejo cumprido e assimilado, confesso-me inteiramente satisfeito – acalmadas as imaturas ambições que, ao longo de **quarenta e sete anos**, se afundaram numa incapacidade sem remissão, agressiva, definitiva, p. 23») e na narração final de Luís refere-se a data de 1970 (p. 227). Outras datas decorrem da referência a acontecimentos históricos. Um deles é a publicação de *Deuxième Sexe* (1949), para situar o regresso de Matilde de França, «um ano depois» da separação de Paulo (p. 52).

⁸³Cf. diálogo de Lourenço e Matilde, aquando da sua libertação da prisão, sobre Anne, conhecida a viagem pela Europa: «Queres coisas mais ortodoxas que um estilo de vida burguês temperado por uma literatura decadente? (...) Ela sentir-se-ia perfeitamente frustrada, *des-classificada*, se não desse as suas facadinhas no matrimónio. A classe a que ela pertence... (...) - A classe a que ela pertence...! - repito, com a sensação de um martelar na minha cabeça.» (p. 161).

⁸⁴ O ambiente era o de Lisboa, lugar da residência e escritório, não afecto ao regime vigente: «...na altura D. Isabel Paula concedia os seus favores a um advogado da oposição muito anglófilo e activo. (...) «...seu favorito radicalista, advogado que, já na altura me dava roda de colega, “meu prezado colega”, quando eu ainda mal sabia soletrar o Código.» (pp. 28 e 29).

oposição à liberdade individual⁸⁵. Experimentará a dificuldade em admitir uma formatação de grupo, no plano político; reconhecerá o panorama cultural como medíocre (p. 45-46) e abandonará a publicação dos versos. Crescerá em si o cansaço e cairá em depressão. Tudo isto se conjugará para o conduzir à desistência (p. 48).

É já a década de sessenta e a interiorização da solidão:

«Já o meu filho, desde que pusera o pé pela primeira vez na Faculdade, se descobrira uma consciência social e passara a olhar-me criticamente, como se eu fosse uma verruga no grande nariz da sociedade.» (p. 46).

⁸⁵Note-se que Paulo fora preso por motivos políticos (cf. p. 33) e Rogério (musicólogo e segundo marido de Matilde militava no partido comunista (p.88), tendo sido igualmente preso, tal como Matilde (cf. pp.158-162).

3.3. Jogo e jogral: recreação – a ficção e o autor

A narração autobiográfica de Lourenço dirige-se, antes de mais, ao filho Luís e serviria como auto-justificação do seu gesto último, que condensaria o seu existir : «procuro, pois, enredar-me. Eis a razão por que escrevo este meu primeiro e último enredo, aquele que o meu filho irá encontrar sob uma capa de cabedal preto...» (p. 24); «É forçoso, Luís, que não interrompas, *agora*, a leitura.(...) abandona a tua alma ao sabor da minha e permite-lhe uma transparência gratuita onde me revejas tal como fui.» (p. 24). Este pedido de aproximação é um último recurso - só possível para além da morte. Com efeito, os gestos marcantes das suas vidas traduziram-se num permanente afastamento, objecto dos relatos de um e de outro, cujo clímax se consubstanciou na marcante acusação, «o senhor é odioso»:

«Foi aqui mesmo, neste escritório, que eu lhe disse: “O senhor é odioso”⁸⁶ », p. 219).

De que se justificaria (melhor: justificará) Lourenço? Do suicídio decorrente da sua progressiva consciência de fracasso, de impotência, de solidão («um homem só é um absurdo», p. 116) por causa do seu desajuste ao meio: a mediocridade, a impossível e indesejada formatação num grupo, o sentimento de que «a liberdade é um crime». Mas

⁸⁶Note-se que esta acusação vai repercutindo na memória de Lourenço. Ele recorda-a dita por seu filho e até recorre a ela para recordar um momento de tensão com o seu inseparável e reconhecido amigo Firmino: «Talvez tenhas sentido, Firmino, a tentação, embora menos veemente, de me atirar a mesma frase que, anos mais tarde, vou ouvir da boca do meu filho: “o senhor é odioso” (p. 162). Aliás, o ódio corresponde à expressão de mal estar da personagem num certo momento da sua vida («Ocorre-me agora a noite em que contei ao Firmino o meu pesadelo. Foi anos mais tarde – quando tudo recomeçava a ferir-me com uma acuidade extremamente dolorosa, que acabaria insuportável. (...) Quando também eu começava a odiar» p. 93). É ao advérbio «odiosamente» que recorre Luzinha para pôr fim à sua narração sobre a relação com Lourenço: «E um dia, terrivelmente feliz, odiosamente assustada, precipito o fim e conto tudo ao Luís». (p. 215).

também do impossível triângulo amoroso em que Luzinha, a namorada do filho Luís, o envolve.

É com o relato do primeiro da série de encontros amorosos com Luzinha (que envolverão Matilde, numa relação a três) que termina a narrativa autobiográfica de Lourenço, indiciando os traços de devassidão e libertinagem (cf. p. 84), próprios da personagem Lorenzaccio, seu onomástico, com o qual se identificara (cf. pp. 83-84):

«E eu precipito-me para o íman irresistível do seu corpo, com uma excitação multiplicada, na qual há muito de amor incestuoso e outro tanto de amor contra a natureza» (p. 163).

Mas, mesmo reconhecendo o seu desespero, o seu desencanto («Eu começava a odiar tudo isto, repito, mas a odiar com violência, sem já encontrar nas belas palavras que até então me tinham servido de edulcorante (paz, amor, liberdade, integridade, etc.) uma indiscutibilidade tão absoluta», p. 94), mesmo concluindo que «afinal também nada posso fazer por mim» (p. 166), Lourenço recusa a autocompaixão. É que ele também se identifica com o Lourenço jogral (cf. p. 94). E, como um prestidigitador, desencadeia e sustenta um jogo, num duplo sentido:

1/ recompõe, pela escrita, a sua vida – autobiografia – como quem, tomando nas mãos os fios da sua existência, os enovela e desse novelo faz um brinquedo, objecto de diversão (narrativa segunda)⁸⁷;

⁸⁷«Procuro pela primeira vez enredar-me nos fios par adepois, aos poucos, ir puxando por uma ponta e conseguir uma linearidade tal que me permita enovelar a minha vida e contemplá-la de perto, como um brinquedo ou um sortilégio, que então lançarei para a distância. Admito que o espectáculo seja deprimente, mas a voluntariedade que preside ao gesto de arremessar – que fim-de-festa haverá mais exaltante?» (p.24). Note-se: 1/ a metáfora do enovelar / tecer para traduzir a actividade de escrita subjacente ao conceito de texto [Segre (1989: 152): «A palavra *textus* (...) como particípio passado de *texere* empregue em sentido figurado: metáfora que considera o conjunto linguístico do discurso como um tecido»]; 2/ o olhar distanciado, crítico, sobre a vida e a escrita: um jogo; 3/ o objecto da escrita que se desprende do autor: é lançado para a distância e sujeito ao espectáculo alheio.

2/ comporta-se como narrador (autor?) ou, pelo menos, organizador da narrativa primeira a que se aplicará com propriedade o que Lourenço classifica – ambigualmente⁸⁸ –, logo no primeiro capítulo do seu escrito «as minhas confissões dos outros» (p. 27).

Produzindo um discurso sobre si, Lourenço é não só sujeito, mas também objecto da escrita e, inserido no romance, é personagem que assume o papel de escritor⁸⁹. Nessa qualidade, aspira à verdade – apresentar o seu rosto verdadeiro («Mas ele, o caderno e capa preta, reconstitui-me o presumível verdadeiro rosto» (p. 231). Por extensão, também as outras vozes – Luís, Matilde, Firmino, Corina, Luzinha – assumem a mesma pretensão, já que são discursos sobre Lourenço, por ele motivados e desencadeados. Querem-se, por isso, referenciais, «egos» que são ecos da sua voz (narrativa segunda, que reduplica também ela – em eco – relatos daquela voz), originando um discurso circular, isto é, discursos que apenas se fazem na escrita, como discursos de personagens. Com efeito, as diversas vozes que constroem o romance participam do jogo desencadeado por Lourenço, reconstruindo também elas a(s) sua(s) vida(s): a dele e as de cada um. A voz de Lourenço que se conta – e, contando-se, torna-se «história», existência – é uma (insuficiente) entre outras que o contam, como que provando o ponto de vista (teoria) de Lourenço, aplicável ao discurso autobiográfico, no início do capítulo II: «[essa] verdade relativa que é a média aritmética do que nós somos, insuspeitadamente dos outros e de nós próprios, e o que revelamos em confronto com as circunstâncias.» (p. 43). Ou seja a difícil tarefa de se reconhecer uno – eu sou eu e sou

⁸⁸ Atente-se no contexto (co-texto): «O meu armário de escórias encontra-se definitivamente vazio – à espera, apenas, do meu caderno de capa preta: as minhas confissões dos outros, incluindo as dele, as do meu filho, ainda em Paris, voltado para Rabelais». (Cap. I, p. 27). Não é clara, recriando a situação de enunciação, a definição do objecto (conteúdo) do caderno de capa preta. Apresentando-se como testamento hológrafo, recriação da vida, enovelamento da existência pelo próprio, como pode ser (ou conter) «as confissões dos outros»? A preposição «de» referir-se-á à origem, proveniência, o que os outros confessaram, ou conterà o valor do étimo latino: «acerca de»? (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*). Entender-se-á que Lourenço, apresentando-se como autor da sua «autobiografia», enquanto escreve sobre si, escreve sobre os outros («writing about oneself is writing about others», Patricia Waugh, 1993: 72). Mas, se o objecto ou finalidade principal do seu caderno é «justificar-se» perante o filho, para que este o reveja como ele foi (cf. p. 24), e, portanto, apresentar «as [suas] confissões», para quê a referência às «confissões dos outros», se elas não aparecem na narrativa segunda assinaladas como tal? No entanto, a narrativa primeira apresenta-se com a forma de «testemunho», como enunciação em primeira pessoa, permitindo a leitura como confissão acerca de si e da relação com Lourenço. Neste caso, «as confissões dos outros» seriam estas, ou seja, Lourenço assume-se como desencadeador de tais «confissões», nesse sentido seriam suas, sua manipulação.

⁸⁹ Neste sentido o romance configura uma duplicação («mise en abîme» da enunciação., conforme Dallenbach, 1977).

outro⁹⁰. Assim me apresento, me justifico: a minha identidade é um jogo, uma re-criação. «A realidade, essa lebre fugidia» (p. 135) é dada (ou mediatizada pelo) em discurso. Daí o cúmulo do jogo atingido no capítulo final «Eu». Quem é o «eu» que encerra o romance? É o autor / narrador (Lourenço) da narrativa em registo autobiográfico (última sequência dos capítulos I...VI)? É mais uma voz na sequência das vozes da narrativa primeira (Luís, Matilde... «Eu»)? Ou é «outra voz» ou instância narrativa superior, o autor, o demiurgo, o jogral, predigitador de discursos, à semelhança de *Festa em Casa de Flores*, em que o narrador se assume responsável pelas cartas «assassinas»⁹¹:

«pode até ter sido alguém que sempre esteve aparentemente de fora, de quem nunca se falou» (p. 230)?

Para todos os efeitos, quem fala é Lourenço como resposta imediata às interrogações do filho: «Não, Luís, o que vais encontrar é o vazio...» (p. 229). Mas, através da sua resposta, «des-realiza» a realidade criada pondo em causa a escrita anterior: «Permite-me esta fantasia de ter um caderno de capa preta, escrito para ti, que nunca chegarás a ler.» (p. 229). Na verdade, o presente de Lourenço é o da decisão e, nesse presente, tudo está em aberto «pois que ainda [está] vivo» (p. 232). Sendo assim, todos podem ser «eu» e tudo pode ser colocado sob o domínio do hipotético: escrever (ter escrito) um caderno, mas mantendo o cepticismo quanto ao conhecimento próprio e registo da verdade; ter escrito um caderno, mas rasgá-lo, por pudor; ter escrito um caderno como mero exercício de auto-conhecimento, sem destinatário (p.231-232); ter sido outro, qualquer uma das personagens ou outro narrador estranho à diegese, «alguém que tentou, sobre as aparências, compor uma verdade à sua maneira, preenchendo com a imaginação os espaços em branco» ou «que tenha inventado tudo» (p. 230); tudo pode não ter passado de um exercício de recreação: «Lourenço está morto e os seus amigos resolvem recriar Lourenço, *re-inventando-o*, através de si próprio (...) um trabalho colectivo» ou Lourenço está vivo e promove um concurso: «- imaginem que morri. Escrevam qualquer coisa sobre mim a partir da vossa experiência comigo» (p. 230). Seja qual for a hipótese, o facto é que o leitor, já o conhece. Nesse caso o autor

⁹⁰Atente-se na narração de Luzinha: «A minha vocação era a de te encontrar para me esclarecer. Eu andava, malograda e desnorteadamente, à procura de uma nascente de sabedoria. Não foste a nascente. (...) Eu aspirava a certezas, e tu eras a dúvida» (p. 170).

⁹¹Ver final do romance: «Mas não foi a Flores, não! Fui eu, eu, o narrador. Fui eu que mandei as cartas anónimas, sou eu o Anónimo do século XX» (p. 175).

confia-lhe a decisão de decidir, ou seja, de entrar no jogo: o jogo do autor e do leitor. Quem será então o autor? Eis o regresso do autor pela perspectiva irónica (da sua ausência que o leitor não pode deixar de ter em mente)⁹². Assim toda a ficção é um jogo – uma criação de uma realidade: um espelho oferecido ao leitor onde ele pode ver a realidade que o próprio consegue criar no acto de leitura.

Exactamente por assumir a qualidade de um jogo é que as fronteiras entre a narrativa segunda, cuja autoria Lourenço assume, e a narrativa primeira, de que o mesmo é (se não o autor) o organizador, ou pelo menos o desencadeador, são débeis ou nulas. Para tanto, contribui o diálogo entre uma e outra narrativas através do encadeamento de vozes e de personagens, facilitando a leitura de uma narrativa como comentário da outra, ainda que também se possa proceder a uma leitura independente de cada uma delas. Transita-se, assim, facilmente, de uma narrativa a outra, como prolongamento ou eco⁹³. O final do que seria o primeiro capítulo do romance, «Luís», em que a voz deste interpela Matilde sobre a morte de Lourenço - «Deixe-se de frases, Matilde. Bem sabe, que ele se suicidou», (p. 22) - repercute-se nas palavras iniciais da «espécie de testamento hológrafo»: «Não, ainda não morri, tenho ainda adiado o suicídio...» (p. 23). Algo de semelhante acontece com o final do «Capítulo I». O comentário final de Lourenço - «Pobre Matilde! Que falta vou fazer-lhe! Que falta vai fazer-me!», (p. 30) - prolonga-se na narração de «Matilde», que se lhe segue: «Há dois dias ainda (...) saí ressuscitada das tuas mãos» (p. 31). Idêntica estratégia se verifica na transição do «Capítulo II» para a narração de «Firmino». Ali, Lourenço recria um previsível diálogo entre Firmino e Paulo (primeiro marido de Matilde), que trouxera «o lenitivo da sua presença ao [seu] funeral» (p. 52). Ao seu justificativo, mas acusatório comentário - «*não posso esquecer* que fomos amigos (...) embora ele se tenha revelado um reaccionário» (p. 53) -, Firmino contrapõe: «Lourenço foi meu amigo e eu não tenho

⁹²Cf. Patricia Waugh, (1993: 135) a propósito do processo de criação do autor pelo leitor no romance de metaficção.

⁹³Note-se o jogo na construção do romance em que cada capítulo correspondente às diversas vozes funciona autonomamente, mas construindo, em conjunto, uma narrativa – enquanto «testemunho» desencadeado pela morte do pai, amigo, amante... -, e simultaneamente em diálogo / dependência com o «texto autobiográfico» de Lourenço, constituindo um todo, incluído entre a narração inicial de «Luís» que termina com um diálogo com Matilde sobre a morte do pai (p. 22), e a narração final do mesmo que é a continuação da página 22 («- Deixe-se de frases, Matilde! Bem sabe que ele se suicidou.» , p. 217), terminando com a interrogação sobre o diário do pai («O armário está ali. E dentro dele, o quê? Um simple manuscrito, em forma de mensagem? O teu diário? Um caderno?» (p. 228). A narração atribuída à instância narrativa «EU», a voz de Lourenço (a do diário ou a do romance?) dá continuidade à pergunta anterior :«Não, Luís, o que vais encontrar é o vazio dentro do armário. Nenhum manuscrito ou diário» (p. 229).

amigos reaccionários» (p. 53). Estas palavras servem de pretexto para iniciar a narração de Firmino sobre a relação com Lourenço, assente «em termos de dialéctica e respeito mútuo (...) formas viáveis, porventura únicas, da coexistência pacífica, ao nível do homem no seu aspecto social» (p. 55).

Enquanto autor, Lourenço conhece a grandeza e fragilidade da sua tarefa na composição da identidade, no processo do auto-conhecimento, pois experimenta o apelo de corresponder à verdade, mas sabe também que esta é sempre composta à sua maneira (cf. p. 230), como observa Ricoeur (1990: 138): «la compréhension de soi est une interprétation», ou seja, uma reconstrução na e pela linguagem (Waugh, 1993: 101). Assim, vive o entusiasmo de quem se sente demiurgo e dotado de poder para recriar – fantasiosamente - a sua vida⁹⁴. É assim que opera Lourenço nesta ambivalência entre um real e outro real, o ser personagem e o não ser personagem, visível, por exemplo, em duas situações. A primeira, quando regista a reacção de Matilde no dia do seu funeral:

«... seja como for, não me proponho corrigir o seu pseudodepoimento, sendo certo que, mesmo as mentiras com que enfeitávamos, ela e eu, o nosso convívio...» (p. 43).

A segunda, quando medita sobre o testamento que compõe:

«São inúmeras as imprevisíveis associações que nos podem levar duma personagem para outra, exactamente porque não são personagens» (p. 50).

Uma vez mais (e sempre) a escrita reflecte a atracção (abismal) pelo real: as personagens da sua escrita não podem senão ser as da sua vida, portanto não personagens, mas, incritas na re-criação dessa existência, só podem ser personagens. Daí, a consciência de que, no seu labor, a distância entre factos e realidades é curta, já que a sua actividade de demiurgo se situa no âmbito da criação verbal e, embora se pretenda a tradução de uma vida, a sua existência decorre do discurso, pois «literary fiction can never imitate or “represent” the world but always imitates or “represents” the discourses which in turn construct that world» (Waugh, 1993: 100). Por isso, «... apenas [lhe] assiste a preocupação de ordenar um relatório, arrumando uma personagem, de modo a poder libertar[-se] dela e a voltar[-se] para outros rostos» (p. 44).

⁹⁴ «No fim de contas, a nossa vida, apreciada em panorâmica, e no sentido fantasioso que, neste momento, me apetece dar-lhe, é fascinante. Está tudo encadeado mas não em linearidade» (...) Revivo cada momento... (...) Sinto-me demiurgo, tenho a vida nas mãos... (...) «Tenho todas as notas, todos os andamentos, todo o instrumental, para a re-criação desta concertada harmonia que foi a minha vida» (...) «demiurgia improvisada»... » (p. 113-114)

4. «Este vício de viver em forma literária»: do autoconhecimento à revelação da personagem

4. 1. *Terra sem Música*: o livro à procura de um género

«Plus que toute autre écrivain, l'autobiographe ou, si je puis hasarder ces mots, le romancier de soi-même écrit, d'une part, bien sûr, comme quiconque a un jour été fasciné par la plume et le livre, parce qu'il sait qu'il doit mourir et pour "se justifier d'attendre la mort"; parce qu'il lui semble qu'il a quelque chose à sauver et, plus encore peut-être, à élucider avant la fin – c'est à la fois éclairé et modifié par son entreprise que, il le sent, il espère, il arrivera au bout de celle-ci - ; d'autre part pour exorciser des démons (ou une angoisse) qui risqueraient autrement de le dévorer et auxquels pourtant, par un paradoxe qui est celui de toute écriture, il ne s'expose jamais si vif qu'en écrivant» (Borel, 1994: 14).

Estas palavras de Borel⁹⁵ – ele próprio escritor de textos que considera autobiográficos (Borel, 1994: 13) – explicitam alguns dos traços da razão de ser de um escrito de um autobiógrafo. Mas, pertinentemente, em consonância com os estudos sobre «os escritos do eu», arrisca para tal escritor a designação de «romancier de soi-même». Estas considerações de Borel servem de orientação na abordagem de *Terra sem Música*, de Fernanda Botelho, um romance constituído por uma narrativa primeira que integra uma narrativa segunda, de autoria de uma personagem – Antónia –, por ela intitulado «O Livro de Pitch».

Não se apresentando como autobiografia, mas acentuando a nota de «um livro "pessoal"», «O Livro de Pitch» reflecte (no sentido especular), o estado, o sentir e o

⁹⁵Embora integrado num livro de 1994, o texto donde foi extraída a citação, está datado de 1968.

pensar da personagem-autor (fictícios). Com efeito, o narrador da primeira narrativa, focalizando a sua atenção na personagem Antónia, nas situações triviais do seu quotidiano, o café, a casa, o emprego (a companhia), um jantar ou almoço, insere na sua narração um outro discurso, escrito em itálico, mimese do que seria a imaginação criativa do escritor que vai ensaiando, mentalmente, o seu livro. Este texto em itálico vai surgir, posteriormente, integrado no livro que a personagem escreve, dando origem a uma «con-fusão» entre ficção (produto), imaginação (processo) e «real» (referência).

Criando uma situação em que a personagem se afirma escritora, o seu livro (a narrativa segunda) reflecte e encontra-se reflectido – em circularidade – na narrativa primeira.

Como classificar o livro cuja escrita Antónia, logo no início do romance (p. 11) diz ter iniciado anteontem?

Em resposta a Sérgio, nesse mesmo momento da narração, a autora esclarece: «Sei que não é um romance. Eu chamo-lhe um *divertissement*. Mas também não sei se é um *divertissement*.» (p. 11) Num outro momento, e à pergunta «O que estás a escrever é pessoal?», precisa: «Se por "pessoal" pretendes dizer "autobiográfico", a resposta é não.» (p. 94).

Sendo assim, poder-se-ia concluir que, na perspectiva da autora, o seu livro procura um género, uma vez que a própria vacila na sua classificação. Não é um romance. Dir-se-ia, então, que não se integra no domínio da ficção. É e não é um *divertissement*. É pessoal, mas não autobiográfico. Quererá significar que, mesmo não correspondendo à catalogação de autobiográfico – a coincidência entre autor, personagem e narrador –, sugere uma leitura referencial? Qual o alcance de «pessoal»? Veja-se a resposta da personagem-autora à pergunta de Sérgio:

« - Há outro sentido para a palavra «pessoal», quando se trata de livros?

- Há, sim. Mas, se não te importas, prefiro não falar do assunto» (p. 94).

Embora fugindo à clarificação, a narradora instala-se (em) ou instaura o domínio da sugestão ou ambiguidade, quando, seguindo a estratégia dum possível mimetismo de criação, insere um excerto em itálico sobre o autor («... o autor é sempre a unidade, o

elo, o pano de fundo ...»), transcrição ou repetição, agora em eco, da página 38. O carácter «pessoal» adviria ou advirá do próprio autor.

No caso d' «O Livro de Pitch», o autor (a autora) é a personagem Antónia (da narrativa primeira) que vai escolher para título do livro (narrativa segunda) e para personagem um nome ligado a uma situação por ela vivida (referencial): numa praia, Knokke (Bélgica), vê uma mulher ou rapariga a sair de uma barraca com o nome Pitch. Antónia entende essa figura como «a própria imagem da liberdade». Esta situação poderia bem ser o começo, um pretexto para uma efabulação, para desencadear uma narrativa ficcional, mas, a configuração do livro deixa um espaço de ambiguidade que permite a leitura num registo (pseudo)autobiográfico. A autora não poderá ser a narradora? Pitch, a personagem, não poderá ser uma projecção, um alter-ego da autora?

Algumas situações apontam para essa possibilidade. Desde logo, o paratexto⁹⁶ (p. 37) abre caminho para a ambiguidade. Depois, as epígrafes seleccionam dois tópicos – o amor e a morte; o ridículo e o absurdo – que constarão quer da narrativa centrada em Antónia, quer da que tem Pitch como objecto principal; finalmente, pela «advertência» («Não dei, nem interessa dar, um nome à narradora. Porque as personagens são Pitch – e o Contraponto») se desvaloriza o nome da narradora (p. 37). Ora, ao longo do livro (de Pitch) – exceptuando os momentos que correspondem a «Notas para uma Guião sobre o tema de "O Homem do Café"» (p. 96 ss), ao «Conto sobre o tema de "O Homem do Café"» (p. 103 ss) e à «História do Barba Azul» (p. 195) que constituirão o rosto do que Antónia considerou um *divertissement* – a narração apresenta-se em primeira pessoa, um eu, atribuível à narradora⁹⁷, que parece identificar-se com a autora, como se procura mostrar mais abaixo. Tal conduzirá a uma leitura referencial, decorrente do pacto autobiográfico em que o leitor reconhece como idênticas autora, narradora e personagem.

Pitch será, então, uma personagem e a narradora-autora a outra? Portanto, o Contraponto? O nome maiusculado designaria, pois, a personagem-narradora, curiosamente (ou significativamente) definida por um termo da esfera da música. E esta está bem presente neste romance não apenas no título («Terra sem Música»), eco da(s) música(s) do filme homónimo, mas sobretudo na indissociação do momento trágico da

⁹⁶Segue-se a perspectiva apresentada por Genette (1987).

⁹⁷Exceptua-se «O exercício literário de Pitch: "Carta de Amor"» (p. 248), cuja enunciação é, obviamente, da personagem (Pitch).

acção, a morte de Cristina⁹⁸. Mas, contraponto é um termo da linguagem musical para traduzir uma melodia na mesma música. Neste sentido, que não será abusivo, como se procura justificar, não designará uma outra pessoa/personagem, mas um outro da mesma, um alter-ego, uma projecção do mesmo, ou seja, Pitch e Contraponto, embora se distingam, serão a mesma personagem. Seria, recordando o artifício de alguns diários, o eu desdobrado com quem aquele dialoga. Veja-se a seguinte situação: Antónia conhece uma mulher / rapariga em Knokke, a quem associa a «imagem da liberdade» e nomeia Pitch pela circunstância de estar a sair de uma barraca com esse nome, na praia. Numa situação de crise (existencial) decide escrever um livro («pessoal») com esse título e essa personagem. No início do livro a narradora escreve:

«Conheci Pitch num dia de Verão (...) Há uns dias atrás perguntei-lhe se a melindraria que eu fizesse dela no meu próximo livro uma espécie de pano de fundo, a unidade, o elo de ligação entre mim e as considerações ou acontecimentos narrados.» (p. 38).

Depois de algumas divagações sobre Pitch – personagem – corrige o sentido atribuído à sua função no livro:

«Será, pois, mais exacto dizer que, no meu livro, a unidade sou eu, não Pitch (a dissonância é apenas aparente, pois que o autor é sempre a unidade, o elo, o pano de fundo, e, mesmo quando não o deseje ser, é a sombra de si próprio, no rancor amordaçado ou no amor desmedido que forja as metamorfoses exigidas, resultando vãos os esforços para se ocultar)» (p. 38)⁹⁹.

Deixando de parte o papel e /ou presença do autor, sob o manto da ambiguidade, afirma-se a identidade, pois o elo de ligação entre «mim», a narradora / o Contraponto e as considerações e acontecimentos é, afinal, um só (o mesmo?). Um pouco mais adiante

⁹⁸Cf. capítulos XII e XIII, pp. 213 e ss). Note-se ainda, neste contexto, o recurso à expressão «Conheço a música», no diálogo entre Cristina e Antónia, a propósito do novo funcionário da «Companhia», Adrião, que, na perspectiva de Cristina, não deixará de procurar um flirt com Antónia (p. 17).

⁹⁹Este excerto vai surgir transcrito, em itálico, como pensamento – imaginação de Antónia, na página 94, num contexto em que conversa com Sérgio sobre o livro e o seu carácter pessoal / autobiográfico. Nesse mesmo diálogo, Antónia mostra como a arte (ficção / literatura) pode ser (ou é) mais autêntico que o «real»: «Através da arte, esclarecemos algo mais profundo de nós próprios, uma realidade que os actos são incapazes de revelar» (p. 94).

reiniciando as [suas] considerações sobre Pitch, a narradora (autora) recorre à imagem da formiga e da cigarra para (se) esclarecer:

«perante ela ou quando em contacto com ela, este irregular rastilho de formigas sem imaginação a que posso chamar a minha existência adquire as dimensões duma catástrofe ou dum festival. É a cigarra que vem bater-me à porta, ora tangendo liras e soprando apitos ora plangendo a desafinada guitarra de todas as desolações pessoais e universais».(p. 40)

Será ousadia encontrar nesta aproximação um desdobramento da personagem? É que as experiências de vida são comuns.

Não apenas se desliza com facilidade de uma narrativa para outra como há elementos comuns que causam alguma perplexidade quanto às personagens envolvidas nos acontecimentos. Antónia, no início do romance (primeira narrativa), sentada à mesa do café com Sérgio, fixa a sua atenção no «desconhecido-que-se-parece-com-H» (p. 9), a ponto de Sérgio a advertir por considerar impróprio tal comportamento (p. 11). Mas, em que plano acontece a sua visão: o da imaginação, atinente ao livro que diz estar a escrever e que serve de desculpa perante Sérgio ou no quadro da primeira narrativa? É verdade que a primeira referência se encontra em itálico («Olha o *desconhecido que se parece com H*. Ou ela assim o vê: parecido com H.») e que esse motivo consta do livro de Pitch:

«Contei-te a história do homem do Café? Havia umas semelhanças ou, pelo menos, assim me pareceu. (...) Cheguei a não saber se estava apaixonada pelo H. Se pelo homem do Café. Era um horror» (p. 79).

No entanto a dor de Pitch, que alimentava ainda a esperança em H. (p. 83), é partilhada pela narradora:

«pobre Pitch! Agora, sim, agora tenho pena de ti. Melhor: tenho pena de mim (piedade, ainda, ainda e sempre, provisória e furtiva), dado que o olho de lince, quando funciona, esclarece também o colectivo. É um olho universal. Põe a nu, de cada vez, um novo mito. E nós, eu e tu, estamos na barriga do mito. Somos ela, somos ele – a barriga e o mito. Pobre Pitch!»¹⁰⁰ (p. 83).

¹⁰⁰O mito – H. - o príncipe encantado. Veja-se a história de Ludovina em *Xerazade e os Outros*: a sua recusa do casamento, na esperança de um príncipe encantado que nunca chegou.

H. - elevado à dimensão do mito¹⁰¹ negativamente avaliado pela narradora¹⁰² — é o catalizador da crise em que estão imersas tanto a narradora (da primeira narrativa), quando inicia o livro («Comecei a escrever este livro em plena crise...», p. 57¹⁰³) e quando o termina («Pitch foi-se embora. (...) Também eu regresso à crise», p. 267), como Pitch:

«O sofrimento é imoral. Pitch assim mo disse, naquele dia, ou melhor: naquela noite em que eu a vi morder-se...» (p. 77); «É por mim que choro. Por tudo aquilo que não poderei nunca mais recuperar, reencontrar. *Les jeux sont faits*. Frustrou-se a última oportunidade, que foi aliás a primeira. Bem sabes que foi a primeira. H. era a esperança, ainda a esperança. Não pode voltar a acontecer.» (p. 81).

A força centrípeta exercida por tal mito encerra as personagens num círculo de solidão¹⁰⁴:

«Aqui temos Pitch (...) carpindo a sua desmedida solidão comparada» (p. 266);
«De estranha natureza é a minha solidão, pois que nada tem de isolamento» (p. 267).

¹⁰¹Note-se que a narradora de «O Livro de Pitch», após o *Exercício literário de Pitch*, "Carta de Amor", conclui: «... balbucio "meu amor" a um vulto que é o H. numa mitologia pessoal.» (p. 252)

¹⁰²Veja-se o «confronto» entre a narradora e Pitch (pp. 78 e 79) em que H. é associado ao «sofrimento amoroso», a um tardio «romantismo»: «O que esperavas, afinal? Na tua idade, Pitch?! Esperavas prolongar um dueto de amor? Punhas na mesinha-de-cabeceira o *Kama-Sutra* e o *Romeu e Julieta*, e nos intervalos, babavas-te em todas as línguas na companhia da tua alma gémea?».

¹⁰³Cf. p. 41: «É evidente que também conheço o sentido da palavra "crise"; decorei-o ao longo dos anos e implantei-o tão profunda e entranhadamente dentro de mim que me arrasto semanas e meses com essa gravidez partenogenética e, de vez em quando, dou à luz uma bela "crise", robusta, colorida, pesada e difícil de criar.»

¹⁰⁴ Não só as personagens da narrativa segunda. Igual fio condutor une os diversos episódios ligados à existência de Antónia, e que sábia, embora prosaicamente, Madame Berthe traduz no seu *Cherchez l'homme* (p. 21) subjacente ao episódio do(s) desmaio(s) feminino(s) ocorrido(s) na sala de dactilografia (pp.18-22) Atente-se na fala de Madame Berthe: «*Cherchez l'homme*, penso eu sempre que vejo uma mulher chorar. Ah! Minhas queridas amigas, não julguem que a *boutade* é para rir!» (p. 21). São, pelo menos, três os lugares do romance em que estas palavras da personagem Madame Berthe encontram aplicação, no âmbito do complicado mundo das relações afectivo-sentimentais entre as personagens ligadas ao espaço de trabalho de Antónia: este episódio (pp.18-22), um outro centrado em Mimi, cujo marido, Manuel, se envolvera com uma amiga, Madalena (pp. 113ss) e o desencontro entre Cristina e Anselmo (pp.243-248). Igual experiência acontece com Antónia /Pitch.

Esta estranha forma de solidão-nostalgia atravessa o mundo das personagens das duas narrativas: a narradora e Pitch de «O Livro de Pitch» e Antónia e Cristina da primeira narrativa. Há duas situações de «crise» facilmente transferíveis, em cada uma das narrativas: «aquela noite em que eu a vi morder-se (...) esfrangalhada...» (excerto d'«O livro de Pitch», p. 77) e a angústia de Cristina em casa de Antónia após ter recebido o telefonema de Anselmo na noite que antecede o seu suicídio (pp. 243-248). Tais situações representam um clímax no estado de angústia, a exigir uma mudança de rumo, uma clarificação (de acordo com o sentido etimológico de «crise»), a obrigar a uma decisão, que Antónia (a autora) vai desenhando no seu poema interpretativo do momento dramático da acção:

«É o momento ou nunca. Toda a vida / do sagitário fui, desvanecida, / mártir,
presa, objecto – só destino (...)» (p. 247).

A clarificação acontece com o suicídio de Cristina, com a partida de Pitch, com o choque / pesadelo de Antónia quando é informada da morte de Cristina (p.259) e com o sonho de Antónia («Fim do livro de Pitch»). Estes acontecimentos são relatados no capítulo final (XIII) do romance. Curiosamente, contrariamente aos capítulos anteriores, este apresenta um narrador em primeira pessoa, a personagem Antónia:

«O meu nome é Antónia. Estou a escrever um livro chamado "O Livro de Pitch", mas isto que estou a escrever agora não tem nada a ver com "O Livro de Pitch", a não ser na medida em que tudo o que escrevo tem a ver comigo.»
(p. 253).

A própria personagem-narradora assume, implicitamente, a justificação da alteração:

«É sabido que, ao dar-se forma escrita aos nossos motivos, em poema nomeadamente, fica diminuída a pressão exercida sobre nós ... (p. 253);
«Estou só. Escrevo. Estou menos só? Não, apenas extroverto o peso da memória, libertando pelo facto, e simultaneamente, uma parte de mim, que logo reage em disponibilidade» (p. 254).

Ao seguir este processo narrativo, de novo se desliza para a esfera da prática autobiográfica. Não, propriamente, pelo recurso à pessoa de enunciação (que não é condição para tal), mas por transferir a «autoria» para a personagem-narradora que, assim, assume o lugar do autobiógrafo que, num agora, apela à memória para se exteriorizar (e exorcizar). E, nesta circunstância, exorcizar a dor acumulada.

Encontra-se, ainda, um argumento para a leitura no registo autobiográfico: o processo narrativo escolhido para termo do romance. Na orquestração do romance, no capítulo XIII, confluem para o mesmo ponto – a morte / o sonho¹⁰⁵. - a narrativa primeira e a narrativa do «Livro de Pitch».

A morte de Cristina perturba Antónia, que assume parte de responsabilidade na morte da amiga: «Alguma coisa morre também em mim. Vou morrendo aos poucos. (...) A verdade é que estamos mortos» (p. 261) Por isso, na sequência da partida de Adrião, após o seu desafiador «longo monólogo» (pp. 263-265)¹⁰⁶, Antónia regressa à escrita. Urge exorcizar a morte de Cristina e exorcizar a própria morte. Assim, a primeira narrativa termina com estas palavras:

«...ergo o meu cálice de cristal e deposito o corpo de Cristina desfeito numa cama branca» (p. 265).

Essas mesmas palavras são retomadas no «Fim de "O Livro de Pitch"» (pp. 268-270), indistinguindo uma e outra narrativas: «... o meu cálice de cristal e deposito o meu corpo desfeito» (p. 268). Ora, elas correspondem à (prévia) encenação da morte:

«Agarro em mim e vou colocar-me na prateleira dos objectos inúteis... (...) ...o que restar de mim na prateleira é o segundo termo da equação » (p. 268).

¹⁰⁵ Situação que denota, porventura, a simpatia da autora pelo Surrealismo. Assim a reconheceu, em carta de 30-08-2011: «Conforme deve supor, e muito acertadamente, o Neo-Realismo está literariamente ausente do meu apreço. Não o Surrealismo, que me tem proporcionado gratas leituras».

Note-se que a fusão das três personagens – Pitch, Cristina, Antónia - num sonho ou alucinação resulta, pelo que se depreende do motivo escolhido – o cálice (simbolicamente ligado à morte) –, da utilização em que terá caído Antónia. Este tópico é recorrente, no capítulo XIII: «Adrião traz o cálice e o conhaque....» (p. 260); «... ergo o meu cálice de cristal e deposito o corpo de Cristina...» (p. 265); «... o meu cálice de cristal e deposito o meu corpo desfeito.» (p. 268); «Então ergo o meu cálice e enfrento-as» (p. 269).

¹⁰⁶ Note-se que não se trata de um monólogo, mas do diálogo de Adrião com Antónia na sequência da notícia da morte de Cristina. Dado o estado da personagem, o diálogo sofreu um curto circuito. Agora é só voz do coro da tragédia (representação), a comentar, a orientar, a sugerir um caminho, um desfecho, a introduzir racionalidade ao discurso, a voz da consciência.

Na escrita, ou pela escrita, se resolve, pois, toda a tensão acumulada:

«Digo adeus a Pitch e caminho para o segundo termo da equação. ...com a crise inteiramente ultrapassada. E definitivamente.» (p. 268).

Após a partida de Pitch, impõe-se o «Fim de “O Livro de Pitch”», que é, simultaneamente, o fim do romance *Terra sem Música*. Aí, escrita (personagem-autora) e vida (Antónia, Cristina) convergem num sonho em que as personagens do romance (conjunto das duas narrativas), valsando «ao ritmo de *Land without Music*» (p. 269), se enleiam, como se fossem uma só:

«... mas eu não tenho nome, sou a personagem-sem-nome, o meu nome é Pitch, mas também pode ser outro, Cristina diz Pitch, Pitch diz Cristina...».(p. 269)

Este capítulo XIII representa também o culminar - o desfecho – confluência (e «con-fusão» das narrativas e da «resolução» da personagem-autor, em sintonia com a razão de ser da escrita autobiográfica: elucidação da vida face à morte; exorcização de uma angústia¹⁰⁷. No começo do romance, Sérgio interpreta a actividade de escrita de Antónia – a personagem em crise que, no decorrer do romance, vai abandonar Sérgio e ligar-se a Adrião - nestes termos: escrever «limita-te as frustrações». Adrião no final, no já referido longo monólogo, impede Antónia de imitar o rumo de Cristina:

«O seu "Livro de Pitch" funciona como confissão pública da sua incapacidade e, ao mesmo tempo, autodefesa... (...) Você procura através do «Livro de Pitch» um resgate possível. E espera, depois, fechar ao mesmo tempo o seu livro e a sua vida, em paz consigo própria» (p. 265).

Estas palavras justificarão o futuro aberto à personagem-autora. Embora todo o romance seja atravessado por um acentuado tom melancólico, no final do livro - «de Pitch» e do romance – no meio do sonho, aquela distingue o seu nome na confusão dos nomes. Não o nome Antónia, mas Medusa, aquele que Adrião balbuciara, aquele mesmo que, ela sabe-o, «ele amanhã voltará a dizer» (p. 270).

¹⁰⁷Ver Borel, supra.

4. 2. *Terra sem Música: a recriação em forma de personagem*

Antónia escreve. Extroverte para o papel a actividade da sua imaginação, quando faltam horizontes ao seu viver. Assim, a personagem (a autora) sobrevive¹⁰⁸. Do seu equilíbrio instável¹⁰⁹ de partida, do cansaço ou desgaste do seu viver - primeiramente com Anselmo e depois com Sérgio – reencontra-se através do «seu vício de viver em forma literária» (p. 254). Recreando-se ou divertindo-se pela escrita – em (possível) texto de Diário («Escrevo-te, querida Pitch, *artis gratia*....., p. 72), em conto («sobre tema o homem do café», p. 103), em guião de cinema («sobre o tema do homem do café», p. 96), em paródia («história do Barba Azul», p. 195), em «Carta de Amor»¹¹⁰ (p. 248) - a personagem recria-se, ou seja reencontra-se, na sua identidade, num novo equilíbrio. Como observa Ricoeur, a ficção, o trabalho narrativo funcionam como um vasto laboratório:

«La littérature est un vaste laboratoire où sont essayés des estimations, des évaluations, des jugements d'approbation et de condamnation par quoi la narrativité sert de propédeutique à l'éthique».(Ricoeur, 1990: 139)

No caso desta obra, imitando uma situação de escrita autobiográfica, é curioso que a afirmação do reencontro desse equilíbrio¹¹¹ aconteça num discurso de primeira pessoa da personagem:

¹⁰⁸Ver «o Livro de Pitch: «É a minha sobrevivência que procuro» (p. 175).

¹⁰⁹Note-se a imagem sugerida no final do primeiro capítulo, página 13, a indiciar o desfecho da relação: «Quando agarra o cotovelo de Antónia, ela tem as pálpebras descidas, a boca cerrada. Sérgio puxa-a e ela segue-o, em nítido desregulamento (dois passos de Sérgio para três de Antónia), em equilíbrio instável (tão assimetricamente colocado é o ponto que os mantém coesos ... (...)).

¹¹⁰Note-se que Antónia, em diálogo com Cristina, refere-se a uma carta que estaria a escrever a Adrião.

¹¹¹cf.p. 253.

«o meu nome é Antónia. Estou a escrever um livro chamado "O livro de Pitch", mas isto que estou a escrever não tem nada a ver com "O livro de Pitch", a não ser na medida em que tudo o que escrevo tem a ver comigo» (p. 253).

É como se o romance traduzisse uma dupla faceta da pessoa: uma existência exterior, testemunhada pelos olhares dos outros, e um mundo interior, que organiza, procura e dá consistência a um eu¹¹². Assim se organizaria o romance: em cada capítulo, um narrador exterior segue a personagem central, Antónia, focando nela a sua atenção. Obtém-se, então, uma visão cuidada e pormenorizada do seu quotidiano, nos espaços do seu dia a dia, no mundo das suas relações. Ao jeito da escrita de Fernanda Botelho, a personagem desloca-se como se de um palco e representação se tratasse, à maneira de uma dança da vida¹¹³. Tudo decorre num tempo presente, num agora, desligado de datas. É nesse tempo e desse tempo que a personagem se tece ou se faz texto, em quadros ou cenas¹¹⁴ que revelam um certo cansaço, um certo desgaste: no café, com Sérgio, o amante (cap. I); na «Companhia», com as colegas de escritório (Cap. II); no carro, com Sérgio; na pastelaria com Sérgio e Anselmo, o ex-marido, e em casa, com Sérgio (cap. III); numa festa em casa de Mimi (cap. IV); do emprego, pela pastelaria e em casa com uma prima, onde recebe um telefonema de Adrião (cap. V); no café e no escritório, com Adrião e, mais tarde, Cristina (cap. VI); em casa, com Sérgio, onde se nota o desgaste da relação entre ambos: «... o resultado deste entendimento entre nós, isto é: entre a minha imaginação e eu, é muito mais autêntico (...) que, por exemplo, o nosso diálogo...» (cap. VII); na rua – Rossio – e Café com Mimi e Cristina (cap. VIII); em casa com a porteira, depois, com Sérgio e, mais tarde, com Cristina que traz a notícia da

¹¹²No final do terceiro capítulo, inserido n'«O Livro de Pitch», pode ler-se: «Cada sorriso meu, social, oculta-lhe o despedaçar sistemático dos nervos e, quando estrebucha, até me ponho a rir só para abafar o singular estertor que lhe serve de respiração. É fatigante e, quando o arquétipo [a própria] se aquieta, é em mim que ressurgem, luzentes mas encobertas, as marcas do duelo, sem vitória ou derrota» (p. 42). Pode ver-se, aqui, a tensão entre a dupla faceta – o exterior, o social e o interior, o subjectivo – traduzível nas duas faces do romance: «as cenas» e «O Livro de Pitch».

¹¹³A título de exemplo, repare-se nos seguintes excertos: «Antónia e Sérgio entram no café. (...) Antónia olha. (p. 9); «Antónia desloca o seu foco de visão...» (p. 10); Antónia não move a cabeça, apenas as pálpebras estremeçam (p.11); Antónia entra no gabinete (...) detém-se a meio do aposento (...) Antónia está a olhá-la [Cristina] (...) Antónia avança até à secretária desocupada, onde deposita o *dossier* (p.16); Entra no Café, Sozinha. Escolhe à distância, dentro da panorâmica, uma das mesas. (...) Tem as folhas à sua frente, (...) É tripla a sua actividade, mas metódica: ergue a chávena, sorve, fiscaliza simultaneamente a entrada, deposita a chávena (...) Lê (...) Acaba de acender o cigarro e simultaneamente fiscaliza a entrada. (p. 67). Note-se, igualmente, o título do último livro da autora: «Gritos da Minha Dança».

¹¹⁴Segue-se a noção de cena proposta por Genette (1972), *Figures III*, p. 129. Cf. C. Reis, e A. C. M. Lopes (1987), *Dicionário de Narratologia*, (p. 53ss).

prisão de Anselmo (cap. IX); com Adrião, no restaurante / bar e em casa (cap. X); em casa, primeiramente com Mimi, que a coloca de sobreaviso sobre Adrião, com quem fora vista em cenas não recomendáveis, segundo a mesma, e depois com Sérgio que a insulta e de quem se separa, falando de «viciosa rotina» (p. 190) e «humaníssimo desgaste» (p. 195), (cap. XI); em casa com a porteira; no restaurante com madame Berthe; novamente em casa (entrada), com a porteira e com Cristina e com Anselmo; com Adrião e, de regresso a casa, com Cristina, que passa a noite em sua casa e recebe um telefonema de Anselmo (cap. XII); em casa, com Adrião, após a notícia da morte de Cristina (cap. XIII).

Se, por um lado, cada capítulo é consituído pelo discurso de uma voz externa, tendendo à objectividade, por outro, esse discurso é cortado por um outro que, ocasionalmente, mas em estreita ligação com o primeiro e perfeitamente integrado na «cena» de que faz parte, se repetirá n'«O Livro de Pitch». Neste, se revelará a mundividência da personagem – à semelhança de um Diário, ensaiado na página 72 – resultante de um confronto entre a personagem autora e o seu alter-ego, Pitch, a imagem da liberdade (p. 12), suporte da sua procurada atitude de insubmissão: «continuo a impor-me a luta contra o medo, contra todos os medos» (p. 126). É neste discurso que a personagem se desenha e se reconhece (no final, capítulo XIII), numa voz que «agora» é declaradamente a sua:

«urge que se confrontem a emotividade e a razão e, nessa fronteira de entendimento, é possível adquirir o equilíbrio, adquirir e não recuperar, pois este equilíbrio não é igual ao anterior, é um equilíbrio compósito, produto de diversificadas medidas, uma unidade de frustração contra uma outra de resignação, várias unidades de angústia contra outras tantas de prazer...» (p. 253)¹¹⁵.

Este é o lugar onde a personagem se empenha na tarefa de se compreender – questão recorrente nos romances de F. Botelho – pelo recurso à imaginação (transformadora) e ao papel selectivo da memória, como se escrever fosse pensar. Por isso, «O Livro de Pitch» é «compósito»; é reunião de fragmentos diversos a que o autor confere a unidade; é espaço de introspecção reflexiva e discussão (entre narradora e

¹¹⁵Como a autora d'«O Livro de Pitch» o refere no seu começo, este é um ponto de chegada esperado de acordo com a teoria do "ângulo raso", apresentada no romance com esse título (p. 57).

Pitch); é trabalho de recreação e recriação, e tudo em função dum presente – sem perspectiva - que se quer esclarecer. Por isso, escrever é sobreviver, é promover o auto-conhecimento, é procurar a identidade. Através da recriação, e recreando-se, a personagem-autora ensaia – como em vasto laboratório -, em múltiplos pontos de vista e em diversas escritas sobre outras escritas, a superação da sua divisão interior. O fim do livro significa, pois, a recuperação-descoberta de um futuro, uma forma de estar viva, o ouvir o nome que a chama. Sendo assim, o enunciador já não pode ser o mesmo, a personagem autora já é outra sendo a própria, pois encontra a sua identidade, ou reconhece que «o amor só é possível entre duas pessoas inteiras» (p. 231).

3. De pessoa a personagem; a atracção do abismo

Este trabalho de recreação é acompanhado por um permanente questionar do processo de escrita ou de ficcionalização, desde a primeira página do romance. Logo aí, se instaura a «con-fusão» entre o mundo «(pseudo)-real» da personagem e o da escrita, quando o narrador (atrás designado exterior) refere:

«[Antónia] Olha o *desconhecido que se parece com H.* Ou ela assim o vê: parecido com H.» (p. 9)

O discurso em itálico que surge na narrativa primeira será integrado na narrativa segunda, gerando uma certa ambiguidade de atribuição: afinal o mundo de cada uma das narrativas parece ser o mesmo. De igual modo, H. é elevado ao nível de arquétipo e percorre o universo de ambas as narrativas. A situação de crise experienciada por Antónia, passa, por abandonar Sérgio e reencontrar-se em Adrião, que, na escrita se traduz pelo desejo de H. - o príncipe encantado – e sua problematização nos textos de «divertissement» - recreação do tema do homem do café. Ora, nestes «exercícios» de escrita, não deixa se surgir a problematização da relação entre a personagem e a sua correspondência à pessoa (ao real), assim como a «verdade» da ficção. Criando Pitch – a mesma que escreve e a outra, aquela sobre quem escreve, a autora questiona-se sobre o nível ou grau de conhecimento da personagem / pessoa e o seu reconhecimento pelo leitor, colocando-se num plano de distanciamento irónico, o que de si é já um afastamento do alcance da tendência para o autobiográfico:

«[Diz Pitch:] 'Mas, se esperas que alguém vá reconhecer-me ou identificar-me, desilude-te.' Expliquei-lhe não ser esse o meu objectivo; e que o fosse (...), ninguém a reconheceria, aposto. A alternativa que se me punha era a de um

óbvio fracasso nesse sentido: ou eu mentia sobre Pitch ou dizia a verdade. Mentindo sobre Pitch, encurralava uma personagem arbitrária e ninguém sairia da aventura mais mistificado do que a autora; o processo apresenta, porém, as suas vantagens, como, por exemplo: a da modelaridade esquemática da personagem, grata (?), pela facilidade, ao autor; a da subtil descrição que às almas bem formadas cumpre observar em relação às pessoas do seu convívio. Dizendo a verdade sobre Pitch, o problema transfigura-se tal como um quadro depois de restaurado, mas, na verdade, a tela em que as tintas alastraram permanece. A verdade de quem? A minha sobre ela? A dela sobre a sua própria pessoa? Ou a do Absoluto sobre Pitch? Não há por onde escolher, como se vê. Não tem, aliás, qualquer importância: nada existe menos assimilável do que a verdade, seja ela qual for.» (p. 39).

Neste diálogo entre a narradora e Pitch, problematiza-se o estatuto da personagem na ficção. Sendo figura literária, e mesmo reconhecendo que não pode fugir a essa condição, ela aspira a mais: ao desejo de ser uma pessoa. Uma pessoa ou uma personalidade, porventura melhor ou superior:

«Novamente encolhida, [Pitch] falou: - Talvez resulte. Mas quero uma coisa bonita. Com uma certa névoa. Percebes como é? Com uma certa névoa. Acho ainda que as personagens devem ser diferentes, não porque devam ser diferentes, mas porque têm de ser personagens, percebes? Eu não sou uma personagem, sou uma pessoazinha. Quero alguma coisa de melhor. Quero que me faças importante. (...) ...para mim a imagem é fundamental. (...) Quero dizer "aquela sou eu" e sentir-me bem, porque a tal serei eu, transportada, sublimada, um dos caminhos que se me abriram e eu não segui. » (p. 85).

Mas, não será assim no mundo dito real? Cada um é a fábula que vai construindo de si mesmo ou em que outros o meteram e na qual se enreda ou vê enredado:

«Parece-lhe que se eu lhe contar a minha história no tempo me tornarei mais clara? (...) Pois, minha senhora, não tenho biografia, eu nasci depois dela. Ou melhor: ao lado. Forjei-me paredes-meias com ela...» (pp. 142-143).

Estabelece-se, assim, uma tensão feita de aproximação e fuga - o jogo do gato e do rato – em que eu sou e não sou essa (pessoa / personagem), em que estou e não estou

na história, nas palavras de Manuel Alegre, no seu último livro de fundo autobiográfico¹¹⁶:

«eu sou eu mesmo a história e as personagens» (2010: 101) e «Estou aqui a esconder-me e a mostrar-me, como o neto no armário e o outro atrás da porta» (Alegre, p. 111),

ou nas da autora (d'«O Livro de Pitch»):

«verifico estar a falar de mim. (...) Verifico, porém, que não estou a falar de mim.(...) sou um arquétipo» (p. 41).

Dir-se-ia transfiguração (criativa) do «real», de um certo real ou passado de que o autobiógrafo se sente escravo, mesmo metamorfoseando-o (Borel, 1994: 16). Pois, como já vira Aristóteles (Poética, 1450a) «o mito é imitação de acções», é composição de actos [humanos], ou seja, é criação, poiésis¹¹⁷.

Como notou Lepecki em 1969¹¹⁸:

«É na extrema coerência interna e no facto de viverem vida própria e livre dentro do mundo do romance que as personagens de Fernanda Botelho são *personalidades* e não apenas personagens análogas às do romance tradicional. Libertando-se dos outros, da Autora e finalmente de si mesmas, as personagens-personalidades de Fernanda Botelho superam as limitações do puramente "literário" para se mostrarem seres vivos, "pessoas" reais.»

¹¹⁶ Alegre, Manuel, (2010), *O miúdo que pregava pregos numa tábuia*, Lisboa, D. Quixote.

¹¹⁷ Para melhor compreensão, transcreve-se a citação e explicita-se, recorrendo aos estudos de Ricoeur, o sentido que se atribui ao mito no contexto da mimese aristotélica: «Ora o mito é imitação de acções; e, por "mito" entendo a composição dos actos; por "carácter", o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; e por "pensamento", tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão» (Poética, 1450a). A mimese é composição e não "cópia" ou representação do real. «Si nous continuons de traduire mimésis par imitation, il faut entendre tout le contraire de décalque d'un réel pré-existant et parler d'imitation créatrice. Et si nous traduisions mimésis par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l'attendre de la mimésis platonicienne, mais la coupure qui ouvre l'espace de fiction». (Ricoeur, 1983: 93) Aliás, Ricoeur (1975: 13-61) mostra como já em Aristóteles estava ausente tal noção: «c'est donc par un grave contresens que la mimésis aristotélicienne a pu être confondue avec l'imitation au sens de copie» (*idem*, p. 56). Segundo ele, a referência ao real 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 poiésis, (*idem*, pp. 56-57): «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'explicitation» (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).

¹¹⁸ *O Tempo no Romance Português Contemporâneo. Um Exemplo: Fernanda Botelho*, págs. 205-206, Belo Horizonte, 1969.

5. *Gritos da Minha Dança*: sob a máscara do autobiográfico, ... porque o autor é sempre a unidade

5. 1. Sob a máscara do autobiográfico

«Gritos da Minha Dança» apresenta-se na forma de pequenos textos, reunião de trinta e sete fragmentos, cujos títulos remetem para o campo semântico da dança que, metaforicamente, traduz a vida ou um momento da vida da autora, como ela reconhece em entrevista (2003)¹¹⁹:

«Neste livro estou lá. Aquilo que lá digo é aquilo que penso, aquilo que sou, é como estou naquele momento. É um corte radical. Há evidentemente a parte ficcional, que foi uma forma de me divertir. Meter alguma diversão no meio daquela catástrofe toda... É fundamental que aquilo que estou a escrever me divirta. Digamos que não levo a sério os meus livros porque me divirto com eles, mesmo quando eles são dramáticos. Divirto-me a escrever, com a escolha das palavras, o sentido das frases... Com a ironia, que é fundamental para mim.»

Trata-se, então, de um livro em que o elemento organizador é de índole autobiográfica que acolhe alguns textos do domínio do ficcional (esboço de romance, conto, drama)¹²⁰ e alguns poemas, reflectindo uma situação inversa à da obra romanesca

¹¹⁹ Entrevista com Fernanda Botelho, *Público*, 16 de Agosto de 2003. O recurso a estes elementos que rodeiam a obra insere-se no que Genette (1987) designa como paratexto. Segue-se a sua terminologia e conceito. Este estudioso classifica como paratexto as produções verbais ou não verbais que envolvem uma obra literária e que asseguram a sua presença ao universo dos leitores: «le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et ce propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public» (Genette, 1987: 7). Distinguindo no paratexto o peritexto e o epitexto. Os comentários, as entrevistas... inserem-se no que designa como epitexto. Como tal orientam a leitura de uma obra.

¹²⁰ Para além dos textos diarísticos e/ou de feição autobiográfica, propõe-se uma distribuição por: a) **Poéticos**: textos 7, «Slow» (p. 35); 8, «Dança de Fogo, Cremação» (p. 36); 9, «Corpo de Baile, Autópsia»

em que um escrito de índole autobiográfica é inserido no romance. E, como é sugerido naquelas palavras da autora, não se pode ignorar o campo do literário que, pragmaticamente, explica a produção e recepção de uma obra, sabendo que ela própria elabora ficcionalmente a sua própria condição de obra. Por isso, cumprindo a função de autor que vai fornecendo pistas de leitura, construindo-se no texto, a autora, no final do texto 19, «Fado Dançado», declara:

«...escrevi este fado com prestimosa voluntariedade e com a devida dispersão melancolicamente carnavalesca, recheada de joviais máscaras distorcidas, põe máscara, tira máscara, e sempre lá fica a máscara. (...) O texto e a máscara».
(p. 68)

Pois, se é suposto que o autobiográfico revele o autor (empírico), no acto de leitura, impõe-se o respeito por aquela distância irónica decorrente do facto do eu ser simultaneamente «Pessoa e Personagem». Estes termos provêm do mesmo étimo «persona» cuja aplicação ao teatro designa a máscara que esconde a figura do actor que incarna a personagem e, por extensão, o papel – a personagem – atribuído a essa máscara, que existe para esconder (o actor) e revelar (a personagem) simultaneamente¹²¹. Uma personagem corresponde ao conjunto de qualidades que definem uma pessoa e seu papel social – como se vê e é visto – na sociedade e na ficção (literária e obras de arte). Onde começa e termina a revelação e o ocultamento, o jogo de

(p. 37); 21, «Piruetas» (p. 72); 22, «Valsa Lenta» (p. 73); 23, «O Baile dos Benditos/Necrofilia» (p. 74); 24, «Corpo de Baile 2» (p. 75); 26, «Dança de Roda» (p. 80); 28, «Pas-De-Deux» (p. 88); b) **de ficção** - o **aneddoto, o burlesco**: textos 10, «Galharda» (p. 38) e 11, «A Dança dos Sete Véus/ *Divertissement*» (p. 39); **esboço de romance**: textos 14 «Flamenco/ *Divertissement*/ (Projecto), p. 49; 35, «Saltarelo/Quanto Pode o Amor» (p. 112); **Conto** : textos 16, «Pavana/ ficção» (p. 59); 25 «Pas-De-Quatre/Conto Breve» (p. 77); **drama**: texto 15, «Bailarico Saloio» (p. 53).

¹²¹ Ver *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, 2003, Círculo de Leitores; Morais e *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* de José Pedro Machado, Lisboa, Livros Horizonte: personagem – do francês, mas com a mesma origem latina «persona», com a curiosidade de «personne», nessa língua, também significar ninguém. Note-se, então, o sentido do revelar e do esconder da mesma palavra. Tenha-se em conta o sentido que é atribuído a *persona* em teoria literária: «tem a ver com uma função da linguagem poética (lírica ou narrativa), através da qual um sujeito empírico delega a enunciação, construindo, assim, a *persona* poética. Esta vai ter, portanto, uma funcionalidade bastante significativa na redução do estranhamento, a fim de tornar a leitura mais operativa, como produto da expressão de um narrador particularmente abalizado, no caso da narrativa, ou como factor de distinção da voz poética, no caso da lírica» in *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>

põe e tira a máscara? Segundo a «declaração» da autora, fica o texto e a máscara, a revelação e o ocultamento, o eu autor e sua construção ficcional (textual).

Desprovido de qualquer indicação (classificação) peritextual genológica – apenas com a referência a *inéditos* – encontra um paralelo em «O livro de Pitch» de *Terra sem Música*, que se queria expressão da liberdade (da personagem e autora) e um *divertissement*, constituído por materiais diversos de índole (pseudo)autobiográfica, um guião para cinema e um conto sobre o tema do homem do café e uma carta de amor, em que a personagem autora (Antónia) se recria em forma literária. A autora, Fernanda Botelho, em texto de apresentação (pp. 9-12), sem título, com a função de um prefácio¹²², em que justifica a atribuição do título da obra, reconhece a dificuldade em defini-la: «não sei bem o que nela vou contar ou expor ou reflectir ou contar-me ou expor-me ou reflectir-me». Mas, adverte:

«Que ninguém, no entanto, se engane ou caia em confusões: não será determinadamente uma biografia, muito menos uma autobiografia, se bem que de ambas tenha parte».

Dada a sua índole heteróclita, esclarece, ainda, que «de diário, mensário ou anuário também um tanto terá...», bem como de ficção – esboço de romance e conto - e uma estreia no género dramático, «(um acto, não mais)». Compõem-no, ainda, «comentários ao dia-a-dia» e «algumas memórias de um passado remoto ou recente». Como pretende a autora, «Gritos da Minha Dança» não segue a forma de uma biografia ou autobiografia¹²³. Mas, a inclusão de textos que se inscrevem no género autobiográfico, nomeadamente os que se aproximam do diário e memórias, condicionam a leitura quer ao nível da organização da obra quer dos materiais que a integram. Quanto ao primeiro aspecto, a obra adquire unidade pela projecção do título

¹²² Como mostra Genette, o paratexto possui uma orientação pragmática, visando uma acção sobre o destinatário – leitor. No que diz respeito ao prefácio (Genette, 1987: 182 e ss), este adquire uma função prescritiva: «voici *pourquoi* et *comment* vous devez lire ce livre» (p. 183). No prefácio de *Gritos da Minha Dança*, para além de esclarecer a origem e a composição do livro, atendendo à novidade que este representa no conjunto da sua obra, a autora orienta o leitor, prevenindo-o para a tentação de leitura ou interpretações enviesadas como acontecera com o pesadelo sobre gatos pretos narrado em *Lourenço é Nome de Jogral*.

¹²³ Tenha-se em consideração a definição de autobiografia, já inserida em nota: «Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité» (Lejeune, 1973 :138).

geral nos títulos de cada fragmento. No que se refere ao segundo, a orientação autobiográfica decorre das palavras do texto de «apresentação»:

«Talvez o que desejo seja apenas aclarar-me de mim (e do mundo, e da vida, e do etc.), antes que os anos se acumulem.» (p. 11).

Mesmo dando expressão lúdica ao termo «aclarar», incluindo-o no jogo semântico e pragmático da determinação do título – rejeição de «Livro Negro» -, o seu emprego, neste contexto, vai de encontro ao projecto genérico da escrita autobiográfica: conhecer-se e conhecer o universo em que se está imerso, transmitir uma organização pessoal da percepção do real (Hubier, 2003: 58)¹²⁴.

Apesar desta diversidade, cada fragmento, recuperando e espelhando o título, constituirá uma parte de um todo, perspectivado semântica e não sintacticamente. No termo dança congrega-se a dimensão lúdica e a dimensão estética e, através destas, ganha expressão um motivo recorrente na obra de Fernanda Botelho: «viver em forma literária». Dir-se-ia que, centrado num período da vida – anos 2000 e 2001 – ameaçado pela experiência da ruína, um eu e sua máscara recria-se em forma literária, numa experiência paralela à de Cardoso Pires no seu *De Profundis, Valsa Lenta* (1997), que, em linguagem de testemunho, expõe publicamente um episódio da sua vida, um drama privado.

Sendo assim, a aparente dispersão resultante da sucessão de textos variados quanto à categoria genológica encontra na «memória» de género autobiográfico uma força constitutiva da obra. Deste modo, o leitor, guiado pela expectativa decorrente do género, adopta uma atitude de leitura nela suportada. Nesta circunstância, o «eu» do autor emergente da leitura, não espelhará a exibição de um passado «vivido», mas a atitude de «eu» perante um passado e um presente, o seu sentir e o seu pensar, a sua verdade como questionação da verdade, enquanto esta se erege em força condicionadora, judicativa e opressiva, que leva a autora a considerar que «[sabemos que] as verdades maiores se encontram nas ficções estropiadas» (p. 67) e serve de justificação para a inclusão de elementos ficcionais.

Dentro do género autobiográfico, esta obra partilharia com o auto-retrato o carácter estático e reflexivo, próprio de quem privilegia a dimensão sincrónica,

¹²⁴ Neste sentido veja-se a manifestação do mesmo intuito em «Valsa Com o Imperador 1»: «É estranho: faz hoje precisamente cinco meses que o meu mal degenerativo se desencadeou e, no entanto, estou feliz. Procuro agora explicar-me esta aparente contradição e chego a algumas conclusões» (p. 44).

seccionando um curto período da vida, a partir do qual se apresenta¹²⁵. São várias, com efeito, as referências a esse tempo, remetendo para episódios de índole biográfica da autora (empírica). Em «Dança Quase Macabra», primeiro texto do conjunto, insinua-se o presente da escrita: «... lá para o fim do ano de 2000 vou celebrar 74 anos de longa vida» (p. 13). Recorrendo à memória, a autora encontra um fio que une este [seu] tempo presente, na circunstância de ruína física - «corro alguns riscos, um dos quais, aliás assaz temível, é o de cair na calçada e partir uns ossinhos osteoporosados» (p. 22/23) - a um tempo passado: uma deficiência com que nasceu (o tímpano direito perfurado). Esta limitação condicionante do seu viver afectará, um dia, a capacidade auditiva total. Nisto, ela encontra um motivo para estabelecer, em tom humorístico, uma aproximação com a morte – horizonte de todo o livro:

«... quero aproveitar tudo ao máximo, no claro-escuro, entre noite-e-dia, no confuso esbatido de cores e seus contrastes – as vozes dos meus netos, esse quase-tudo que vou perder! É evidente que posso um dia ligar para eles e dizer ao telefone: morri. Mas não lhes ouvirei as lágrimas» (p. 24).

A esta ruína que dela tomou posse, se refere nos textos 12 e 17 «Valsa com Imperador I» e «Mais Passinhos de Dança»:

«Faz hoje precisamente cinco meses que o meu mal degenerativo se desencadeou» (p. 44); «O ano de 2000 estava a acabar de uma forma assaz dramática. Mas eu nem por isso perdi o ânimo: entraria no ano 2001 como numa lagoa verde de esperança. Pura poesia, lírica. Afinal, bem mais correcto será declarar que entrei em 2001 como num charco verde de lodo. (...) Estou agora, em 2001, a sair do Carneiro para entrar no Touro e ainda não descortino benignidade no curso deste ano caloiro do terceiro milénio»¹²⁶ (p. 64).

Ideia que reitera no texto 34 «Pesadelos da Minha Dança»:

«Interrompi [este texto] porque a passagem do Milénio foi para mim catastrófica» (p. 109); «Permitam-me referir-me uma vez mais à passagem do Milénio, que foi, para mim, vividamente um pesadelo. Por várias razões e circunstâncias que não me apetece aqui evocar, este 2001 vai quase pelo mesmo caminho, com a peçonha atenuada, é certo, mas persistente» (p. 110).

¹²⁵Ver acima o que se diz sobre o auto-retrato.

¹²⁶A confirmar estes registos nos textos de *Gritos da Minha Dança*, escreveu Fernanda Botelho, em carta de 13 de Setembro de 2001: «Não há dúvida que o novo milénio está a deixar-me de rastros».

Esta sensação de ruína é reafirmada no texto 24 «Corpo de Baile»:

«Em Maio do corrente ano, um alegórico sismo, de não sei quantos graus na escala de Richter para uso interno e próprio, deixou-me o corpo num alvoroço de ruínas. Aguarda-se agora a inquietante réplica de todas as réplicas» (p. 75).

Confirmam, ainda, o período do tempo de escrita equivalente a 2000/2001, a referência a acontecimentos da história dos Estados Unidos – a campanha eleitoral Bush/Gore, em 2000, no texto 29, «Hoje Há Baile», (p. 89) e a queda das torres gémeas, no texto 37, «Dança de S. Vito» (p. 124) e a alusão à sua história pessoal, neste mesmo texto:

«Ter 75 anos, andar a passo lento, um tanto curvada e, como retoque final, apoiada numa bengala – eis como me vê quem não me conhece» (p. 130).

5. 2. *Gritos da Minha Dança: a viagem à roda da morte - testemunho e testamento*

Sob o signo da máscara, o leitor é transportado, através da escolha dos títulos do primeiro («Dança Quase Macabra») e do último texto («Dança de S. Vito») para o ambiente medieval em que a morte se apresentava (representava) aos vivos em forma de dança mascarada. Nesse contexto, a sua onnipresença era acentuada pela teatralização e servia de advertência da morte aos vivos, convocando os humanos a recordar-se da igualdade de todos os estados sociais, mostrando-lhes a vanidade da vida e infundindo-lhes o horror pela morte. Neste novo contexto, a sua constante presença, constitui um pretexto para que o eu autoral, a partir da sua situação existencial de debilidade física, a problematize e a tematize, revelando-se no que pensa, no que é, em como está, questionando e sugerindo a desconstrução de pretensas certezas, morais ou outras. Daí que a inserção de textos de ficção neste enquadramento autobiográfico espelhe pela via da ironia, do humor as ideias («o que penso»), quantas vezes assumidas como certezas, expostas à questionação, pois é no mesmo tom irónico e / ou humorístico que a autora apresenta as suas reflexões e considerações sobre situações dolorosas dum viver que sente como ruína, ameaçado pela morte. Esse tom não esconde a consciência da fragilidade, da efemeridade, da inquietude, mas serve uma intenção desafiadora, provocadora e uma resistência a qualquer tipo de comiseração¹²⁷.

Nesta sua viagem à roda da morte podem distinguir-se três andamentos (recorrendo à linguagem musical): uma presença – mistério e enigma; um «bem desejável» para um «mau-viver» e uma solução, a exigir (Eutanásia).

Antes de explicitar cada um destes pontos, é curioso notar que, como criando uma inclusão do grande motivo (organizador) do livro, no final do primeiro e do último

¹²⁷ Este motivo(recusa da personagem em ser objecto de comiseração, o que seria uma diminuição pessoal) é recorrente na sua obra. Veja-se o caso de Luísa em *Xerazade e os Outros*, Luíza de *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, Lourenço, em *Lourenço é Nome de Jogral...*

textos surja a referência à morte própria, em tom humorístico, no tempo verbal pretérito perfeito:

«É evidente que posso um dia ligar para eles [os netos] e dizer ao telefone: morri.» (p. 24); «... tive um sonho curioso: estava com o dicionário de literatura na mão e logo procurei na letra B. Então encontrei, a seguir ao meu nome, duas datas: a do meu nascimento 1926 Porto, a da minha morte, ano e local. (...) Ou então quando li a data, a data já pertencia ao passado. Portanto, já morri.» (p. 134).

Como presença constante, a morte surge na existência como um absurdo, pois não pode ser o princípio nem o fim de nada, de acordo com os «divertidos pensamentos aforísticos» que ocupam a autora no seu passear de dores, nomeadamente o de que «a vida é o princípio da morte», pois [acredita que] «não deve ser o princípio de coisa nenhuma, nem dela própria». Mas, a morte impõe-se[-lhe]; é inevitável. Num momento de «emotividade instável», de «colapso emotivo», de renúncia «a qualquer prévio esmorecido deleite pelo acto de estar viva», a descida até ao «inferno da interioridade» conduzirá ao confronto com «o inominável, morte e Deus em equação, em esquadria... Em desentendimento?» (pp. 133 e 134, «Dança de S. Vito»)¹²⁸ Ora essa interrogação encontra resposta no texto 6, «Bailado Galáctico»: «...lembro-me de que a minha posição pessoal perante esse bicho insondável que é a morte está longe de se encontrar clarificada, pelo menos para mim.» (p. 33), mesmo que seja «... uma presença à mesa de todos os meus repastos, sendo, porém, conviva de que ignoro a proveniência e o destino» (p. 33), realidade insondável, não clarificada («infinito e nada de que nada sei»), conducente ao «Grande Mistério» que igualmente se desconhece e nada esclarece (pp. 34; 134); realidade paradoxal porque, não sendo nada, é motivo de interesse / preocupação, que, não sendo princípio, nem fim de nada (p. 68), se impõe como destino final: «.. nos aguarda ao fim de todas as exaustões existenciais (p. 34), como paz (p. 34), como «amnésia total e irreversível» (p. 68). Neste sentido, a melhor forma de dar expressão a tal realidade são os textos poéticos 8, «Dança De Fogo, Cremação» (p. 36) e 9, «Corpo De Baile» (p. 37) em que a violência, a aniquilação, o fim desconhecido se

¹²⁸ A morte impõe-se aos romances da autora. Veja-se em: *Xerazade e os Outros* (morte de Saturno, o gato); *Lourenço é Nome de Jogral* (morte de Lourenço); *Esta Noite Sonhei com Brueghel* (a tentativa de suicídio de Luíza); *Terra sem Música* (morte de Cristina); *Tragicamente Vestida de Negro* (morte de Cléo);

transmitem pela metáfora do pássaro negro com suas garras, bicadas e uivos / gritos, que poderiam surgir num quadro tétrico sugerido pelo rubro, o lume, o negro, o antracite, as cinzas, a ferrugem dos tons cromáticos¹²⁹ e o texto 21 «Piruetas» (p. 72), de onde sobressai o desamparo do eu poético (ou autora) que, dado o contexto já referido, se aplica à situação de ruína-morte: «Deus só existe para quem n'Ele acredita. / Eu sou uma desprotegida.» (p. 72).

Quando o viver se torna insuportável, e a consciência da falta de inteireza psicossomática se vislumbra, a morte torna-se um «bem desejável» para um «mau-viver» ou para uma vida que já não é vida:

«... e pergunto-me se aquilo ainda é vida ou apenas o que ficou de nós depois de terem sido violadas as subsistências de uma existência normal» («O Bailado das Folhas Mortas», p. 29).

À medida que a dor e as limitações por ela imposta se agravam, a pergunta pelo sem sentido torna-se inevitável - «Que torturada morte é esta ainda estúpida vida?» («Valsa Lenta», p. 73) – e a conseqüente aspiração pelo fim:

«Se eu morresse hoje, sentir-me-ia bem de bem-de-morrer, de tal modo me sinto mal de mal-de-viver» («O Baile dos Benditos/ Necrofilia», p. 74).

Na verdade, a consciência da limitação equivale a não se sentir inteiro («O meu corpo é uma floresta de enganos, as árvores já não moram lá») e o futuro se desenha como fim: «Farsas o que farsas do teu corpo, aguarda-te uma apoteose de tragédia grega» («Corpo de Baile 2», p.75). A consciência deste viver, em que a dor da vida acrescenta dor à dor, traduz-se em ciclo infernal expresso no poema «Dança de Roda» (p. 80) cujo título é sugestivo do suplício donde se não pode sair. Os passos (de dança) ferem e se, por serem passos, sugerem a vida, embora numa dança da morte, na dor espelham a morte que num contínuo rodar se revela «escura vida». Por isso, a morte apetece como desejo:

¹²⁹ Dois motivos presentes nestes poemas e denunciadores do desgaste-ruína, foram já enunciados no texto 6, «Baile Galáctico» - «cinzas» e «osteoporoses»: «Mas, afinal, como posso ser arauto de um salto para esse infinito (que também pode ser nada), infinito e nada de que nada sei, em que mal acredito, dessas “coisas” de que resultarão apenas um montão de cinzas espalhadas sem consecução ou de osteoporoses a dissipar-se em terras de anónimo baldio» (p. 34).

«Esta coisa estranha, dolorosa, repulsiva, que sinto em forma de corpo. // Esta coisa íntima, inquieta, sofredora, que pressinto *in vacuum*, chamada alma. // Seja a morte indulgente e breve os separe.» («Pas-De-Deux», p. 88).

Passos de dança que, em «Dança de Salão», texto 27 (p. 81), vão conduzir a personagem Laurinha¹³⁰ a sentir a ruína da vida e a deixar-se conduzir, como que anestesiada, através de uma coreografia de dança, como se de uma ascensão ao mundo da morte se tratasse. Ânsia ou desejo do fim decorrente do mal estar presente, como em «Hoje há Baile», texto 29, (p. 89), em que a autora, depois de afirmar que nem disposição tinha para ouvir o seu querido Mozart, termina:

«Se o Menino Mozart me bater na aldraba, ponho-lhe passadeira vermelha, ouvir-lhe-ei o concerto com enlevo e unção. Depois peço-lhe que me leve com ele» (p. 90).

Aspirar à tranquilidade da morte pode não bastar. Quando viver se torne já insuportável ao próprio ou aos que o amam, impõe-se uma solução, um fim desejado ou desejável, como no texto 6, de índole poética, «Slow»: «Amar é difícil, caso a morte não possa ser recurso final» (p. 35). E, para ilustrar esta quase sentença, relata-se em tom realista, algo cruel, em jeito de evocação, a morte de alguém próximo:

«Em nome do amor. Eu vi morrer o meu amor maior, o homem que me deu os meus filhos. Vi-o soçobrar na inércia – expressão parada de idiota (os seus belos olhos inteligentes, a ternura do olhar), vi a sua boca torcida e pálida (os seus lábios sensuais), as mãos abandonadas (as suas mãos leves de sonho, com sedosa penugem), os cabelos a esfarelarem-se (a sua bela cabeleira castanho-clara, macia de cetim), os balbucios e gritos animais (a sua voz quente e cantante)...» (p. 48).

Um exemplo que pretende funcionar como argumento para afirmar o direito à morte – eutanásia, que surge em seis dos trinta e sete textos que constituem o livro¹³¹,

¹³⁰ Em coincidência (voluntária ou não), Laurinha é personagem de *Dramaticamente Vestida de Negro* que experimenta o cansaço e sem sentido do seu viver.

¹³¹ Eis os textos: 6, «Bailado Galáctico» (p. 34); 7, «Slow», (p. 35); 13, «Valsa com Imperador» (p. 45); 31, «Uma Última Dança» (p. 92); 36, «Dança dos Mortos» (p. 121) e 37, «Dança de S. Vito» (p. 123). Dois deles resultam do comentário da aprovação da eutanásia pelo parlamento holandês.

enunciado em tom emotivo em «Valsa do Imperador 2», texto 13 (pp. 45-48): «A dor do amor que me dói não aguenta ver quem amo sofrer». Assim se justifica a pena de morte em casos de crimes que atingem e destroem vidas inocentes – *dealers* e barões da droga, violadores de crianças incendiadores de matas e parques naturais... e a eutanásia em nome do «amor que sinto por aqueles que amo». É ainda em nome do amor, e em leitura pessoal e emocionada do relato evangélico da morte de Cristo, que a autora encontra no sofrimento imerecido um argumento e um exemplo para a defesa da eutanásia:

«A Eutanásia vai restituir ao Seio do Pai, pelo alívio, aqueles seus muitos filhos crucificados por amor do mesmo Pai» (p. 122).

Mas, se esta viagem à roda da morte, induziu a reflexão/interrogação sobre o seu sentido – presença e enigma - e correlato mistério de Deus, também conduziu a um apuramento do sentido e sabor do viver, algumas vezes afluído nos textos de índole (auto)biográfica, em harmonia com o sentido com que a própria autora encara a escrita: ir além da chateza do quotidiano ou, como no poema «Santo e Senha» de Assis Pacheco, «Desengajar a alegria / Do chato amável mundo»¹³², mesmo que não anule a inquietação decorrente do forte sofrimento. Assim, em «Valsa com o Imperador 1», se lê:

«vou prosseguindo e encontro alegrias em coisas simples, como, por exemplo, o almoço de hoje num restaurante que hoje me pareceu fabuloso, no qual celebramos o oitavo aniversário do Gonçalo, o meu neto mais novo. Em estado de graça, tomei assento no limbo redentor à espera do paraíso perdido, perdido, sim, quando pela última vez nasci» (p. 44).

Desprovido de qualquer sentido heróico, transmite uma distanciada acomodação ao «real», como se nota no final do comentário:

«... noite e dia, hora a hora passeio as minhas dores e os meus pensamentos, bem como as dores e os pensamentos de outros cuja identidade por inteiro desconheço, passeio-as como quem passeia um *doberman* de mau feitio por caminhos de mau piso. Quem pode habitua-se. (...) Talvez eu seja, afinal, sem o consciencializar, abjectamente feliz – quer viva ainda mais um mês ou mais cem anos» (p. 107, texto 34, «Pesadelos da Minha Dança»).

¹³² In *Colóquio Letras*, 161-162, Julho-Dezembro de 2002, p. 34.

Referiu-se acima que a orientação autobiográfica de *Gritos da Minha Dança* condicionava a leitura da ficção inserida neste livro. Retomando as palavras da entrevista, já transcritas, propõe-se uma leitura desses textos como expressão de uma personalidade que assume a ironia, o humor, a diversão com as palavras¹³³ como manifestações do que é e do que pensa¹³⁴. Neste sentido, as suas linhas temáticas ou os seus tópicos de leitura condizem com a atitude de distanciamento crítico perante o mundo envolvente, encarado pelo filtro da dúvida metódica, visando um olhar despido de preconceitos donde possa emergir o indivíduo que constrói a sua existência num horizonte de liberdade¹³⁵.

Fundamentalmente, a autora questiona as ideias feitas, os «pre-conceitos», as certezas que sente não ter o direito de impor aos outros, como absolutas:

¹³³ Em vários lugares a autora destaca a importância – vital - que as palavras têm para si. Deixa-se aqui o registo sem outra interpretação a não ser a de que a escrita é inseparável da sua vida, dando expressão à sua «forma literária de viver» de que fazem eco algumas personagens: «as palavras são o pão e o vinho da minha lavra e da minha fantasia» (p. 52); «uma vez mais vou deixar-me subjugar pela aleatoriedade das palavras em fluxo e, obviamente, pelas ideias que elas arrastam» (p. 109); «Bem, deixei-me enlevar pelas imagens (pelas palavras)...» (p. 116); «as palavras são o meu ursinho de peluche» (124); «Por muito que goste e brinque com as palavras, acontece-me de vez em quando sentir que uma delas me é estranha (...) enquanto durou o distanciamento entre a palavra e eu (...) senti que algo no meu corpo se extraviou e já não pode reencontrar o caminho» (p. 126). A propósito da inseparabilidade e «con-fusão» entre escrita, sonho, realidade, atente-se numa resposta de Hélia Correia, muito próxima desta atitude de Fernanda Botelho: «... E para além da escrita há o registo em que eu vivo, que não é um registo real – é um registo muito imaginário. Às vezes digo; “Estou sempre a escrever”. Estou sempre a escrever porque nunca estou a viver a realidade. A realidade não me satisfaz, portanto estou sempre fora dela, e estando fora dela estou sempre a escrever, a fazer texto» (Revista, *Tabu*, jornal *Sol*, 30/04/2010).

¹³⁴ Não pretendendo caucionar a leitura com o recurso à autoridade do autor, mas apenas, realçar coincidências, dada a orientação autobiográfica do livro, em carta de 2 de Setembro de 2001, Fernanda Botelho escreveu: «... a ironia está-me no sangue e eu ponho-a no sangue das minhas personagens – assim desesforçada, inevitável consequência de um olhar, um ouvir, a realidade, e depois representá-la. (...). Não consigo arredar de mim um sentido de humor, que será, sim, “uma filosofia de vida” não determinada, uma fórmula de estar no mundo, visando sobrevivências pontuais». Todos os textos deste livro, nos seus variados tipos (géneros) e tons, são devedores desta atitude humorada e irónica. Humor e ironia inscrevem-se, pois, naturalmente, nos seus romances.

¹³⁵ Esta atitude perante o mundo, decorrente da construção de um autor (textual) nas obras de Fernanda Botelho, é corroborada por uma sua resposta, através de carta de 30 de Agosto de 2001, como esclarecimento de uma pergunta sobre a independência face a ideologias: «Creio que esta independência se deve sobretudo à minha pretensão de, cartesiana e socraticamente, pôr tudo em dúvida, de tudo rediscutir, de lhe contornar os truismos e postulados, de confrontar cada assunção ou asserção radicais com o seu contrário, com o qual recomeço o processo a partir da dúvida, etc. etc. Sou obviamente sobredotada de mentalidade tolerante. Não alinho com as ditas verdades absolutas, no plano de quaisquer ideologias».

Ver a personagem Lourenço, em *Lourenço é Nome de Jogral*, apresentada em tensão interior entre a liberdade individual e a liberdade colectiva ou imposta. Tenha-se, igualmente, em conta a opinião que a autora transmite sobre essa personagem, em carta de 2 de Setembro de 2001: «E, a título de curiosidade, sinto mais afinidades com o Lourenço do que com a Luíza do Brueghel».

«Viajo na máquina dos tempos para trás e para diante e onde as certezas comuns-de-todos? Sou andarilha dos ventos e pergunto-me: quem sabia, quem soube, quem sabe, quem saberá? (...) ...eu afinal também tenho algumas ideias muito minhas, nomeadamente sobre o bem e o mal, a morte e a vida... E elas coexistem com o seu avesso... *Quod erat demonstrandum*. Mas demonstrar o quê?» (p. 71).

No texto 5, «Segundo Passinho de Dança» (p. 31), fornece uma visão irónica sobre a *polis*, recorrendo à metáfora da «manta de doutrinas» em que «cada remendo da *polis* nutre interesses próprios, os interesses desencadeiam conflitos, os conflitos configuram proposições, as proposições consubstanciam doutrinas.» As doutrinas requerem os melhores, «os eleitos, aqueles que farão da *polis* uma *polis* feliz, fecunda, facunda, faceira, faceta», que mimoseia com o epíteto aplicado, para semelhantes conjugações de interesses, em França, no século XVIII: «a Quadrilha» (pp. 31-32). Em nome da organização da *polis*, da arte da política, algumas certezas limitam condicionam a liberdade dos indivíduos, entre as quais a da acção em nome do povo. Assim, «o Povo – com maiúscula - é inimigo do homem» (p. 134). Igual coacção à liberdade (pessoal) encontra a autora nas situações de comportamentos condicionados ou conduzidos, como o caso dos que exibem o seu altruísmo (p. 130), dos que se sujeitam «à batuta coerciva» de fazer coro (p. 131), dos que cedem a sua liberdade ao pertencerem a um partido, abdicando «da aventura de ser e de pensar» (p. 132).

Em textos irónicos e humorados, cujos títulos e nomes das personagens acentuam esse carácter, denuncia o machismo (bem português) a que se liga o assédio sexual. É o caso do décimo texto, «Galharda»¹³⁶ (p. 38), o décimo primeiro, «Dança dos Sete Véus / Divertissement»¹³⁷ (p. 39) e décimo sexto, «Pavana / Ficção»¹³⁸ (p. 59), a que se podem

¹³⁶ Uma situação anedótica, um caso do dia, de assédio ou aproveitamento sexual, relatado como um conto breve cujo título é elucidativo. Galharda é uma dança de ritmo (movimento) ternário é título para um relato em que intervêm três personagens, numa acção em três tempos, numa consulta médica de um casal: tentativa de sedução da mulher pelo médico, através do olhar; aproveitamento do médico na «sessão de Raios X», assentando a sua «manápula (...) na mama mais a jeito»; resistência, com galhardia da mulher que «fincando as unhas naquela mão vadia a atira para longe». (p.38)

¹³⁷ A autora joga com a polissemia de véu e do nome da dança oriental (dança dos sete véus) para mostrar a decepção da personagem Elísio (nome que sugere recompensa e prazer por heroicidade e virtude) que conduzida por uma mentalidade machista procura epicamente a mulher virgem para casar. Quando se apresenta triunfante, vitorioso na sua procura, depois de seis tentativas fracassadas, tem de reconhecer o seu engano.

¹³⁸ Depois de relatar a covardia de um determinado elemento masculino de um júri para atribuição de um prémio literário, quando se vê em apuros, a autora (narradora) comenta: «Desde aí tenho uma fobia a mais: a de peixe frito, sobretudo em feiras e romarias por onde de pavoneiem valentões arruaceiros e machistas» (p.63).

juntar os comentários no texto final, «Dança de S. Vito», sobre a violência e humilhação femininas consentidas: «Há muitos maridos das Arábias [que espancam as mulheres] por esse mundo fora» (p. 126) e há muitas mulheres «carochinhas, sempre de vassoura entre-mãos» (p. 134) impenitentemente submissas e impenetráveis a qualquer apelo feminista.

Outros tópicos centram-se no mundo das relações sociais, mais ou menos institucionalizadas, presente na sua obra desde os primeiros romances: família, divórcio, adultério e homossexualidade. No já referido registo de humor e ironia, o texto 14, «Flamenco / *Divertissement* / Projecto» (p. 49) apresenta um projecto de romance com um objectivo definido: «Pretendo demonstrar um teorema (i)moralista, a saber: os pretensos adultérios são o testemunho vivo de uma indefectível fidelidade» (p. 49). E no texto 25, «Pas-de-Quatre / Conto Breve (p. 77), ilustra, em «história» de igual tom humorado, como os preconceitos sobre a homossexualidade se resolvem a contento de todos (personagens do conto), superando a hipocrisia social que, em nome da aparência padroniza o casamento (entre heterossexuais) como modelo. Aquela mesma hipocrisia (traduzida na vulgarizada expressão, «vícios privados, públicas virtudes») é objecto de um possível romance, de que se traça um esboço, no texto 35, «Saltarelo / Quanto Pode o Amor», através de personagens que desmontam a visão de um «maniqueísmo primário»:

«Como se apresentarão as minhas personagens, espelhos de todas as dubiedades, instabilizadas na vida ofegante do maniqueísmo primário, malogrando o leve afago de Deus para sucumbir ao beijo lambido do Diabo?» (p. 112).

A propósito destas vias únicas (resultantes de leituras maniqueístas) a autora tece alguns comentários sucitados por uma notícia sobre o papa João Paulo II e o divórcio. No seu entender, as soluções únicas e os casos triunfantes que se apresentam como modelos são apenas outras vias únicas que conduzem a caminhos enviesados na solução das relações humanas (p. 129). Caminhos únicos que proliferam num ambiente de maledicência (bem típico do provincianismo português) e que a autora desenvolve de forma divertida num diálogo de duas personagens (A e B) de um título de si sugestivo, «Bailarico Saloio» (p. 53), texto 15.

5. 3. «E até mais ler»... sobreviver à morte

A viagem à roda da morte tem um final. *Gritos da Minha Dança* termina com uma despedida: «E até mais ler» (p. 134). Trata-se de um desfecho aberto, sugerindo continuidade: continuidade com o texto anterior, pelo recurso à copulativa e com o «texto seguinte» - a prossecução do diálogo de leitura da obra da autora - pela fórmula de despedida. O encontro prossegue pela leitura – um encontro da vida com a literatura indiciado, subrepticamente, pela assunção da obra romanesca neste livro onde o autobiográfico se insinuou. Com efeito, os dois últimos pequenos textos que antecedem a despedida, incluídos em «Dança de S. Vito» (p. 123), dialogam tematicamente com o primeiro, «Dança Quase Macabra» (p. 13), fechando, em inclusão, a revelação da personalidade, estendendo-a, agora, a toda a obra. Neste texto, a autora recua até à infância, de cuja memória recolhe a debilidade física responsável pelos sobressaltos que acompanharam as primeiras aprendizagens escolares, e projecta-se no seu fim, registando humoradamente: «... posso um dia ligar para eles [os meus netos] e dizer ao telefone: morri» (p. 24). Ao fechar o livro, relata um sonho – referido ao tempo da escrita pelo deíctico temporal «esta noite» - em que lê no dicionário de literatura as duas datas (que incluem uma existência):

«nascimento 1926 Porto, a da minha morte, ano e local». Quando acorda verifica que se esquecera da data, concluindo: «... quando li a data, a data já pertencia ao passado. Portanto, já morri».

Mas, se a morte se projecta diante de si como futuro e termo inevitável, a memória da infância impõe-se como abertura para a perduração da personalidade literária: a escrita é a resistência à morte. E na imagem do vai-vém do balancé da infância ela traça uma circunferência que liga a sua existência à obra:

«Ai balancé, balancé, como eu ia alto no meu balancé! Como eu voava, voava...! Tinha cinco anos e acabara de descobrir (por ouvir dizer) que era estúpida ou, pelo menos, pouco inteligente. Mas no balancé ninguém me batia, eu subia mais alto, mais alto, mais alto... / Um ângulo raso desenhado pelas cordas! / Cento e oitenta graus de metafísica!» (p. 134).

A teoria do ângulo raso é proposta por Samuel, personagem (central) do romance com aquele nome, como título possível de um livro a escrever e, implicitamente, como explicação da sua atitude perante a vida. Em *O ângulo Raso* (1957), o primeiro livro de Fernanda Botelho, a apresentação dessa teoria, funciona como *mise en abîme* do mesmo romance e foi assim enunciada:

«Nos acontecimentos da vida, as reacções dos homens (incluindo nestas todas as perturbações de vários nomes capazes de o afectarem humana, apaixonada ou vegetativamente) partiam de zero até noventa graus; isto é, do estágio de indiferença até ao máximo. A partir de então, caíam novamente até ao mesmo nível de zero. Resumindo: insensibilidade anterior, desenvolvimento da reacção, máximo da mesma insensibilidade posterior.» A morte, na perspectiva de Samuel, «era uma variante da insensibilidade posterior» (*O Ângulo Raso*, pp. 106 e 107).

Aparentemente, sem sair do romance, alcançar o ponto de chegada (os 180 graus) corresponderia ao ponto de partida: «a mesma insensibilidade», ou seja, tratar-se-ia de uma teoria pessimista ou a reformulação de uma teoria (da anulação individual) de cariz oriental, como observaram as personagens Nuno Romão e Canavarro (p. 107). Mas, a aplicação que o próprio Samuel faz ao seu caso, após alteração experimentada na sua ligação a Cláudia e sequente ruptura, impede esta leitura. Na verdade, no desfecho do romance, e no momento de olhar de frente a sua vida depois que «... finalmente, ascendera aos noventa graus da sua curva emocional» e julgava que atingira a tranquilidade - «Agora vogava, simplesmente, nas proximidades das águas repousadas dos cento e oitenta graus. Cento e oitenta graus! A declinação posterior quase atingida! O objectivo da paz final!» (p. 308) - surpreende-se pela interrogação se o ângulo raso seria alguma vez totalmente percorrido (p. 309) e conclui: «Não. Pois Cláudia vive aqui». Decide, então, aceitar o convite do amigo e passar uns tempo com ele fora de

Lisboa. A vida nunca está encerrada. As certezas são sempre provisórias. A inquietude perdura. A morte continua a ser enigma. Os cento e oitenta graus – de metafísica – serão a atitude da dúvida metódica através da qual a imaginação provoca a realidade e instaura o viver de forma literária. Os cento e oitenta graus são o ponto inicial, nunca o mesmo, para a recriação pela leitura. A inseparabilidade entre vida e literatura a equacionar-se não em termos de coincidência mas de tensão, desafio. O autobiográfico nunca é vida, mas recreação e recriação.

Mais uma vez, Fernanda Botelho, rejeitando qualquer perspectiva romântico-sentimental, operou o que David Mourão-Ferreira designou, comentando o seu primeiro romance, como «geometrização dos sentimentos e das emoções», processo através do qual a autora reduz a realidade às grandes linhas essenciais¹³⁹.

¹³⁹ O texto de David Mourão-Ferreira surge nas badanas da 1ª edição de *Ângulo Raso* (1957), no contexto de análise do processo narrativo e desenho das personagens, nestes termos: «Fernanda Botelho [neste romance] mostrou-se sobretudo atraída pela preocupação de *reduzir* a realidade às grandes linhas essenciais, através de um processo de “geometrização” dos sentimentos e das emoções». Note-se que esta tendência se manifesta no livro de poesia *Coordenadas Líricas*, de acordo com o mesmo poeta e ensaísta.

6. Conclusão

Autobiografia na ficção – circularidade

Luíza é 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: 332¹⁴⁰). 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, 1993: 133)¹⁴¹. 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 manuscrito (p. 204)¹⁴².

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”¹⁴³ (Dällenbach, 1977: 100-122). Neste processo, afirma-se que: 1/ escritor / autor surgem como uma

¹⁴⁰ «Écrire est défier la mort, faire vœu d’immortalité». Cf. igualmente, Gusdorf, 1991b: 489.

¹⁴¹ 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 which hang on to the concept of author as inventor of the text (...) exaggerate authorial presence in relation to story or information” (p.131).

¹⁴² Cf Waugh, 1993: 24.

¹⁴³ Observa Dällenbach (1977 : 100) 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». 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. (Dällenbach, 1977 : 100).

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 personagens¹⁴⁴. 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; Rocha, 1977: 54-56) e um romance (que em relação à autobiografia, seria autobiográfico) que, no final, se encontram.

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)¹⁴⁵, 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 (Lejeune, 1973: 159). A

¹⁴⁴ cf. Waugh, 1993: 34-48, a escrita como jogo.

¹⁴⁵ 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 vœu 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).

estes ele contra-argumenta com o desejo desses autores em serem lidos como autobiografias¹⁴⁶. Tais romances seriam como «des fantasmés révélateurs d'un individu» (Lejeune, 1973: 159). 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 sociais¹⁴⁷.

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, 1990: 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).

Tal como em *Esta Noite Sonhei com Brughel*, Lourenço é Nome de Jogral segue a estratégia narrativa da inserção de um texto de índole autobiográfica, que, por definição de género remete para o factual, no romance, entendido como texto de ficção. Tal situação conduz à reflexão sobre a relação entre a escrita (literatura, arte, ficção) e o

¹⁴⁶ 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).

¹⁴⁷ Cf. Waugh, já citado.

«real», o mundo. Na verdade, a arte sempre se deixou contaminar pela vida, seja a partir da sua representação, seja a partir da sua interpretação, transformação ou estetização. Esta relação, que é tensional, pode ser dita em termos de perseguição e fuga, como o jogo do gato e do rato, desejo e fuga, representado no jogo da linguagem: «La personne dont on parle, (...) l'agent dont l'action dépend, ont une histoire, sont leur propre histoire» (Ricoeur, 1990: 137)¹⁴⁸. Ora contar-se é dar-se existência e, na consciência da literatura pós-moderna, a «história» não existe sem contador, pelo que «the apparent impersonality of history is always finally personal, finally discours» (P. Waugh, 1993:27).

O recurso à inserção de uma (pseudo)narrativa de carácter autobiográfico no romance, na linha da ficção da segunda metade do século XX que se debruça sobre o próprio acto ficcional e seus processos, funciona como pretexto para questionar quer o registo da própria leitura quer o carácter ficcional ou factual da narrativa, a enunciar em três pontos: 1/ a impossível aspiração da escrita à recriação da vida; 2/ a vontade de captação do real pela escrita; 3/ «viver em forma literária», o distanciamento crítico do quotidiano.

1. Na narrativa (pretensamente) factual, a instauração de um autor-narrador, que se faz objecto da narração, requer do destinatário leitor um pacto narrativo da esfera do referencial. Ora, como propõe A. Schmidt, reflectindo sobre a leitura do romance autobiográfico e considerando que narrar é inventar, isto é, apreender ou propor uma compreensão do mundo através de uma configuração narrativa¹⁴⁹, «rien ne distingue un roman d'une autobiographie, sinon le regard du lecteur» (Schmidt, 2007: 23), pois não há homologia entre o eu narrador e o eu narrado. Com efeito permanece sempre em aberto o direito de o autor mentir ou não contar toda a verdade, por pudor, (como se questiona o «Eu» do capítulo final: «Terei dito a verdade? Ou apenas uma parte dela, ou

¹⁴⁸ O contexto donde se extraiu esta citação (5º estudo do livro) diz respeito à questão da identidade e leva o título : «L'identité personnelle et l'identité narrative» (Ricoeur, 1990:137). O filósofo pretende mostrar como a problemática da identidade pessoal só se esclarece na dimensão temporal da existência humana. Explora, para tanto, o contributo da construção narrativa para a construção da compreensão da identidade: «...la compréhension de soi est une interprétation; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou si l'on préfère, une fiction historique, entrecroisant le style historique, entrecroisant le style historographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires» (Ricoeur, 1990: 138).

¹⁴⁹Cf. Ricoeur, 1990.

a verdade apenas em parte?», p. 229)¹⁵⁰, ou o direito do leitor não acreditar ou duvidar. Assim, o maior ou menor grau de aproximação ao real (referencialidade) repousa na intenção do autor e não no conteúdo do acto narrativo¹⁵¹.

Se é verdade que as duas narrativas que constituem *Lourenço é Nome de Jogra* podem ser lidas autonomamente, conforme foi já referido, nota-se que elas se complementam e até confluem na voz narrativa do «Eu» final. Neste aspecto, a autora reúne um género de tom ficcional com um género (mesmo que pseudo-biográfico) de índole referencial – factual, a vida de Lourenço, pelo mesmo contada, as duas modalidades que, no estudo de Ricoeur (1983), implicam «une mise en intrigue»¹⁵². Unidas por idêntica preocupação de dar forma a um conjunto de acontecimentos, conjugando as relações de causalidade e temporalidade, estas modalidades divergem nos seus objectivos. O discurso histórico, na sua tentativa de explicação dos acontecimentos, orienta-se pela aspiração à verdade, fidelidade às fontes e exposição à prova de falsificação, enquanto o discurso da ficção se move na liberdade de expressão de um mundo alternativo, mesmo que exposto aos constrangimentos semióticos do mundo que o torna inteligível. Mas ambos, por vias diversas, se propõem um discurso sobre «o real», mesmo que este lhes possa resistir, pois o discurso histórico aspira à

¹⁵⁰Cf. igualmente a narração de «Firmino», página 72, quando recorda o episódio que deu início à sua amizade com Lourenço: «A memória atraiçoa-me e, no meu diário, fugi certamente por pudor, à narração completa e pormenorizada dos factos».

¹⁵¹Tenha-se em consideração o contexto das reflexões de Schmidt (2007): uma contraproposta à sugestão de Gasparini para proceder à leitura dupla do romance autobiográfico no plano da ficção e no plano da referencialidade. O autor assenta a sua reflexão no seguinte princípio: «si narrer le monde équivaut à l'inventer – já que apreendemos o mundo através de narrativas – écrire un roman est alors une double invention (inventer un monde basé sur une réalité déjà subjectivisée)» (p.23). Partindo daí, quer mostrar que «rien ne distingue en roman d'une autobiographie, sinon le regard du lecteur, et il en est de même lorsque que les deux genres sont entremelés» (p. 23). Propõe, então, o conceito de «autonarração» para a abordagem do referido género. Define-a assim: «une mise en forme de la vie à destination d'un lecteur»; « (...) la forme littéraire référentielle dont l'objet d'étude est le *moi* tel qu'il est dit par le *soi*.» em que a questão da verdade ou veracidade, «si véracité il ya, elle s'applique à la réalité de l'intention narrative, et non au contenu de l'acte narratif» (p. 26). Com este conceito pretende ultrapassar a dupla leitura de Gasparini.

¹⁵²Veja-se o estudo de Baroni (2007), que retoma o de Ricoeur, sobre uma tendência recente de generalizar a sua concepção de intriga («mise en intrigue»), de recriação aristotélica do *muthos* como « un agencement créatif des événements, visant à faire émerger l'unité (*holos*) de l'histoire...» (p. 275) a toda e qualquer narrativa (récit). Nesse estudo Baroni alarga o âmbito de aplicação de tais modalidades, incluindo a autobiografia, que aqui interessa: «A ces deux modalités de l'intrigue, l'une fictionnelle et l'autre historiographique, qui sont les entrées traditionnelles de la réflexion sur le partage entre récit factuel et récit fictionnel, on pourrait ajouter un grand nombre d'autres modalités narrativo-discursives qui répondent à des fonctions anthropologiques très différentes les unes des autres, qui s'insèrent dans des contextes communicationnels et pragmatiques distincts: par exemple l'ethnographie (...) ou l'autobiographie – écartelée entre son ambition de (re)construire une identité personnelle acceptable pour soi et pour autrui, et un impératif de fidélité de la parole au vécu.» (Baroni, 2007: 268).

explicação totalizante dos acontecimentos e suas relações causais, mesmo sabendo que a sua explicação é provisória, e o discurso da ficção, enquanto actividade criativa (sentido de *poiein*), como observa Baroni, não é arbitrário ou inocente mas orientado por uma intencionalidade (pragmática), daí que conclua o mesmo autor: «et c'est en cela que les oeuvres littéraires complètent les manuels d'histoire sans s'y substituer» (2007: 267).

O discurso autobiográfico de Lourenço explora, como o discurso factual, a mesma tentativa de explicação /compreensão de uma vida pela via da causalidade: por que me chamo Lourenço, por que cheguei à conclusão da inevitabilidade do acto de suicídio... e é «confirmado» pelas diferentes narrações que, na circunstância, correspondem à leitura de uma vida desencadeada pela morte da personagem e autor. A(s) voz(es) do romance completa(m) a da autobiografia, reduzindo a distância entre ambos.

Sendo assim, da «confusão» dos dois géneros, em «Lourenço, é nome de jogral» deriva uma dupla extrapolação: 1/ a vacilação quanto às fronteiras dos mesmos; 2/ a ilusão de leitura meramente referencial dos escritos autobiográficos. Na verdade, a diversidade de relatos inscreve-se no mesmo sentido de apreender o mundo como «construção»:

«... toutes ces façons de considérer le monde [récits de vie, narrations ethnographiques, journalistiques ou historiques...], de se référer à ses histoires, c'est à dire de les raconter, apparaissent comme des “médiations”, des *fictiones*, une façon bien humaine de façonner le monde en se servant d'un répertoire de formes sémio-discursives»¹⁵³(Baroni, 2007: 259).

2. Mas, se os fios da escrita não são os da trama da «realidade», e tenha-se em conta o lugar comum de inspiração nitscheana de que não há factos, mas interpretações¹⁵⁴, subjaz ao texto autobiográfico – e porque não dizê-lo de toda a escrita, que sendo discurso, não pode não ser pessoalizada – a atracção abismal de acercamento,

¹⁵³Tenha-se em conta que, reconhecendo este ponto de chegada, o autor vai questionar esta redução que designa como «panfictionnalité».

¹⁵⁴Torna-se um lugar comum – acentuado pela perspectiva pós-moderna – a afirmação de que o acesso à «realidade» (e o dizer sobre) é sempre mediatizado pelo sujeito. Note-se a resposta do físico Rudolf Peierls à pergunta
- "Pensa que a consciência desempenha um papel crucial na natureza da realidade?"
- "Eu não sei o que é a realidade" (no livro "O Átomo Assombrado. Uma discussão dos mistérios da teoria quântica" de Paul Davies e J. R. Brown, Gradiva, 1991), referido por Carlos Fiolhais, in <http://dererummundi.blogspot.com/>, 15 de Fevereiro de 2010.

de captação do real pela linguagem. Tal atracção é insinuada por Lourenço que sugere a inseparabilidade escrita / vida quando se descobre *Lorenzaccio* e, à luz dessa descoberta, reflecte sobre o deslumbramento por Maria Emília: «Acontece, porém, que se me põe uma alternativa de dois motivos que reciprocamente se eliminam: “a página em branco” permitia-me a *re*-criação da vida numa base de pureza ou “a página em branco” desencadeava em mim os brios de devasso à procura dum campo ideal, pronto a acolher a seiva de um prevertido perversor?». No contexto («co-texto»), o recurso à metáfora da página em branco, espaço-lugar de desafio, de projecção-criação, estabelece uma ligação, mesmo que ambígua, entre a vida da personagem - um futuro com Maria Emília, aberto a duas possibilidades, «pureza» ou «devassidão» - e a re-criação pela escrita, que acontece ou está a acontecer no acto de escrita. Idêntica atracção refere Derrida (Bennington e Derrida, 1994: 34), no seu escrito de índole autobiográfica:

«...y todavía sueño com una pluma que seja una jeringuilla, una punta que aspire en lugar de esta arma tan dura con la que hace falta inscribir, hacer una incisión, elegir, calcular, coger tinta antes de filtrar lo inscribible...» (Bennington e Derrida, 1994: 34)¹⁵⁵.

Este sonho-desejo ganha veemência se se atender ao contexto de onde foi retirada a citação. Aí, este filósofo associa a importância do sangue a uma família, pois, simultaneamente, se afirma (para ele) como marca de circuncisão (pertença ao povo / cultura judaicos) e marca de uma marginalização:

«...es como si (...) yo le insinuase el principio de una respuesta a esta improbable pregunta de lo que la sangre es para mí desde siempre, desde que, en busca de una frase, me busco en una frase, sí, yo,....» (Bennington e Derrida, 1994: 36).

3. Foi referido que Lourenço, enquanto jogral, desencadeia e sustenta um jogo, atraindo o leitor para o campo de recreação que pode ser traduzido numa expressão dos romances de Fernanda Botelho «viver em forma literária», expressão que condensa a

¹⁵⁵ Para melhor compreender a citação, tenha-se em conta a analogia que lhe está na origem: uma recolha de sangue para análise. Derrida interpreta-a como sendo o invisível, o interior, que se expõe ao visível, ao exterior, à análise («el interior de mi vida en exhibición solitaria hacia el exterior, expresándose ante mis ojos, absuelto sin un gesto, de escritura, me atrevería a decir, si comparo la pluma con una jeringuilla...»). (Bennington e Derrida, 1994: 34).

«con-fusão» entre a imaginação e a vida, seja o que ela for, de acordo com as palavras de Lourenço, quando se refere à «verdade» contida no seu livro: «mistifica-se apenas a realidade com outra realidade» (p. 230).

Ora, o jogo de «géneros» - o autobiográfico e o romance - vem acentuar o papel da memória e imaginação na avaliação da própria existência, a que se podem aplicar as palavras de Goethe, citadas por Lecarme (2004: 135): «un fait de notre vie ne vaut pas en tant qu'il est vrai, mais un tant qu'il signifiait quelque chose». Mesmo que referidos a acontecimentos do quotidiano – e o sujeito das memórias acentua a sua inserção num universo de acontecimentos históricos, tal como o faz Lourenço – a visão lúdica dos factos opera um distanciamento crítico-irónico de ultrapassagem do real quotidiano. Se a ficção é um jogo, esses escritos não o serão menos. O leitor que deles se acerca deve precaver-se desse distanciamento.

Nesse exercício de recreação sobre o processo de escrita implicando uma tensão criativa entre a ficção e a sua «pretensão» do real, idêntica atitude irónica de distanciamento crítico se deve verificar relativamente ao lugar do autor. Refere a personagem e autora, Antónia, em *Terra sem Música*, logo ao inciar o seu livro:

«...o autor é sempre a unidade, o elo, o pano de fundo, e mesmo quando não o deseje ser, é na sombra de si próprio, no rancor amordaçado ou no amor desmedido que forja as metamorfoses exigidas, resultando vãos os esforços para se ocultar» (p. 38).

Esta posição sobre o autor é reiterada não no «Livro de Pitch», mas na narrativa primeira, numa «cena» em que Antónia e Sérgio dialogam sobre o carácter «pessoal» de livro (p. 94). Aqui o mesmo texto é apresentado em itálico, como se do processo criativo da autora se tratasse¹⁵⁶. Ainda sobre o autor, escreve Antónia nas primeiras páginas do seu «Livro de Pitch»:

«Verifico estar a falar de mim. É moda agora, dirão todos, direi eu, que os autores se desvendem, que se exponham na praça, escravos poderosos aguardando mercador que os adquira.» (p. 41).

¹⁵⁶Este aspecto já foi atrás referido. Normalmente o texto surge primeiro em itálico na narrativa primeira e depois é inserido na narrativa segunda. Com este excerto acontece o contrário. Pode depreender-se que se trata de «matéria» assumida, a partir da imaginação / reflexão da autora.

Recorrendo à ironia, optando pela inserção do livro dentro do livro e explorando a ambiguidade autoral, como estratégia de construção do romance *Terra sem Música*, a romancista problematiza, então, a relação do autor com a obra (literária). Por um lado reconhece «os vãos esforços [daquele] para se ocultar». Por outro, constata a tendência para a sua exibição, possivelmente no mundo dos meios de comunicação social e na escrita autobiográfica.

Depois da declaração da morte do autor (Barthes), e da reflexão de Foucault sobre a «função autor»¹⁵⁷, alcançou-se o conceito de «autor textual»: «aquela figuração simbólica que se situa, no texto, como marca de transitividade social e cognitiva deste», (Buescu, 1998: 75). O autor, não se identificando com o «autor empírico», «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» (Aguiar e Silva, 1988: 228).

Fernanda Botelho não cede a falsas modéstias ou exibicionismos. Enquanto autor(a), (antes de mais o «autor empírico», como responsável material, e depois o «autor textual», como garante da comunicação dentro do sistema literário), conhece o poder que tem e sabe que está no texto e conhece ainda o poder (estético, argumentativo/persuasivo) na condução do leitor. Assim implica-o no jogo de leitura, exigindo-lhe inteligência, de contrário enganá-lo-á. E, de novo, se esbarra com a verdade ou a mentira, que na ficção é de ordem estética e não ética (ou seja, decorre de uma pragmática de leitura – o pacto autor / leitor e modo/género)¹⁵⁸. Esta perspectiva, que transparece da leitura dos romances, é assumida por Fernanda Botelho:

¹⁵⁷Embora a «questão» do autor esteja implicada neste trabalho, está fora do seu objecto. Assim, não se desenvolve este assunto. Apenas se apresenta um breve enquadramento.

Reflectindo sobre o «espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor» e, assumindo a «ideia de que o nome de autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modo, bordeja o texto...» (Foucault, 1992: 45), Foucault propõe o conceito de «função autor» como «característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade» (p. 46). O aprofundamento da reflexão, tendo em conta a Pragmática e Linguística Textual, conduziu à noção de autor (textual), entendido no espaço dos procedimentos rituais e simbólicos da interactividade social, como garante da dimensão pragmática do texto, fazendo parte do modo de ler, limitando quer a aceitação do sentido imanente do texto imposto ao leitor, quer a projecção da subjectividade individual no texto (Buescu, 1998: 35-43 e 74-75).

¹⁵⁸A visão aqui apresentada corresponde à teoria da cooperação do leitor, decorrente da teoria da recepção e desenvolvida por U. Eco (1993), concentrada na seguinte transcrição, mas desenvolvida ao longo do livro: «o texto é uma máquina preguiçosa que requer do leitor um árduo trabalho cooperativo para preencher espaços do não-dito ou do já-dito, espaços, por assim dizer, deixados em branco, então o texto mais não é do que uma máquina pressuposicional» (p. 27).

«Sou por natureza irónica, gosto de conviver com certo sentido lúdico, por meio de jogos ou códigos. Diga-se que não dou ao leitor as questões resolvidas. Dou-lhe uma grande margem de manobra para criar as personagens, e vou deixando pistas» (Botelho, 1998).

Quando recorre a uma técnica narrativa que explora o domínio da ambiguidade, a autora recria o género. Inserindo num romance um livro sem género definido, mas que pode ser lido no género autobiográfico, a autora estabelece uma aproximação de géneros. O «romance do eu» não deixa de ser uma forma de romance, ou seja de ficção. Assim, nem o autobiográfico e respectivo pacto de leitura se compadecem de uma leitura ingénua, referencial - é sempre criação, uma forma literária de viver, ou se dar a conhecer - nem a ficção se desliga do seu autor enquanto «forma literária» de se comunicar ou de comunicar uma mundivisão, como bem sintetizou a própria Fernanda Botelho:

«"Madame Bovary, c'est moi", as minhas personagens são eu, embora eu não seja elas»¹⁵⁹.

O literário, surge, então, como uma dimensão antropológica, inerente ao ser e estar do homem no mundo e na sua história, e como mostrou Ricoeur, um vasto laboratório onde o homem se faz e pensa eticamente. Ficção e real atraem-se e afastam-se em contínua tensão. Neste vasto laboratório, o homem recria-se e recreia-se.

Gritos da Minha Dança não se inscreve num género definido, nem por indicações paratextuais nem pelas características atinentes a uma classificação genológica. De índole heteróclita, abarca textos diferenciados – diarísticos, narrativos, poéticos, um texto dramático. Mas, como se procurou mostrar, a dominância autobiográfica – *quam satis* – e o poder aglutinador, quer semântico quer sintáctico, dos títulos, confere o sentido de unidade, ultrapassando a perspectiva fragmentária, própria de muitas obras da pós-modernidade. Por analogia, poder-se-ia recorrer à análise de Veaugeois quando estuda *Henri Matisse roman* para encontrar nesta obra de Fernanda Botelho a importância do género, como horizonte de compreensão:

«le générique dans *Henri Matisse roman* apparaît bien plus comme un mouvement constitutif du texte, une force que le texte met en oeuvre pour des fins propres...» (Veaugeois, 2001: 44).

¹⁵⁹Fernanda Botelho, em carta de 02 de setembro de 2001.

Embora subvertendo o autobiográfico, pela contaminação de pequenos textos afins, o genérico em *Gritos da Minha Dança* resulta da operação de textualização (Celina Silva, 2006: 13), aliando a recriação genérica com a diversão / recreação, daí resultando a sensação de inseparabilidade do «real» e da ficção que se esclarecem mutuamente. Aliás, se a literatura não tivesse a pretensão de agir sobre o real, de desafiar a sociedade e a provocar, qual seria a sua pertinência? Por isso escreve Gabriela Llansol:

«Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros».(Llansol 1985: 57)

III. *Dramaticamente Vestida de Negro*, a atracção do biográfico

1. «Dramaticamente Vestida de Negro... tragicamente vestida de roxo...»

No seu nono romance, Fernanda Botelho procede a uma estranha convocação de géneros, desde logo, denunciada pelo advérbio presente no título – ou títulos: «dramaticamente...» e «tragicamente». Com efeito, *Dramaticamente Vestida de Negro*¹ é constituído por uma narrativa em primeira pessoa, centrada num episódio da vida de Laura, personagem-narradora - «a premonição de uma derrocada, de ocorrências funestas» (p. 9) – onde se insere uma outra que se vai construindo, com o avançar da narração e acção: «Tragicamente vestida de roxo. Biografia de Cléo de S.» (p. 110)². Só nas páginas finais, o leitor fica esclarecido da escolha dos títulos (do romance e da biografia fictícia nele inserida). O título advém de um certo paralelismo e mimetismo de situações, ocorridas com as personagens centrais de uma e outra narrativas. Assim, na última página do romance, a personagem narradora, relatando o seu regresso a casa, após o funeral de Cléo, sentada no banco do jardim público, onde habitualmente, durante o dia, se sentavam os [seus] velhos, comenta:

«... mas houve um que por cá ficou, aconchegado ao luar. Como Cléo, serenamente. Como eu, se aqui me deixar ficar, serena, à espera da manhã, que bem poderia encontrar-me Dramaticamente Vestida de Negro.» (p. 110).

Os títulos remetem para a esfera do dramático enquanto modo literário que enfatiza a acção, expondo diante do leitor-espectador um conflito e a(s)

¹ Segue-se a edição indicada na bibliografia activa: *Dramaticamente Vestida de Negro*, Lisboa, Presença, 1994.

² A escolha do título é pré anunciada por Clara, personagem autora da referida biografia, quando relata à mãe a morte de Cléo, primeiramente numa comunicação telefónica e depois presencialmente: «A morte da Cléo tinha sido uma surpresa, uma bomba. Morte rápida, doce, hierática. Sentada no grande cadeirão do salão, tragicamente vestida de roxo» (p. 107; p. 109).

personagem(ns), através das falas (Reis, 1995: 266ss). Neste sentido, pode estabelecer-se uma aproximação entre a cena enquanto elemento estruturante de um texto dramático e também da organização discursiva do processo narrativo – «a cena constitui a tentativa mais aproximada de imitação, no discurso, da duração da história [pela] reprodução do discurso das personagens (...); narrativa caracterizada pela isocronia e por uma certa tendência dramatizada» (Reis, 1987: 53). Na verdade, Fernanda Botelho, como já se referiu anteriormente, gosta de expor a personagem no seu agir, perante os olhos do leitor, exibindo os seus dramas. Mas, não é para o género que apontam os títulos. É sim para a modalidade, para a atitude que deles se depreende, conforme o uso do adjetivo: «compreende-se assim que de forma derivada, o adjetivo dramático possa aplicar-se a situações de vida corrente em que se manifestem e desenvolvam acções intensas» (Reis, 1995: 267). Assim, no romance *Dramaticamente Vestida de Negro*, o recurso às duas narrativas, construídas em paralelo, mas em contraponto, corresponderão duas diferentes perspectivas sobre a existência, referidas a cada uma das personagens centrais, como se se procurasse um efeito de real denunciado pela fala de Clara para Laura: «Mas a verdade é que os problemas, os casos, os dramas, existem, as tragédias...» (p. 109)³.

A primeira representa o drama existencial do envelhecimento e da solidão de Laura⁴ e é apresentada como se fosse⁵ um relato autobiográfico, ou melhor, um autorretrato, uma vez que capta, apenas, a faceta da personagem num curto período da sua existência (uns dez dias). A segunda, dada em forma de biografia (fictícia) *in fieri*, colhe da tragédia o sentido do grandioso, do aristocrático. Embora compreenda o envelhecimento e até a morte da personagem Cléo, nela ressalta o culto da personalidade e a exaltação da figura pública. A distinção serve o contraponto entre a contida «dor apagada do mundo» (p. 97) e a exteriorizante exibição das estrelas públicas.

³ Note-se a distinção drama / tragédia, que de algum modo reforça a escolha dos títulos aplicada a cada uma das narrativas: Drama: «Género dramático que representa un conflicto, como la tragedia, pero cuyo registro está lejos de la grandiosidad propia de lo trágico y encuentra su ámbito de actuación en las realidades “normales”, aunque esa normalidad no deje de ser, como se sabe, una recreación o “efecto de realidad” puesto por el autor.» (Gallardo, 1994: 186).

⁴ Já presente em outros romances da autora, como *Lourenço é Nome de Jogral e Festa em Casa de Flores* («o livro de Rosalina»).

⁵ Sublinhe-se o «como se», já que se trata de uma situação de narração por um narrador autodiegético.

2. A biografia... um género débil, mas pujante

Aparentemente simples, pela máscara do étimo – a escrita (grafia) de uma vida (bio), mesmo que o nome «biografia» surja só nos inícios do século XVIII -, a teorização sobre a biografia afigura-se complexa, pelas questões (filosófico-epistemológicas) que levanta. O âmbito de aplicação do biográfico é vasto. Vai do elementar registo biográfico de uma lápide fúnebre ou o assento biográfico decorrente de um depósito bancário, que serve o interesse do estudo de historiadores e sociólogos, ao mais elaborado como as biografias desenvolvidas dos homens ilustres das esferas da acção política, artística (literária, incluída) ou até mundana (como a vida das cortesãs).

Milenar, dos géneros mais praticados, actualizado ou revigorado conforme os paradigmas e épocas, a biografia tem-se como género dos menos estudados ou teorizados. Exercitado em campo aberto – desejado como arte, solicitado como ciência a par da História, auxiliar como método das ciências sociais (Antropologia, Sociologia) -, vê-se acossado, epistemologicamente, por contradições diversas. E, mesmo assim, persiste, como testemunham as publicações recentes⁶. Já em 1980, Lejeune apontava uma explicação para esta distância entre prática e teorização e confirmava a debilidade do género:

«cet écart est propre aux discours "naturels", c'est-à-dire à ceux qui sont le plus fortement codés rhétoriquement et le plus chargés de l'idéologie. La pratique en va de soi, et comme le modèle est mécaniquement reproduit (...), il semble à la fois échapper à l'histoire, par sa fixité, et à l'art, à cause de son caractère stéréotypé» (Lejeune, 1980: 76).

⁶Sobre o interesse recente pela biografia veja-se a notícia: «Biografias em expansão / Mercado editorial despertou para um género que bate recordes de popularidade noutros países», *JN*, 2009-07-22, dando conta do número de biografias publicadas nos tempos recentes. A título de exemplo, transcreve-se: «A Bertrand, uma das mais antigas editoras portuguesas, é também uma das mais empenhadas neste segmento: só no último ano publicou mais de três dezenas de títulos de foro biográfico» Na obra conjunta *Le désir biographique*, Madelénat (pp.9 e ss), Lejeune, (pp. 1-8) avant-propos –, dão conta do aumento da publicação de biografias em França desde 84 a 89 em França (Lejeune, 1989: 301) e Wachter (p. 303), em Inglaterra.

Não surpreende, por isso, a conclusão de Madelénat (1984: 204) no seu estudo, mais sistematizado, sobre a biografia:

«Diversité de formes, succession ou juxtaposition des paradigmes, apories de l'épistémologie, paradoxes de l'esthétique: la biographie semble aussi impossible à définir qu'à pratiquer; et pourtant, elle vit, animée par l'étrange passion que certains êtres éprouvent pour l'existence d'autres êtres...».

É, pois, a paixão de alguém pela vida de outro que conduz à escrita de uma biografia, determinando assim os três componentes da sua definição: um narrador / autor: o biógrafo; uma narração; um objecto: a existência, a vida de alguém (o biografado). E são exactamente estes elementos, os pólos da problematização do género, quer no plano da estética, quer no da epistemologia quer até no da ética. Com efeito, como se desenvolverá mais adiante, algumas perguntas se levantaram sobre esta matéria: poderá ser captado o sentido (total) da vida, a identidade de alguém e traduzi-los numa «história» de vida? Será legítimo dispor de ou decidir sobre a vida de outro e propor aos outros a sua interpretação? Se o que determina a escolha do biografado é «uma paixão», que grau de objectividade consegue o biógrafo manter no seu relato? Se a narração assenta num referente, o biografado, como conciliar «a verdade» dessa existência com os motivos que conduziram à narração, ou seja, à função ou às funções da biografia? Que discurso orienta a escrita da biografia, o referencial ou o ficcional, se ela tem pretensões ao documental?

Antes de abordar algumas destas questões, assente-se na definição de biografia proposta por Madelénat (1984: 20):

«récit écrit ou oral, en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique (en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité)».

Dela se depreende que a biografia corresponde a uma narrativa da vida de uma personagem histórica, feita por um narrador (que não o próprio). Acentua-se a referencialidade e o carácter narrativo, mas não se impõe um limite à extensão do objecto. Sabendo que o biográfico se pode plasmar em formas diversas de desigual extensão, epitáfio, pequenas narrativas motivadas por elogio ou celebração fúnebre, registos requeridos por motivos oficiais e/ou comerciais, registos decorrentes de processos judiciais, artigos de imprensa, verbetes de dicionários de vidas (nos domínios

da ciência, arte/literatura), monografias de circunstância (fúnebre, académica), biobibliografias literárias ou científicas, narrativas de vida motivadas pelo estudo da História⁷ (Madelénat, 1984:18-30; Lejeune, 1980: 76-77; Viala, 1997: 79-80), e tendo ainda em conta que as ciências humanas/sociais, como a Antropologia e a Sociologia recorrem à biografia como método de investigação / estudo, este último autor propõe uma distinção entre «épibiographie» e «éthobiographie», nestes termos:

«une épibiographie est un récit de vie convoqué à l'appui d'un autre discours (par exemple, les notices qui dans les manuels littéraires, accompagnent un extrait des oeuvres d'un écrivain) ou un récit d'un aspect d'une vie, qui contribue à en édifier le monument et conforte le préjugement. Une éthobiographie est vouée à restituer toute une vie ou une manière d'être» (Viala, 1997: 79).

Tal corresponderá às «histórias de vida» /«récit de vie» e à biografia, propriamente dita. Esta distinção, se por um lado confirma a debilidade do género, por outro visa restringir o objecto ou, pelo menos, separar a biografia como género da «história de vida» como auxiliar das ciências sociais, como observa Madelénat:

«[la biographie] fonctionne ainsi, par rapport aux sciences humaines comme un auxiliaire, un parasite, un sous-produit de la recherche destiné au grand public...».(Madelénat, 1989: 17)

Apresentando-se a biografia como uma narrativa cujo objecto é a existência, a vida, de uma personagem histórica, levanta-se, no plano epistemológico, a questão de saber se é possível reconstituir a existência de alguém na sua globalidade, ou reencontrar um «sentido» da vida, sendo suposto que o biógrafo pretende fornecer ao leitor uma sequência cronológica e lógica dos acontecimentos e ocorrências da vida de uma pessoa, conferindo-lhes um sentido teleológico e atribuindo-lhes um nexo de causalidades que expliquem o percurso da existência e o seu sentido. Dito de outra maneira, será adequado, através de uma narrativa, que se pretende explicativa e, por isso, com pretensões de índole científica, objectivar uma subjectividade, transformar um

⁷Veja-se a observação de Madelénat (1989: 16): «De même que le récit de vie est une des sources de l'analyse psychologique et sociologique, la biographie fonctionne dans le cadre plus vaste de l'activité historiographique: elle présente la candidature de certains faits à la "grande" histoire».

«eu», de sua natureza, particular, num objecto de ciência, por natureza, universal? (Robin e Soëtard, 2004: 11-12).

Colocando-se no domínio da Sociologia, e sem pretender abandonar esse campo, Bordieu, analisando o uso da «histórias de vida», responde negativamente à pergunta formulada, depois de explicitar que tal implicaria um postulado do sentido da existência:

«Parler d' histoire de vie, c'est présupposer au moins, et ce n'est pas rien, que la vie est une histoire et qu'une vie est inséparablement l'ensemble des événements d'une existence individuelle conçue comme une histoire et le récit de cette histoire. (...) Cette vie organisée comme une histoire (au sens de récit) se déroule, selon un ordre chronologique qui est aussi un ordre logique, depuis un commencement, une origine, au double sens de point de départ, de début, mais aussi de principe, de raison d'être, de cause première jusqu'à son terme qui est aussi un but, un accomplissement (telos).» (Bordieu, 1986: 68).

Vai, então, concluir, fundamentando o seu ponto de vista em exemplos do campo literário, que:

«produire une histoire de vie, traiter la vie comme une histoire, c'est-à-dire comme le récit cohérent d'une séquence signifiante et orientée d'événements, c'est peut-être sacrifier à une illusion rhétorique, à une représentation commune de l'existence, que toute une tradition littéraire n'a cessé et ne cesse de renforcer.» (Bordieu, 1986: 68)

Ilusão retórica, ilusão biográfica, é o título do artigo cuja referência se tornou incontornável nos estudos posteriores. Mas, Lejeune assumira, já em 1980, as contradições próprias do género (Lejeune, 1980: 77-80).

A primeira diz respeito à sua pretensão de objectividade. Na verdade, a escrita de uma biografia, por um lado, prende-se, inevitavelmente, às motivações que orientaram o biógrafo quer na escolha do biografado quer na selecção e avaliação dos «biografemas» a apresentar ao leitor e, por outro, não se dissocia das finalidades /funções da mesma, tributárias de um paradigma ou modelo de época:

«sur le plan interne, le récit d'une vie engage la compréhension (interpréter, justifier, etc.) et l'évaluation (admirer, condamner ou absoudre, etc.). Mais sur le plan externe, il est tributaire d'un jugement antérieur, un préjugement: dans la tradition, la biographie c'est d'abord la vie des hommes illustres de Plutarque...» (Viala, 1997: 79).

A segunda contradição relaciona-se com o carácter englobante de uma biografia: dar a conhecer uma vida na sua totalidade. Isso não passa de uma aspiração. A nível documental, torna-se impossível conhecer e controlar toda a informação sobre uma pessoa, acrescentando o facto de que uma interioridade (o sentido da existência de alguém) é «à la fois produit et producteur de l'univers social» (Le Grand, 2004: 42). Resultado: o biógrafo só alcança um texto parcial, lacunar, o que resulta paradoxal na tarefa de apreender a verdade de um outro «en partant d'une situation d'extériorité, et en utilisant des sources d'information et des documents multiples, en confrontant les points de vue» (Lejeune, 1989: 185)⁸.

A terceira contradição advém da própria resistências dos possíveis biografados. É o caso, e sirva de exemplo, de Proust e Valéry para quem, de acordo com Madelénat (2004: 75), a biografia se revela inadequada para captar «l'autre moi» que é a alma do poeta. Mas, a posição mais radical é a daqueles que recusam, como impossível, a biografia porque a (sua) vida não é redutível a um eu, que é múltiplo (Claude Leroy, 1989 e Chanfrault-Duchet, 1989).

Admitindo, pois, estas contradições, reconhecendo que o «eu» pretendido pela biografia corresponde a um ser singular, cuja unidade só parcialmente pode ser reconstruída, pois o biógrafo tem acesso, apenas, à existência parcelar desse objecto (que é uma subjectividade), e sabendo, também, que aquele não se pode ausentar do seu discurso, que indivíduo se reconstrói na narração biográfica?

Embora noutro contexto – o do autor (sujeito) no texto –, Jean Bellemin-Noël estabelece um conjunto de distinções sobre a relação do eu ao biográfico que podem ajudar na resposta da interrogação formulada. Assume este autor que não há escrita sem

⁸Jean-François Louette analisa a questão de saber se é possível conhecer a verdade sobre um homem, ou seja, se é possível a biografia, a partir de *La Nausée*, cuja tese consiste, exactamente na demonstração dessa impossibilidade. O autor explora o ponto de vista de autores como Flaubert, Maurois, Valéry e presente nessa obra de Sartre sobre o saber histórico que peca por excesso ou por defeito de erudição, obrigando à escolha de um ponto de vista «pessoal» e, portanto, parcial: «... la critique et l'érudition fait concevoir, pour rendre compte d'une vie, la nécessité d'une hypothèse unificatrice, produite par l'imagination et tirant la biographie vers le roman, mais hypothèse qui serait contrôlée par un phénomène d'empathie» (Louette, 1989: 142).

leitor, nem um (o) sentido (do texto), mas uma polissemia e riqueza de significações, e que não há outro «sujeito» de escrita a não ser o sujeito da leitura, pelo que «l'auteur est l'autre dont j'ai besoin pour assurer l'existence et la présence devant moi des énoncés que j'interprète» (Bellemin-Noël, 1999: 202). Nesta sequência lógica, «le seul "sujet au texte" qui vaille est celui qu'incarne le lecteur hic et nunc à chaque tour de lecture qu'il effectue...» (Bellemin-Noël, 1999: 204). É neste enquadramento (neste pressuposto) que Bellemin-Noël propõe uma leitura dos textos numa perspectiva psicanalítica, que ele designa «textanalyse» - une psychanalyse du texte en l'absence de l'auteur⁹ -, e explora o conceito de biografia. Para evitar o sentido vulgar (ou atitude comum) de biografia como «pertença à vida real» e para esclarecer «o outro» que pode estar no texto, estabelece algumas distinções operatórias no domínio do biográfico, sua consciência e expressão (Bellemin-Noël, 1999: 211-212): por «**bio-vécu**» designa o escondido, o não acessível e o incompreensível (ao próprio) da vida de cada um («ce qui de sa vie lui échappe»), o «in-conhecível»; ao «**bio-pensé**» correspondem «tous les aspects de cette existence qui font la matière d'une saisie intellectuelle par la mémoire, par le sentiment et par la raison», o essencial que cada um sabe de si e por si; «**bio-connu**» aplica-se «aux actes et aux événements, aux données de toute sorte, qui peuvent être rassemblées par les témoins d'une vie», os documentos que servem de trabalho aos historiadores, ou seja, o que se designa como a vida do autor; «**l'autographique**» restringe-se a «ce qui relève au récit de soi, ou de l'écriture de soi»; «**bio-écrit**» diz respeito a «le compte rendu d'une existence rédigé sans préoccupation esthétique pour des fins d'enregistrement personnel»; finalmente, o «**bio-texte**» compreende uma selecção do «bio-pensé» e do «bio-connu», que dará origem à autobiografia como género. Segundo Bellemini-Noël, só este último interessa à leitura como descoberta desse outro, o sujeito no texto ou autor. Como se depreende, há uma zona da existência que permanece desconhecida ao próprio e aos outros, que não é, em linguagem lacaniana, «objectivável» pelo «eu» e, ao olhar dos outros permanece «subjectiva»; há uma zona que corresponde ao domínio da ciência, do conhecimento de si e sobre a qual pouco importa o grau de interferência do imaginário que se infiltra no texto. À «textanalyse» só importa a veracidade e a autenticidade que está no texto e não o que existe para além dele.

⁹Não está dentro dos objectivos deste trabalho aprofundar esta perspectiva que o referido autor desenvolve noutros locais.

Esta divisão analítica, talvez um pouco especiosa, de Bellemin-Noël, para além de servir a finalidade do seu estudo (procura do sujeito no texto), revela que a biografia não pode aspirar a representar, reproduzir ou recriar uma vida una e integral, já que há vários níveis do «bio», o que corresponde a um dado, hoje adquirido, de que o «sujeito» e sua identidade são uma construção em contínuo fazer-se¹⁰. O sujeito a que acede o biógrafo é, pois, múltiplo, espalhado, «n'est rien d'autre que le processus qui tend et travaille la relation entre un *en dehors de soi* universel et un *pour soi* particularisant, entre la globalité non orientée de l'espace et du temps et les localisations repérées de l'ici-maintenant, entre les magmas de forces non individuées du biologique et de la psyché et les formes individuant de l'existant humain, entre les déterminations collectives (identifications, rôles) et les visées d'un *quant à soi* inassignable à toute imputation sociale» (Delory-Momberger, 2004: 75).

Se a imagem de si é uma permanente construção, também o trabalho do biógrafo é de composição de uma existência e não uma justaposição de dados (Madelénat, 1984: 97-100). Corresponderá à «mise en intrigue» de Ricoeur (1983). Através dela o biógrafo confere concordância à discordância, unifica – propõe uma linha de leitura, um sentido – à dispersão do sujeito, objecto da sua escrita¹¹.

Mas, tal como a imagem que o sujeito constrói de si é inseparável «des formes instituées selon lesquelles une société, une culture, un groupe se représentent collectivement la relation de l'individu à lui-même et aux autres (Delory-Momberger, 2004: 7), o biógrafo – e regressa-se à primeira contradição, acima referida -, ao construir a imagem do outro (o biografado), integra-se nos esquemas, nos paradigmas da época e nas finalidades reservadas à biografia¹². Na verdade, a sua existência (de autor) deve-se à do biografado, o que o sujeita a uma tríplice pressão: «de l'état des

¹⁰ Veja-se a «lógica transductiva» do processo de criação da individuação do sujeito apresentada no estudo de Delory-Momberger (2004: 75-76): «la transduction est ce mouvement par lequel, dans le présent toujours renouvelé de mon existence, je me relie à moi-même, je me crée moi-même comme relation mouvante entre les termes de ma naissance et de ma mort, une ressaisissante à chaque fois dans la totalité de mes implications matérielles, affectives, sociales, conscientes ou inconscientes».

¹¹ Cf. Guy de Villers, «Du sujet structural au sujet de l'expérience» in Robin, J-Y et Soëtard, M., 2004.

¹² Igual ideia defende Madelénat, citando Raymond Aron (1984:105): «"l'individualité humaine de la personne est construite à partir d'un fond commun", idées et institutions qui fixent, pour chaque époque, le possible et l'impossible, le probable et l'in vraisemblable: code e clef qui assurent l'interprétation des signes émanés de l'autre, "esprit objectif, représentations collectives" qu'il faudrait retrouver. D' où la nécessité d'un savoir proprement historique, général et totalisant...». Note-se que esta perspectiva surge no contexto de evitar a subjectividade no tratamento do biografado.

sciences et des outils heuristiques de son époque; de sa conception de l'homme et du monde (son idéologie); et de sa relation subjective à l'individu dont il parle» (Viala, 1997: 80). Com efeito, na biografia são inseparáveis a ligação do biógrafo à personagem biografada, que estará na base da sua escolha, o conhecimento da mesma e as finalidades que o movem à escrita de uma biografia. Nessa medida, de acordo com Bigotte Chorão (1995: 683), «a biografia é um género, não raro, mais revelador da psicologia do biógrafo do que da do biografado.

3. Biografias – porquê? Para quê?

Perpetuar uma vida que se tem como exemplar, propô-la como modelo, colher dela ensinamentos, surgem como finalidades morais e didáticas para quem se propõe distinguir, na sociedade, determinada personalidade, elaborando a sua biografia. Assim, e encontrando um modelo na oratória do elogio fúnebre, a *laudatio* latina¹³, se compreendem as vidas dos homens ilustres, desde a Antiguidade clássica (Putarco) até meados do século XVIII¹⁴, e as biografias apologéticas e hagiografia florescentes no período medieval, (May, 1984: 157-160), que Madelénat (1984: 32-51) relaciona com o «paradigma clássico» na história da biografia. Este caracteriza-se pela normatividade quer formal, quer estrutural, quer temática, tendendo à integração da personalidade num modelo que visa menos a singularidade que a exemplaridade de um carácter e corresponde, de acordo com Madelénat (1984: 37) a um dos pólos da biografia clássica: «une vie singulière tend à se rationaliser à l'excès, à s'absorber dans l'illustration d'un caractère ou d'une fonction, à verser dans l'exemplarité». O outro pólo, embora respeitando o carácter normativo e o pendor moral da arte/literatura, cede à «représentation détaillée, anecdotique, individualisante de la fantaisie vitale, et à l'exploration de l'intériorité...», mais despojada ou mais exuberante (Madelénat, 1984: 37). Aquele primeiro pólo da biografia clássica pode relacionar-se com um modelo de

¹³ Atente-se na observação de May (1984:157): «Mais c'est sous la forme fixe de l'éloge funèbre que le genre prit réellement forme. Sans être à proprement parler une forme fixe, la *laudatio* latine ne tarda pas à se conformer à une sorte de modèle idéal, lequel comportait un certain nombre de développements de rigueur: d'abord sur la famille et les ancêtres du défunt, puis sur sa carrière publique et ses hauts faits, mais aussi sur sa vie privée et familiale, enfin naturellement sur les vertus par lesquelles son souvenir méritait de se perpétuer dans la mémoire de ses concitoyens».

¹⁴ A partir dessa altura, May sugere que a biografia segue o modelo (triunfante) da autobiografia de inspiração rousseauiana: «Tel est un gros le modèle existant au moment où, après le milieu du XVIIIe siècle, l'autobiographie moderne prend son essor» (May, 1984: 159). Veja-se a secção "La mutation de second XVIIIe siècle" em Madelénat (1984: 52-56).

compreensão da biografia proposto por Delory-Momberger (2004: 64-68) e que ele designa como de «substância»: o biógrafo propõe-se a revelação de um carácter, uma definição da essência de um ser em que tudo está contido, antes da sua existência. Essa biografia responderia à pergunta «comment un homme est-ce-qu'il est?». A este modelo se opõe um outro, que defluirá no romance de formação (século XVIII), de origem religiosa e pietista (em que o crente procura conformar a sua existência à de Cristo) que responderia à pergunta: «comment un homme est-il-devenu ce qu'il est?» e dará origem a uma construção finalizada com intenção didáctica, pois assume uma visão progressiva e teleológica da existência¹⁵.

Em ambas as situações, o biógrafo recorre à exemplaridade de outros para propor os seus valores ou os valores de uma religião (hagiografia), de uma ideologia ou de uma visão pessoal sobre a sociedade e sua organização, como observa Plazenet (2001: 76): «La contemplation du passé est le moyen de se corriger des vices acquis à la fréquentation des vivants, d'élaborer un modèle idéal auquel s'efforcer de ressembler». O biógrafo não se limita a organizar factos; ele interpreta; ele propõe um modelo a imitar. Assim o mostra o mesmo autor: «les *Vies* [de Plutarco] ne sont donc pas seulement un récit, mais une enquête, un viatique sur le chemin du bien» (Plazenet, 2001: 72). Ao apresentar a vida de Demóstenes, segundo a perspectiva de Plazenet, Plutarco propõe aos leitores o seu próprio ideal de vida pública, que censura no próprio biografado:

«la *vie de Démosthène* assure la promotion du même idéal de mesure, de droiture, de dévouement à la cité que les traités comme *Si un vieillard doit s'occuper des affaires publiques* ou *Les préceptes politiques*. Plutarque insiste dans ces textes sur la nécessité de se garder de l'ambition personnelle et d'un amour de l'argent dont il déplore les sarges chez Démosthène» (Plazenet, 2001:72).

Nesta linha de orientação, o biógrafo assume o espírito da época e inscreve a sua actividade no paradigma vigente. Ao longo do século XVIII foi-se desenhando um outro paradigma, o romântico. Preparado pelas ideias iluministas, veio a configurar-se no

¹⁵Ver também Viala (1997: 81) e a tipologia, origem, desenvolvimento e importância do romance de formação (*Bildungsroman*) em Jean Cabriès (1997), «Roman, typologie du» in *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*. Encyclopaedia Universalis, Paris, Albin Michel.

espírito democrático representado na Revolução Francesa. Aquele abalou não só a ordem política e social (a realeza absolutista e os privilégios de classe) como a literária, pondo em questão a racionalidade e a normatividade clássicas. Promoveu a liberdade individual na criação e na expressão artísticas e a afirmação do génio criador, distinto do vulgo, idealista e intimista:

«l'individu ressent des besoins nouveaux d'intimité (repli sur la famille, goût de l'enfance), de sensibilité, d'émotion» (Madelénat, 1984: 51).

Neste paradigma, distinguem-se dois vectores, aparentemente contraditórios, onde é notória a influência de Rousseau:

1/ a desvalorização do elitismo classista e «democratização» burguesa, reflectidos quer no romance quer na biografia de que aquele se aproxima:

«l'évolution du roman psychologique, que s'adapte désormais à la représentation d'un individu moyen, proche du lecteur, objet de compréhension interne, rapproche le récit fictif de la biographie» (Madelénat, 1984: 52);

2/ «la passion du singulier aboutit souvent en "culte du héros" (religieux, politique ou artistique)» (Madelénat, 1984: 57). Sendo assim, por um lado, a biografia liberta-se das antigas funções morais e explora a vida interior (intimista) do biografado, valoriza a vida quotidiana e exalta a vida comum, enquanto expressão de uma vida «verdadeira»¹⁶. Por outro lado, até por uma desejo didáctico, a vontade de propor à meditação do público a figura do herói – ser excepcional, dotado de características "demoníacas", incarnando um ideal, configurando um destino – leva o biógrafo a acentuar a faceta individual e extraordinária do biografado. Pode, pois, depreender-se que o biógrafo, seguindo a máxima de Ortega e Gasset que o homem é ele e a sua circunstância, assume a atmosfera ideológico-cultural do tempo.

Nesse sentido, a biografia do último quartel do século XIX, segue a inspiração positivista e o cientismo oitocentista, valoriza o documental, estimulando o desenvolvimento da biografia segundo o modelo de «a vida e a obra» do biografado:

¹⁶Viala (1977: 81) sublinha este aspecto: «... au lieu de figures "typisées" et stylisées, on y désire des images "vraies", comprises par intuition et sympathie. (...) Le rêve ontologique est là en apogée, soutenu par l'autobiographie selon Rousseau, par le roman d'apprentissage selon Goethe, le roman historique et le roman balzacien».

«Le scientisme réduit la formule boswellienne à un répertoire où s'amassent les faits et les preuves qui ne parlent ni ne vivent» (Madelénat, 1984: 62).

A mudança de paradigma imprime nova orientação à biografia. O ambiente mental dos finais do século XIX e do começo do século XX é marcado pelo darwinismo e psicologia científica, que fazem do homem um ser objecto de análise como qualquer outro, pelos filósofos do inconsciente (Schopenhauer, Nietzsche), que questionam a clareza e certeza do cogito, valorizando as forças profundas e irracionais na determinação do sujeito, pelas teorias psicanalíticas de Freud, nomeadamente as das pulsões inconscientes, pelo intuicionismo de Bergson, que questiona o peso da razão no conhecimento, pela crise da representação e da referência no campo da estética e abandono da *mimesis*. Tal atmosfera determina a biografia moderna, de acordo com a síntese de Madelénat:

«la biographie moderne naît de la crise de valeurs qui affecte le système écletique fondé sur l'humanisme gréco-latin, la religion chrétienne, et le rationalisme»¹⁷. (Madelénat, 2004: 63)

Madelénat refere-se a uma ruptura na orientação da biografia que não pode dissociar-se da nova visão do sujeito - a sua relação com a «realidade» e a sua consciência de um «eu» múltiplo e fragmentado – para a qual concorre a consciência da literatura (poesia) como artefacto verbal distanciado do eu produtor. A influência da psicanálise, com a exploração do peso da infância e do inconsciente na formação / expressão da personalidade, a erosão da censura e consequente liberdade de tudo dizer, a multiplicidade do eu e de pontos de vista, assim como a harmonização dos dois pólos - científico (herança positivista) e artístico (tónica modernista) - na construção da biografia, conferem-lhe diversidade, que Madelénat agrupa em três famílias: «l'enquête démythologisante»; «la vie interprétative»; «la "superbiographie"» (Madelénat, 1984: 70)¹⁸.

¹⁷Ver a propósito do modernismo associado ao ambiente de crise da época: Aguiar e Silva.

¹⁸Bigotte Chorão (1995: 684) sintetiza assim esta mudança de paradigma: «o grande escolho para o biógrafo era, ontem, a retórica do panegírico, enquanto, hoje, é a tentação de tudo desmitificar e de tudo explicar: onde se via a personagem sempre sob a veste do "herói", passou a ver-se ela sob as feições do "idiota", e o que no homem aparecia como enigmático, reduziu-se a uma qualquer doutrina científica». Depende-se, pois, que, mais do que a «realidade objectiva» do biografado, a biografia transmite a visão do biógrafo enquadrada nos paradigmas vigentes.

Pondo em prática o espírito de liberdade, a biografia relativa à primeira daquelas famílias põe em causa as imagens construídas e critica as «glórias intocáveis», explorando as falhas, os defeitos, a vulgaridade, desfazendo «os mitos» criados sobre algumas personagens históricas. O segundo grupo aglutina as biografias cujos biógrafos relativizam «toute vérité "positiviste"» e assumem o papel de reconstrutores de vidas, valorizando as lacunas testemunhais e as ambiguidades dos documentos. No mesmo espírito de liberdade criativa, «la "superbiographie" (...) implique l'omniscience et l'omniprésence du psychologue-narrateur, la manipulation créative des matériaux» (Madelénat, 1984: 72). Nela o biógrafo, dando mostras de erudição extrema, recria com sentimento de demiurgo, a personalidade escolhida, com a mesma liberdade do romancista moderno:

«un tel sentiment prométhéen de puissance, fondé sur l'érudition, la sympathie intuitive, la foi en l'interprétation et les possibilités de l'oeuvre littéraire, représente l'évolution extrême (et aventureuse) du paradigme moderne» (Madelénat, 1984: 73)¹⁹.

Este paradigma, lentamente, a partir da segunda metade do século XX – anos 60/70 – vai cedendo o lugar ao que se tem vindo a designar como pós-modernidade, revalorizando o interesse pela biografia de que se dá conta Madelénat:

«Crise de toutes dernières années, refus de la massification, remise en question des idéologies dominantes, renoncement à une totale intelligibilité du réel, l'ensemble de ces phénomènes économiques, sociaux et culturels semble avoir formé un climat favorable à la biographie (comme à l'individualisme, au "nouveau romantisme", à un amour nostalgique et écologique du patrimoine)» (Madelénat, 1984: 73).

Participando do clima de eliminação de fronteiras rígidas, de mistura de géneros resultante da recusa de um centro unificador, a biografia adapta-se a novas formas-géneros do literário:

¹⁹Viala (1997: 81) traduz esta perspectiva nestas palavras: «un modèle moyen s'est établi, qui recherche l'équilibre entre l'art du récit agréable, l'érudition et les propositions explicatives».

«cet hybride de science e d'art, d'histoire et de roman, doit s'interpréter comme un élément de la culture postmoderne: le décline des dogmes historicistes et des explications mécanistes ouvre jour à une pensée de l'autorégulation, de l'aléatoire e du polymorphisme» (Madelénat, 1989: 18).

Para a nova feição da biografia, nestes tempos pós-modernos, contribui o ecletismo ideológico e cultural que favorece o sistema generalizado do culto da personalidade, do apreço, da admiração e do fascínio por uma personalidade singular e exótica. O que atrai, agora, o biógrafo, não são as figuras heróicas, as que sobressairam nos domínios político, militar, revolucionário, ou por causas humanitárias, - apresentadas como os heróis de um povo -, mas as figuras construídas pelos meios de comunicação social – pelo cinema, pela televisão ou outros. São os detentores de uma «outra vida», por aqueles meios construída, assente na fama, no sucesso, no dinheiro, na aventura e que o público, sem esforço, identifica.

4. Tragicamente vestida de roxo, biografia de Cléo de S.

O nono romance de Fernanda Botelho apresenta-se como um todo, um discurso corrido, sem divisão em capítulos nem espaços que os sugiram. Como em outros romances da autora, compõe-se de duas narrativas. A primeira corresponde à narração autodiegética de Laura e simula o artifício da personagem escritora, já presente em outros romances:

«... quando a minha Clareta chegara cedo a casa, estava eu a escrever as minhas coisas secretas, aquelas que sempre vou alinhavando a meu respeito, a respeito dos outros, a respeito de tudo e de coisa nenhuma...» (p. 10). A segunda narrativa corresponde a uma biografia-entrevista²⁰.

Mas, a narrativa (primeira) que é oferecida ao leitor não parece ser a de um texto autobiográfico – um diário, possivelmente – como transparece do objecto da escrita: sobre si, os outros, tudo e nada, ou seja uma escrita circunstanciada, mesmo que a narradora faça o leitor acompanhar a rotina do seu dia a dia. Ilusão autobiográfica? Sugere-o, a narração em primeira pessoa, num registo de rememoração, aliando o factual ao reflexivo ou instrospectivo, presente desde a primeira página do romance:

«Ocorreu-me aquilo quando atravessava o jardim, de regresso a casa. Nos bancos estavam como sempre sentados os velhotes do costume. (...) Um dia

²⁰A biografia surge no romance em processo de escrita-elaboração. A biografada morre durante o processo de recolha de elementos através da entrevista. Quase no final do romance, a entrevistadora comunica à mãe (personagem- narradora): «Estive a falar com o meu director, que vai falar com o director, sobre a biografia-entrevista. Parece-me que já tenho material suficiente, não todo o que poderia ter mas, em compensação, entro com a morte... a bela morte dela, que é um episódio fabuloso. Fa-bu-lo-so! Até já pensei no título: *Tragicamente vestida de roxo*. E em sub-título: *Biografia de Cléo de S...*» (p.110)

serei como eles, pensei, mas não vou sentar-me em bancos de jardim²¹. (...) tenho ainda de fazer frente à minha vocação de fuga à vida em bancos de jardins públicos... (...) E lembro essa tarde...» (p. 9).

«Essa tarde» e o respectivo acontecimento a ela aliado - «Ocorreu-me aquilo²²... (...) E lembro essa tarde porque foi nessa tarde que consciencializei a premonição de uma derrocada, de ocorrências funestas, daí por diante e por tempo indefinido» (p. 9) - funcionam como elemento organizador do romance, a vários níveis. Ao nível da organização discursiva, como catáforas, deixam em aberto a significação a atribuir-lhes; do ponto de vista semântico, criam expectativa sobre o conteúdo-alcance da derrocada e dos motivos que conduziram à premonição; ao nível da construção do romance como ponto de referência temporal, a partir do qual se organiza a diegese, ora em linearidade temporal ora em flash back rememorativo, e como pólo aglutinador da dupla narrativa, contribuindo para o suspense e para o crescendo da tensão dramática.

O romance constrói-se a partir da referência temporal obsessivamente repetida²³ -

«essa tarde [em] que consciencializei a premonição de uma derrocada, de ocorrências funestas» (p. 9), nessa sexta-feira», «estava eu a escrever as minhas coisas secretas» (p. 10) -

com a qual se relaciona o momento da revelação -

«Mas a verdade é que a premonição já se tinha revelado na véspera» (p. 10).

Num primeiro momento, tal revelação é apresentada como rememoração («E lembro esta tarde...»), para a qual se procura uma explicação causal:

«Note-se que, se consciencializei a premonição quando atravessava o jardim público de regresso a casa (*spot* sobre os velhotes), os factos que a determinaram são menos localizáveis, ondulam num tempo da memória proustianamente involuntária ...» (p. 11).

²¹Note-se a ironia da situação. A personagem, que recusa esta situação no início do romance, acaba, no final, vítima do destino ou da conjugação de circunstâncias, por encontrar algum repouso para o seu cansaço no banco de jardim dos [seus] velhotes: «sento-me num dos bancos deles, noite amena, embora sem estrelas, fico a olhar, sinto-me bem, verifico que estou cansada, cansada, cansada.» (p. 114).

²²Os sublinhados não constam do livro, servem para destacar a marcas temporais e os acontecimentos com elas relacionados.

²³Essa referência temporal surge na página 9, é repetida nas páginas 10 e 11 e retomada nas páginas 87 e 106.

Entretanto, estabelece-se, um outro ponto de referência temporal:

«É fulcral neste percurso aquele outro fim de tarde, não muito recuado, nem há um mês atrás, em que a minha Clarinha chegou a casa exuberante, como se dançasse...» (p. 11); «Ocorreu-me pois aquilo, quando atravessava o jardim, de regresso a casa (*spot* sobre os velhotes). Mas isso foi alguns, bastantes dias mais tarde, mesmo semanas, mas não muitas. A malévola profecia» (p. 13).

O tempo que medeia entre esta referência última e a primeira, configura no plano narrativo uma grande sequência. Abarca um período de cerca de 20 dias da vida Laura, em férias, período durante o qual a filha, Clara, vai «preparar e redigir uma biografia-entrevista» de Cléo de S., pintora, «uma mulher fabulosa, amante de duques (...) sanguessuga de milionários», que se exibiu no casino de Paris e expôs em Londres (pp. 11 e 12). A passagem do tempo é indicada pela rotina diária de Laura e obedece a um esquema repetitivo e fixo, sugerido pela menção ao jantar²⁴, ponto de encontro de mãe e filha. Quanto ao processo narrativo, este corresponde a uma cena dialogada, que obedece também a um esquema repetitivo: passagem de Clara pela gamela do gato (Meugato), que arruma com o pé; conversa de circunstância sobre o jantar; interesse de Laura sobre a entrevista a Cléo, começando pela indumentária do dia e passando ao objecto da entrevista; saída de Clara, ou para desgravar a entrevista, no quarto, ou com Nuno (inicialmente) ou Narciso, por quem se enamorara no decorrer das entrevistas a Cléo.

Uma outra sequência tem início com a «cena» ocorrida na quinta feira da revelação da premonição, em que Clara entra em casa e encontra a mãe a escrever («É como se estivesse a escrever um romance. Sempre quis escrever histórias», p. 86) e termina com o desfecho do romance (p. 114). É como se de um (re)começo se tratasse:

²⁴A narradora tem o cuidado de registar o prato do dia, antes das férias da empregada Filomena: «assadinho com batatas» (p. 12), «arroz de marisco» (p. 13), «jardineira de vitela» (p. 14), «bifinhos panados e esparregado» (p. 20), «arroz de miúdos» (p. 21), «jardineira » (p. 29), «rissoizinhos» (p. 33) . Na ausência de Filomena, «arroz à valenciana» (p. 47), «bacalhau à Gomes de Sá» (p. 52), «chá e umas torradas», apenas para Laura (p. 53), «bacalhau à Brás» (p. 58), «chá e umas torradas», apenas para Laura, novamente (p. 62), «pão, queijos e vinho. frugalidade monacal» (p. 65), apenas Laura, sem referência ao prato (p. 67), «empadão» (p. 70), «pizza» (p. 73), «pão, queijos e vinho» (p. 73), «rins salteados» (p. 79). Ao mesmo tempo que marca o decurso do tempo, a referência ao jantar e ao pormenor do menu, criam também um efeito de real, em que sobressai o carácter repetitivo, a rotina dos dias, o cansaço do quotidiano.

«é exactamente nesta quinta-feira que a premonição se revela, embora eu só a tenha consciencializado no dia seguinte, quando, a caminho de casa, atravesso o jardim onde se acomodam nos bancos durante o dia os eternos velhotes de olhos baços. É quando os contemplo que consciencializo a premonição, então o coração pulsa-me um pouco mais rápido... (...) e foi mais ou menos assim nessa sexta-feira. Clara vai no sábado almoçar com o pai e eu aproveito para espiar o texto da desgravação... (...) Poi eu, na quarta-feira anterior, antes da quinta-feira da premonição revelada, antes ainda da sexta-feira da premonição consciencializada, antes por fim desse sábado da omeleta de queijo ao almoço no *snack*... (...) gastara um balúrdio na compra de um conjunto preto...» (p. 87).

Esta sequência de menor extensão (pp. 86-114), do ponto de vista do tempo narrativo – o tempo da história - compreende um período de oito dias, considerando a sexta-feira da «consciencialização da premonição» e o dia em que Laura recebe a notícia da morte de Cléo:

«Quando acordo, é sexta-feira, a sexta-feira da semana que é a tal semana que começou na semana anterior, quando, ao passar, a caminho de casa, pelos velhotes sentados nos bancos do jardim, corpos esvaziados de seiva, consciencializei a premonição de uma derrocada de ocorrências funestas, etc. e tal.» (p. 106).

Este período alarga-se de uma quinta-feira²⁵, em que se dá a revelação da premonição (p. 86), até ao sábado correspondente ao desfecho do romance, dia do funeral de Cléo e acontecimentos ocorridos com Laura nesse dia (pp. 110-114).

A cada um dos dias daquela semana da «derrocada» corresponde a sua história. Seguindo uma ordem linear²⁶, e em contínua tensão dramática, a narradora vai dando a conhecer as consequências funestas da premonição ou «malévola profecia», mais para si do que para a filha, como bem ciente disso era a mesma narradora no começo do romance:

²⁵Poder-se-ia antecipar para a quarta-feira anterior, dia da compra do conjunto preto referida em analepse na página 87.

²⁶Toma-se aqui o conceito de «ordem» teorizado por Genette,(s/d) *Discurso da Narrativa*, tradução de F. Cabral Martins, Lisboa, Vega, pp.31-83.

«Tive medo pela minha Clarinha (...). Só pensei nela, embora devesse afinal sobretudo pensar em mim» (p. 9)

Assim, entre os encontros / diálogos, cada vez mais fugazes, com Clara que rompera com Nuno e vivia enlevada com Narciso, médico amigo de Cléo, a leitura da entrevista desgravada de Cléo e os afazeres quotidianos, Laura reconhece-se mais envelhecida e vê agravada a sua solidão.

«Nesse sábado» (p. 88), prova o seu novo conjunto preto, que esperava estrear num encontro futuro com Cristiano, e, frente ao espelho, comenta:

«estou velha, ou melhor estou mais velha – mas em relação a quando? A velhice é isso mesmo: um processo gradativo cada vez mais espesso...» (p. 88).

No «Domingo» (p. 94), fica a saber, através de Clara, de que o ex-marido tomara Filomena como sua empregada.

«Na segunda-feira» (95), no fim do seu encontro habitual, «no quartinho com vista para o Tejo, sob o olhar complacente de Nossa Senhora das Graças», o amante, dado que a esposa, Marta, estava grávida comunica-lhe o fim da relação, o que a leva a retomar o fumo do tabaco. Por insistência, quase imposição da filha, assume a morte do gato e deita (finalmente) a gamela no caixote do lixo.

«Na manhã seguinte» (p. 98), recebe o telefonema de Nuno, denegrindo o novo namorado de Clara, compra a prenda de casamento dos colegas da escola Cristina e Jorge e, ao jantar, depois de conversar com a filha sobre o novo quadro de Cléo – a morte à deriva ou morte (apenas), esta comunica-lhe que vai viver com Narciso.

«No dia seguinte», escrutina «as considerações políticas da querida, fabulosa, Cléo» (p. 104), bebe um *whisky*, fuma um cigarro, adormece. Oito dias depois da sexta-feira da «consciencialização» da premonição (p. 106), sai, ouve o telefone «ao descer as escadas», passa pelo jardim dos velhotes, almoça, regressa a casa, ouve o telefone e recebe a notícia da morte de Cléo:

«morte rápida, doce, hierática. Sentada no grande cadeirão do salão, tragicamente vestida de roxo» (pp. 107; cf. 109).

Dois motivos²⁷ atravessam todo o romance, embora adquiram maior acuidade nesta segunda sequência, contribuindo não só para a compreensão da personagem Laura – consciencialização do envelhecimento e da atmosfera de solidão em que se vê - mas também para o dramatismo do desenlace: o gato (Meugato) e os (meus) velhos do/no jardim²⁸. Para todos os efeitos, trata-se de um tropeço colocado nas vidas de Laura, directamente, e na Clara, indirectamente, simbolizando a solidão.

Laura «atravessa o jardim» e vê-se trespassada pela solidão dos velhos de «olhos melosos de visões ausentes», «de olhar baço», a que precisa de reagir, «[fazendo] frente à [sua] vocação de fuga à vida em bancos de jardim» (p. 9) tal como percebe nos olhos do seu gato em fim de vida «a dor apagada do mundo». Solidão reflexa que contrasta com o relato expansivo da biografia de Cléo. E é significativo que Clara «tropece», no entusiasmo da vida voltada para o exterior - a de Cléo, elevada ao plano do mito, e a sua, em crescente felicidade com Narciso («sinto-me quase feliz, imagina», p. 86) – com o que já não existe, a não ser como vestígio: a gamela do gato. Ela é a solidão de Laura, a sua dor apagada que o brilho exterior não permite ver. Também a ela, Laura precisa de reagir desfazendo-se da gamela.

Suportadas as consequências nefastas da premonição, mesmo reagindo, Laura assume ainda uma experiência catártica final. «A glória é efêmera», mesmo para uma «*promeneuse* insolente e universal» (p. 110), pensará Laura. E, tendo vestido o seu conjunto preto, que tinha provado no sábado anterior e fora pensado para estrear com Cristiano, à distância, acompanha o passeio final da «fabulosa» Cléo, entregue, agora, à solidão total. Depois do cinema e do jantar, Laura, a caminho de casa, atravessa o jardim «com alguma estranheza – é a solidão, o silêncio, o escuro, a ascese, nada parece igual, este jardim sem os [seus] velhotes nos bancos» (p. 113). Ainda em experiência catártica, senta-se num dos bancos. Aí, «Dramaticamente Vestida de Negro», poderia aguardar a morte. O que não acontece, porque o apelo de um *whisky* e de um cigarro a

²⁷Motivo adquire o sentido já referido, conforme Segre (1989:100-103), «Tema/motivo» in *Enciclopédia Einaudi, Literatura-Texto*, Lisboa, ENCM, pp. 94-115: unidades de significado estereotipado que se repetem num texto ou num grupo de textos que permitem caracterizar áreas semânticas determinantes. Unidade de significado: podem, com efeito, tratar-se de palavras, frases e grupos de frases do texto; ou então, de paráfrases de partes do texto que instituem um significado autónomo.

²⁸Note-se o efeito do possessivo no nome do gato e na referência aos «velhotes do costume». Quanto ao «Meugato», a personagem-narradora vê-se obrigada a assumir a morte do gato e, por essa via, a solidão. No que respeita aos velhos, há uma progressiva identificação de situações: o reconhecimento da narradora de que «um dia serei como eles» (p. 9) e o subentendimento (ou inferência) de que a consciencialização da premonição decorreu deste contacto – passagem obrigatória – pelo jardim.

leva até casa. Aí é aguardada em ansiedade e algum desespero por Filomena, que lhe oferece o ombro para o momento catártico final de choro (p. 114).

Mas o romance não se condensa neste episódio da vida de Laura, que bem poderia ser narrado num outro género: um conto que, a partir da premonição, relatasse as sucessivas experiências de perda naquela semana de acontecimentos dramáticos para a personagem. Como já foi referido, o romance integra uma narrativa segunda – a biografia-entrevista de Cléo –, que a autora articula com a primeira, segundo uma dupla estratégia, conforme a sua ligação à escritora, Clara, («Estás a perceber, minha Laurinha querida, vou pôr o meu nome num livro, o primeiro. Realizo o meu sonho...», p. 11) ou à leitora, Laura. Assim, o discurso relativo à biografia é apresentado como transcrição, corrigida ou não, da entrevista ou assumido no discurso, interpretativo, autodiegético da primeira narrativa.

Antes de explicitar a articulação das duas narrativas segundo o modo referido, considere-se a visão que Clara fornece da sua biografada.

4.1. A grande corteia

O trabalho do biógrafo aproxima-o do de um historiador ou de um investigador das ciências sociais, conforme trabalha sobre documentos ou sobre relatos de vida e entrevistas, como objecto de análise. Se nem todos os estudiosos deste domínio encontram relevância heurística e hermenêutica nas «histórias de vida», relativizando-as²⁹, há aqueles que lhes exploram as virtualidades de análise no domínio da respectiva área científica, já que permitem a constituição de conhecimentos estruturados e cumulativos sobre o sujeito (Blanchet, 1991:12), inserido num mundo de relações:

«étudier la vie d'un individu suppose que l'on prenne en compte ses relations avec l'autre, avec les autres, à la fois dans le temps et dans l'espace. Cet entrelacement des vies oblige à assumer la place des autres dans celle du biographé et permet de sortir de "l'illusion biographique" déniée par Pierre Bordieu (1986)» (Bendana, Boissevain e Cavallo, 2005: 12)

Como considera Le Grand (2004: 42), «le récit biographique» é também uma vida de acesso ao mundo interior, que é ao mesmo tempo produto e produtor de um universo social. Além disso, o interesse pelas biografias é uma forma de fugir ao impessoal, ao peso das estruturas sobre as pessoas; é uma forma de o leitor se identificar com alguém semelhante a si (ou que pelo menos assim o julga) e, portanto, uma forma de humanização (Benhassar, 2005).

Uma das formas de construir uma biografia, na distinção de Viala uma «epibiographie», é o recurso à entrevista do biografado, um meio de entrar no seu universo interior e «captar uma existência» inserida num campo alargado de relações:

«Enfim, l'histoire de vie est une récupération de l'existenciel, du contact avec ce que l'on appelle le vécu et je crois que c'est la raison principale du succès actuel des biographies, en une époque où l'individuel est, en quelque sorte,

²⁹Ver o texto de Bordieu atrás referido e citado.

"surdimensionné". La connaissance de la vie d'un individu nous arrache à l'abstract des structures, aux cadres normatifs. On retrouve l'incarnation dans l'histoire et l'expression des sentiments, des émotions, des souffrances, des joies, en même temps que le rapport personnel au métier, à l'argent, au pouvoir, à l'amour, à la violence, au plaisir, à la douleur». (Bartolomé Benhassar, 2005: 93)

Também, neste tipo de biografia, o autor joga um papel decisivo, na preparação e redação da entrevista, tal como se apresenta Clara, quando relata à mãe o seu trabalho:

«O Chefe chamou-me para me perguntar se estava disposta, durante as férias, a preparar e redigir uma biografia-entrevista (...) um editor (...) pediu-lhe que indicasse alguém capaz de assumir o trabalho. Alguém com o devido talento. Alguém que fizesse as perguntas certas, gravasse as respostas... alguém com sensibilidade feminina e subtileza ambígua... estás a perceber?» (p. 11).

Clara assume-se, pois, uma biógrafa entusiasmada, que se deixa fascinar pela biografada, como se fosse uma escolha sua. Deste modo, experimenta a atracção do «mítico» sobre o «referencial»³⁰, como é próprio das figuras consideradas «estrelas» no mundo artístico. Daí que a sedução por esta personalidade a leve, por um lado a transmitir dela a imagem de um ser excepcional, em conversa com a mãe, e, por outro, a procurar, na sua entrevista, aqueles tópicos que constam do esteriótipo das «stars» e «cortesãs» (Lecarme-Tabone, 1989 e Amossy, 1989).

Assim, repetidamente, ao longo do romance, quase sempre que conversa com a mãe, Clara refere-se a Cléo como a «fabulosa Cléo», «uma mulher fabulosa»³¹. Atendendo a um dos conteúdos semânticos relacionados com «fábula» e «fabuloso», o

³⁰Cf. Madelénat (1984: 192-203) que vê nesta atracção uma ameaça à consistência histórica do biografado.

³¹O tom superlativante da caracterização de Cléo surge na voz de Clara, traduzindo o seu fscínio pela biografada, ou na de Laura, normalmente irónica e crítica. Ocasionalmente por Filomena, a empregada, como comentário de admiração e pela própria nas suas respostas. Eis as citações: «uma mulher fabulosa» (p.12); «Cléo! Uma mulher fascinante, fa-bu-lo-sa! Fabulosa, Laurinha! - diz a minha Clareta» (p. 13); «... tudo para enlevar a bela mulher...» (p. 25); «Parecia uma deusa»; «Ela é fabulosa»; «[Eu, Cléo] adquirira uma bela e esbelta figura mas ainda não atingira o esplendor da cor, ainda não conseguira captar a seiva que me daria majestade e autêntica formosura» (p. 19); «-Oh! Fa-bu-lo-sa!» (p. 22); «[Cléo] parece uma vestal que envelheceu ao serviço do templo.» (p. 29); «Cléo, a fabulosa.» (pp.38 e 39); «[Cléo parecia um arranjo floral] fabuloso como sempre.» (p. 52); «... a fabulosa Cléo...» (p. 62); «- Fabulosa» (pp. 65 e 73); «... fabulosa e inefável» (p. 98); «querida, fabulosa, Cléo.» (p. 104). Até a morte de Cléo é assim considerada por Clara: «- Foi uma morte fabulosa» (p. 109); «a bela morte dela, que é um episódio fabuloso. Fa-bu-lo-so » (p.110).

que na narrativa é do domínio do maravilhoso, do mítico, do heróico, do lendário, a figura entra no imaginário da «star», isto é, vive de uma representação idealizada. A completar esta representação, por várias vezes, a biógrafa se lhe refere como «a belíssima Cléo», «bela mulher», «uma/a deusa», «majestosa Cléo», «bela e esbelta», correspondendo ao processo de «endeusamento», à operação de «des-realização» da figura biografada, aproximando-a de uma figura mítica (cf. Madelénat, 1984: 192-194).

4.2. Das origens, no caminho do êxito

Um dos esteriótipos das biografias das «stars» (Amossy, 1989: 66-67³²), consiste na atenção concedida às suas origens – infância e início de carreira - associadas às dificuldades a superar e à conjugação de circunstâncias favoráveis que a sua perspicácia, a sua beleza e os seus dotes naturais transformam em caminho de êxito. É comum que a porta de entrada no mundo do sucesso seja a do teatro, por vezes do casino. Respeitando este modelo, Cléo, guiada pela entrevistadora, não podia deixar de referir as suas origens a uma família portuguesa – católica, por parte do pai, ligado ao mundo do teatro burlesco, com família de proprietários no Douro – e a uma mãe, «galante norueguesa» a quem o leitor pode associar a sua elevada estatura (motivo adjuvante ao seu sucesso). As dificuldades surgem com o abandono / fuga da mãe e com a morte do pai, que entretanto confiara a filha aos avós, no Douro, onde recebe a educação religiosa. Após as primeiras paixões, aos doze anos, e por se sentir asfixiada pelos rigores morais do meio, segue o trajecto do pai e vai para Paris, seu local de nascimento, com um «jovem aventureiro (...) pintor de naturezas mortas. Experimenta a solidão e adversidade («Andei um tanto de rastos, fiz-me um tanto devassa, cheguei a roubar. Arranjei um ou outro trabalho»). Porventura, o seu aspecto físico - «já então tinha para cima de um metro e oitenta de altura e mais alguns quilos. Adquirira uma bela e esbelta figura mas ainda não atingira o esplendor da cor, ainda não conseguira captar a seiva que me daria majestade e autêntica formosura», - condu-la, pela acção de *monsieur X* ao Casino de Paris, a porta que se abre ao sucesso (pp. 18-19). Entretanto passara pelo circo, num momento difícil da sua vida e pela feliz conjugação de circunstâncias:

³²Tenha-se em consideração que Amossy debruça-se sobre as «stars» de hollywood.

«O circo veio a Paris. A assistente do prestidigitador teve um parto prematuro e o prestidigitador precisou de arranjar à pressa alguém que a substituísse a chegar-lhe os copos de água e a levar as pombas brancas para os bastidores. Cléo propôs-se para o efeito, andava ainda um tanto desnorreada, sem o apoio do aventureiro pintor de naturezas mortas, que a deixara, ou ela deixara tempos atrás, ela, sem um protector titular, a vida não se lhe mostrava nada fácil...» (p. 46).

A esta circunstância se alia a sua beleza, determinante na ascensão ao patamar seguinte que a coloca na escada de acesso à glória: Monsieur X, «tendo-se enternecido com tanta juventude e beleza desperdiçadas ao serviço de um prestidigitador casado e pai de família» introduz Cléo no Casino de Paris, onde estava, «pouco tempo depois, (...) por suas mãos e auspícios (de Monsieur X), descendo e subindo, majestática, rutilantes escadarias brancas e enroladas em caracol.» (p. 46)

4.3. O sucesso, os amores

O sucesso, a ascensão social, a riqueza alcançada seduzem e entusiasmam o leitor da biografia de uma figura elevada ao estatuto de «star» e, por isso, socialmente conhecida na sua imagem pública³³ e reconhecível na sua biografia. Que segredo os explicarão, será a procura do leitor.

Em Cléo conjugam-se a beleza-sensualidade, a invulgaridade³⁴ e a aptidão para instaurar o seu domínio (Lecarme-Tabone, 1989: 53-55). A exposição pública que o Casino de Paris lhe proporcionou não resultou da acção exclusiva da Monsieur X: foi obra, também, das suas mãos. Foi já o resultado da sua teoria de vida³⁵:

«A caminhada da vida é feita de muitos passos desordenados e, de vez em quando, um passo, um só, definitivo e firme, é o passo que nos reconduz ao caminho... ao nosso destino.» (p. 71).

A sua biografia ilustrará a sucessão de passos certos, desde o primeiro em que foi para Paris com o jovem pintor de naturezas mortas (p. 19). Daí a inquirição, inevitável, da entrevistadora sobre a fortuna, a abastança, o luxo (p. 23). A resposta conduz aos homens que preencheram a sua vida e que, em cada circunstância, proporcionaram o passo certo, ilustrando a explicação de Amossy (1989: 67) de que «l'amour joue en rôle primordial», e já indiciada na apresentação inicial –

³³Quando Clara dá a notícia à mãe do convite para escrever a biografia de refere: «Seria difícil não teres ouvido falar da Cléo de S.» (p. 12). Quando Laura explica a Cristiano que a filha está a escrever a biografia de Cléo, aquele comenta que a conhece de nome e de reputação e que essa senhora, como «todos os vedetismos e toda a notoriedade (quase) referenciam pessoas pouco recomendáveis» (p. 33).

³⁴«A sabedoria de Cléo vem-lhe de uma experiência humana muito enriquecedora, nada vulgar ou comum» (p. 66), explica Clara à sua mãe.

³⁵A teoria de vida de Cléo está implícita na sua explicação dos começos da sua vida, quando diz «Precipitei-me, dissipei-me, perdi a inocência, mas não me esgotei em saciedade» e repete, referindo-se a um poema, anteriormenet transcrito: «nunca atingi a saciedade, nunca me esqueci de ser ave» (p. 18). Trata-se de uma forma de explicar o passado pelo sucesso presente, revelação de um espírito incorformado e lutador. Note-se que Laura ironiza (p. 12) sobre o inconformismo com que Clara a apresenta.

«Cléo de S., uma mulher fabulosa, amante de duques (de um pelo menos), sanguessuga de milionários (de dois, pelo menos)»(p. 12).

As jóias e o guarda-roupa resultaram da generosidade do Duque, que «[lhe] apreciava a elegância mesmo em privacidade» (p. 24), com quem aprendeu a investir na imobiliária e de quem beneficiou as imensas viagens (p. 23). Dele herdou «a casa de Boulevard Haussmann» (p. 40), onde fora feliz com o duque e onde iniciara a relação com Lord E.-S (p. 41). Este «estimulou o [seu] gosto pela pintura» (p. 25), naturalmente decorrente da identificação mútua de «sentimentos e de sensações perante a vida, as pessoas, a arte.» (p. 42) e «Cléo entra no mundo da arte pela mão generosa de Lord E.-S.» (p. 77), que não só lhe promove uma exposição em Londres na Fifth Gallery» (pp. 75-77), como impõe ao mundo dos críticos uma orientação classificativa da sua pintura: «...na fronteira exacta em que o naíf deixa de o ser para ser pintura de um escolar aplicado» (p. 49). De Mister L., «que se propôs realizar o sonho da [sua] juventude», ter uma casa em Nice, recebe a *villa* de Nice (p. 69).

A biografia de «uma mulher fabulosa, amante de duques (...) e sanguessuga de milionários» (p. 12), não podia deixar de satisfazer uma certa expectativa, de índole voyeurista, de conhecer os homens da vida de Cléo. Tal se vislumbra na pergunta de Laura, leitora da biografia:

«Qual dentre os refinados eleitos que amaram e foram amados por aquela amazona com mais de um metro e oitenta de altura, cinquenta e cinco quilos de peso, cabelo castanho-dourado, olhos verdes – um monumento de sólida construção, mesmo agora, quando a idade já avançada [terá dito as tais metáforas vinícolas]?!» (p. 20). Assim, a entrevistadora procura apreender as relações que ligaram aquela cortesã, na interpretação de Laura³⁶, aos vários homens que preencheram a sua vida.

Aplicando nas respostas a mesma sabedoria que soube extrair da sua experiência, Cléo controla a revelação, ora alongando-se, ora retraindo-se, sugerindo à entrevistadora (ao leitor) o segredo do seu êxito (Lecarme-Tabone, 1989:53-55):

³⁶Após a notícia da morte de Cléo, Laura (personagem e narradora) comenta, transcrevendo, em itálico, a entrevista: «A grande cortesã descansa em paz. *A mulher nunca deixará de ser aquilo para que nasceu, minha jovem entrevistadora: uma cortesã.*» (p. 107).

«viver não é lá muito difícil, seguem-se os instintos, as pulsões, a natureza... é sempre a andar. Saber viver é que não, saber viver sem contrariar a nossa natureza pelo raciocínio que exercemos sobre o sentido da nossa vida, sem contrariar muito, sem fazer pressão...» (p. 69).

Por isso, a sua relação não é feita de paixões arrebatadas:

«... a felicidade e a paixão são conceitos... são estados de alma incompatíveis, prefiro uma certa serenidade» (p. 28).

Depois do «pintor de naturezas mortas», que abandona, pretere, então, os portugueses, de quem diz que lhes falta perseverança e capacidade de renúncia, já que querem assegurada a vitória no assalto premeditado («Eu olhava-os de alto, no sentido real, no sentido figurado (ri)», p. 36), e liga-se a homens de outras nacionalidades, nomeadamente o Duque, o Lord E.-S. e Mister L.

Mesmo assim, ainda no seu tempo do Casino de Paris e no período da Segunda Guerra Mundial, terá mantido uma ligação com um alemão, que não revela e que faz supor à entrevistadora e à sua mãe, ser oficial das SS (p. 32), após a qual «recomeça a viver no Brasil, onde reencontra e definitivamente fascina um Duque egíptólogo com quem já em Paris iniciara uma fase de galante namoro que, afinal, não ultrapassara a cortesia do beija-mão.» (p. 32). De permeio, num certo sentimentalismo idílico, manteve uma relação secreta durante vários anos (p. 36) com o «[seu] português poeta de mãos esvoaçantes», que amou bastante (p. 37), que lhe «ensinou o verdadeiro sentido da palavra metáfora» e que lhe «leu poesia dos poetas malditos» (p. 37).

O Duque surge, nesta biografia, como um homem da ciência (pp. 15-16 e 60), admirador de Tailhard de Chardin, com quem contactava (p. 19), tendo conhecido, no Egipto, em 1922, Lord Carnarvon, Mr. Howard Carter. Pertencendo a uma família ligada à indústria pesada (p. 40), estava sempre disponível para partir em expedições arqueológicas, por isso imprevisível; um aristocrata, comedido nas suas relações sociais, para quem «as mundanidades só eram suportáveis, porventura até agradáveis se não se prolongassem no tempo» (p. 60), cuja vocação não era o matrimónio, «não poderia suportar mulher que não pudesse rejeitar a não ser por meios legais», sendo muito independente da família. Cléo sentiu-se livre e disponível para corresponder ao seu tipo de vida, acompanhando-o nas suas deslocações (p. 60). Amou-o muito (p. 37), e sofreu com a sua morte. Na intimidade, o seu «Chaton» «era um bocadinho perverso» (p. 23),

mas, «fora do quarto de um romantismo oitocentista» e de «uma inalterável generosidade» (p. 24; cf. 64). Apreciava o teatro, particularmente as figuras Cécile Sorel e Sacha Guitry.

Por Lord E.-S, Mooney na intimidade, Cléo experimentou grande afeição e sentiu-se por ele reconhecida (p. 37): «apreciava-o muito, embora suspeitasse de algum arrebatamento dele por mim. Arrebatamento, aliás, muito dominado, inconfessado, platónico. Ele é um platónico em tudo. E lê os *Diálogos* de Platão traduzidos em qualquer língua...» (p. 51). Personalidade complexa, dividido entre dois mundos – o claro e o escuro, o diurno e o nocturno, tal como a sua poesia «faustiniana, (salvo o devido respeito), cindida entre o espírito e a matéria, ascese, por um lado, repelência, por outro, em ambos os campos encontrando atracção...» (p. 63). Cisão extensível ao seu carácter, dado a depressões (p. 64), porventura associadas ao «lado escuro», freudianamente traduzível em depravação ou perversão, compreendida e aceite por Cléo, de quem Lord E.-S. se orgulhava (pp. 64 e 66). O seu conceito de família e respeito pela tradição familiar, determinou o acatamento da pressão familiar para casar e obter prole. Daí a conseqüente ruptura com Cléo (p. 61).

Diferente do Duque e de Lord E.-S., homens, por vezes imprevisíveis, para quem a presença e companhia da deusa Cléo era motivo de orgulho perante a sociedade parisiense, «Mister L. (...) era monolítico, estável, por vezes com agradáveis exuberâncias, sem nada de esquizofrenias ou psicopatias correlacionadas, mesmo uma simples depressão» (p. 64). Tendo adquirido já um estatuto elevado no mundo artístico, depois das exposições em Londres, Cléo manifestou alguma relutância em aceitar a corte do seu futuro «Sweety», até pela advertência de Miss Joyce, sua dama de companhia, que a avisava de que «ele queria administrar em proveito próprio a [sua] imagem social» (p. 68). Mas a sua determinação e «força negocial» quase fizeram dela a sua quarta esposa, não tivesse Cléo de se sujeitar a ir para Boston (pp. 68-69). Mesmo não tendo aceite a sua proposta de casamento, ele, «robusto, sexy», «gostava mesmo [dela], de alto a baixo, por dentro e por fora» (p. 68), visitava-a em Paris, dando mostras dos seus ciúmes, embora apreciase os seus «grandes e ousados decotes, vestidos justos, adereços provocantes, progressismo na moda...» (p. 64). O seu fascínio por ele foi tal que «ainda o recorda com nostalgia» (p. 69) e recebeu dele, «antes de morrer, o anel de esmeraldas e brilhantes que havia comprado, anos antes, para celebrar o noivado [deles]» (p. 70).

5. Várias vozes, várias vidas

«La vie du héros est narrée comme elle s'est déroulée, c'est à dire dans le temps, avec un commencement qui est la naissance et une fin qui est la mort. Mais ce déroulement chronologique n'est qu'une charpente. Le but de l'ouvrage étant moins de rapporter des faits que d'illustrer des idées, tout prétexte est bon pour une digression, un retour en arrière, un panorama historique, un morceau de bravoure, une profession de foi. Bref l'ordre chronologique y est constamment mâtiné d'un ordre thématique ou didactique» (May, 1984:159).

No romance *Dramaticamente Vestida de Negro*, pela conjugação de duas narrativas, a autora recria o mundo de três personagens femininas: Laura, a mãe e narradora, em primeira pessoa, da primeira narrativa e leitora-comentadora da segunda narrativa; Clara, a filha e entrevistadora-autora da segunda narrativa, a biografia de Cléo; Cléo, a entrevistada e, nessa condição, narradora, em primeira pessoa, da sua biografia. Cada personagem é detentora da sua voz, e, pela sua voz, constrói a sua narrativa e reconstrói a dos outros. Como se processa, então, a articulação de narrativas e vozes?

Já se disse, anteriormente, que a narrativa primeira quase se reduz à rotina diária de Laura, num relativo curto período, embora com breves olhares retrospectivos ao passado: vida de casada com o pai de Clara, conhecimento de Cristiano (o amante), operação cirúrgica ao apêndice (chegada a casa e reacção do «Meugato», pp. 59-60). Por extensão-implicação com a sua vida, ressalta a vida da filha Clara, na sua rotina diária, num período de férias de Agosto, com os seus afazeres profissionais de jornalista: saída diurna para a entrevista de Cléo, jantar com a mãe, saída (ocasional) com o namorado Nuno, regresso ao quarto para a sessão de desgravação e escrita/correção da biografia-entrevista. Desde o conhecimento do médico Narciso

Belo, num jantar em casa de Cléo, é dada a conhecer a progressiva aproximação deste e o, consequente, afastamento/ruptura de (com) Nuno.

À monotonia dos dias de Laura, agravada pela presença do olhar deslavado e distante dos velhos do jardim e pela ausência-morte do companheiro de solidão da casa, o «Meugato», objecto da primeira narrativa, é contraposta a novidade, a diversidade da biografia de Cléo de que se ocupa a segunda narrativa. À «vida ultra-romântica de Cléo, que irá desembocar no tragicamente vestida de roxo», vai opor-se «o mundo infra-romanesco de Laura, a que vai corresponder a figura anunciada pelo título "dramaticamente vestida de negro"» (Coelho, 1997: 280). E são diversos os processos (estratégias narrativas e discursivas) pelos quais é construída a vida de Cléo.

5.1. A voz da biógrafa

Uma das estratégias consiste na integração da narrativa segunda na primeira através do discurso da narradora desta. Laura, em natural conversação com a filha, ao jantar, solicita-lhe que relate a sessão de trabalho com a sua biografada. Em palavras entusiasmadas, Clara recria o encontro com Cléo, descrevendo o colorido do vestuário de Cléo e recontando os passos da vida da pintora. É a voz de Clara a construir a biografia de Cléo, enchendo de cor os dias deslavados da mãe. Assim, e sugerindo ao leitor a sucessão temporal, perpassam perante os olhos curiosos, embora críticos³⁷, o vestuário que a «fabulosa» Cléo vai envergando: «uma espécie de clâmide cor de marfim velho» (p. 19); «uma túnica cor de vermelho tropical» (p. 22); «vestida de rubro no labirinto verde» (p. 23); «de adejante túnica de miosótis» (p. 38); «vestida com uma cabaia cor de turquesa e refulgindo um adereço de safiras enroladas em diamantes» (p. 39); «[vestida] em diferentes tons de azul com uns laivos brancos e esverdeados, uma túnica Moirée. Simples» (p. 52); «... de peplo cinzento-pérola.» (p. 59); «... cor-de-rosa vivo, com um debrum dourado. Um roupão, imenso, ao godés...» (p. 66); «Lilás com uns fluidos amarelos em tecido translúcido. Corrente de platina ao pescoço com um medalhão...» (p. 73); «... um longo vestido rodado.... não, apenas *évasé*, mangas largas, não, mais que largas, talvez em asas de morcego... Azul... não... entre verde e cinzento...» (p. 79); «... em clâmide azul...» (97); «... com um tecido estampado floral, um longo vestido em tons de amarelo, girassóis ou malmequeres, com uns toques de verde e uns pontinhos encarniçados, mas a cor de base era oscilante, entre vários

³⁷A atitude crítica de Laura (narradora) nota-se quando ela reconta, assumindo no seu discurso o de Clara. Logo na página 11, depois de Clara apresentar os motivos de fascínio de Cléo: «Ela é uma mulher fabulosa. Tenho de acentuar o carácter do seu escandaloso inconformismo, em todos os sentidos, do seu acentuado desprezo pelas convenções», Laura interroga-se: «Amante de duques, inconformista? Sugadora de milionários, inconveniente?». Revelando, porventura, diferentes valores (até pela diferença de idades – gerações), esta atitude corresponde a uma posição de leitor crítico, que, deixando-se interpelar pelo texto, mantém uma conveniente distância crítica. Ver, por exemplo, pp. 39-40, onde reconta o «jantar de Clara *chez* Cléo.

amarelos, vários azuis, numa mistela que dava vários matizes de verde... e os malmequeres refulgiam, uns maiores, outros menores, mas os girassóis eram mesmo grandes, estrategicamente colocados sobre azul ou verde...» (p. 102) e, finalmente, «... tragicamente vestida de roxo» (p. 107). Através desta voz que descreve o vestuário, a imagem da biografada é superlativada e a entrevistadora deixa transparecer o fascínio por ela: «... [Cléo] parecia uma deusa.» (p. 19); «... [Cléo] parecia uma campânula de pé alto» (p. 22); «[Cléo parecia] ... uma jarra tubular, com miosótis, gipsofila, e escorrendo ramadas de hera. Bonito. Fabuloso como sempre» (p. 52); « [Cléo] tem boa saúde, diz ela, e eu acredito. Com aquela vitalidade» (p. 59); «[Cléo] ... estava fabulosa (...) ... ela é a imperatriz do seu mundo...» (p. 73). «[Cléo estava fabulosa] como de costume...» (p. 102).

5.2. Laura – a leitora

Na sua qualidade de narradora, Laura gere as diversas vozes pelas quais se dá a conhecer a biografia de Cléo. Fernanda Botelho, na construção deste romance, explora quer a situação de escrita, quer a de leitura. Assim, faz da narradora da primeira narrativa uma leitora, não apenas curiosa da vida da fabulosa Cléo, mas crítica e cooperante. Neste sentido, é através da sua leitura que os leitores do romance têm acesso a essa biografia. Com efeito, é na ausência da filha que Laura espreita o resultado do seu trabalho de entrevistadora que desgrava e organiza a mesma biografia-entrevista: «Volto ao quarto da minha Clarinha, depois de ela sair, para espreitar o texto da entrevista-biografia com a Cléo». (p. 16)³⁸. Então, a estratégia narrativa para apresentar a biografia de Cléo – a narrativa segunda - consiste na inserção, em alternância, da própria entrevista na forma de Pergunta-Resposta, segundo as modalidades de «resposta corrigida», «resposta não corrigida», com as variantes «resposta não muito corrigida» e «resposta parcialmente corrigida», criando a sugestão da escrita em processo³⁹. Obedece-se, desta forma ao critério de verosimilhança ou até de verdade, conferindo a voz ao biografado, em que, supostamente, a este compete «contar cruamente a verdade» e ao biógrafo criar o enquadramento verosímil ao leitor⁴⁰. Através desta voz são apresentados os factos e tópicos da vida de Cléo: as origens e primeiros tempos em Paris (pp. 17-19, em pergunta e resposta corrigida); a fortuna e papel dos homens da sua vida (pp. 20-21 e 23-24, também em pergunta e resposta corrigida); os homens da sua vida (pp. 35-36, em resposta corrigida e 36-37, em

³⁸Este quase ritual vai-se repetindo ao longo do romance.

³⁹Ver o já referido processo de «mise en abîme» da enunciação e do enunciado (Dallenbäch).

⁴⁰Assim interpreta Clara o seu labor quando, em relato à mãe, comenta a atitude evasiva de Cléo numa das entrevistas: «E, num desabafo: - Detesto quando ela é evasiva, quando metaforisa... A mim é que compete metaforiar, a ela contar cruamente a verdade. Não achas?» (p. 66).

resposta não corrigida); ainda a sua riqueza e os homens da sua vida (pp. 40-42, em resposta não muito corrigida e não corrigida e p. 43, em resposta não corrigida)⁴¹; a sua pintura, Lord E.-S e a amiga Sylva (pp. 49-52, em resposta parcialmente corrigida); sobre a sua saúde e relação com o médico (pp. 56-58, em resposta não corrigida); ainda os «seus homens» (pp. 67-70, em resposta não corrigida); sobre os tempos modernos e opinião sobre a novidade e a juventude (pp. 80-82, em resposta não corrigida).

Mas, esta não é a única via ou estratégia narrativas. Laura não se limita a um contacto exterior com a «obra», envolve-se criticamente, fazendo da biografia um espelho onde se reflecte a sua vida, fazendo jus à valorização que Bartolomé Benhassar propõe para o trabalho e para método biográfico:

«De telle sorte que le lecteur de la biographie, (...) peut dans certains cas vivre "par procuration" certains épisodes du personnage qu'il découvre» (Benhassa, 2005: 93).

Para além das vozes de Clara e de Cléo, também a de Laura se faz ouvir quando esta assume, no seu próprio discurso, o da biografada, que lhe é transmitido, directa (em conversa ao jantar) ou indirectamente (leitura da desgravação) pela filha.

Um dos processos consiste num discurso interior, eco ou memória, em que Laura (narradora, mas também personagem) confronta o seu existir (a sua vida infra-romanesca) com a de Cléo:

«Cristiano não é precisamente o Duque de T.; em vez do monócolo, tem um olhar deprimido, quando não choroso. A sua despretensão de *gourmet* é uma forma de espiritualizar os factos crus da natureza (a sobrevivência, a reprodução) sobre os quais se debruça em tempo de escolaridade. Penso que, ao beber meia garrafa de água mineral, é sobre uma composição química que ele medita, desoladamente despida de metafísica: cloreto, sulfato, cálcio, sódio, magnésia... O Duque de T., esse não, manda que reservem no Maxim, mesa para ele, os seus amigos ocasionais e a belíssima Cléo, que aparece apoteoticamente vestida, magenta com chuva de pérolas e cascatas de plumas. O Duque beija-lhe galantemente a mão...» (p. 15)⁴².

⁴¹Estes excertos estão integrados num bloco narrativo (pp. 39-49), em que alternam as narrativas, respeitante ao «jantar *chez* Cléo» e se relatam alguns factos relativos à vida dos amigos presentes. Aqui surge a referência ao médico, por quem se enamorará Clara. Esse relato também é integrado no discurso de Laura.

⁴²Note-se a localização (co-texto) deste excerto: Laura está na churrasqueira habitual, com Cristiano, o amante, colega – professor de Ciências, antes do seu encontro regular no quatinho com vistas para o Tejo. Deste confronto interior, ressalta a vida de Laura e é dada a conhecer a biografia de Cléo. Neste

Este discurso interior, resultante do confronto com a vida de Cléo – veja-se a acuidade da interpelação, a propósito da relação de Laura com Cristiano: «Como agiria Cléo, que diria Céu, em tais circunstâncias?» (p. 16) – permite à narradora-personagem organizar e transmitir o seu pensamento. Neste sentido, a pergunta sobre a morte («tem medo da morte?») feita à biografada encontra eco na leitora Laura:

«E se alguém me perguntasse se eu tenho medo da morte? E se acredito numa vida para além da morte – como a Cléo decerto acredita? E se eu agarrasse num microfone de brinquedo e fosse fazer as perguntas aos velhotes sentados nos bancos do jardim?» (p. 21).

A esse propósito, e em discordância de Cléo, vai desenvolver uma reflexão sobre Deus, a morte, o pecado:

«... fico só. Penso: e se alguém me perguntasse "tem medo de morrer? Acredito numa vida além-túmulo?" que responderia eu? Não consigo paganizar Deus (como a Cléo) porque não acredito em Deus... (...) Daí que não tenha medo de morrer. Daí que tenha medo de morrer. Medo desse poço sem fundo... (...) Como imaginar esse nada? (...) o nada ou o juízo de Deus. (...) E o pecado? (...) Quem me dera que o pecado fosse o Teorema de Pitágoras!» (pp. 25-27)⁴³.

Uma outra resposta de Cléo sobre a democracia – «o político é um ser admirável, aquele que rejeita a sua individualidade em prol da gesta do colectivo» -, é pretexto para Laura divagar sobre a mesma matéria, num discurso reflexivo, interior, num final de tarde em que a televisão não a atrai nem lhe apetece mais nada (a vida já lhe fora dura nos sucessivos abandonos: o gato, Cristiano, Filomena, a filha, que ia viver com Narciso): «... acendo um cigarro e penso na inefável democracia. E vou percorrendo» (p. 104). E ocorrem-lhe as múltiplas verdades dos múltiplos sistemas ideológicos e mais diversas instituições e doutrinas, nas várias épocas, mais «as verdades da desinformação, e as verdades da lavagens cerebrais», diferentes olhares sobre a paisagem que convém a cada um, «que nunca é a paisagem real, porque, se o fosse, [todos] veriam a mesma caso, a sua ligação ao Duque de T.

⁴³ A atitude de cepticismo metódico, de interrogação ou questionação como quem procura e não tem certezas, em contraste com a biografada, da personagem Laura, é retomada no último livro *Gritos da Minha Dança*.

paisagem» (p. 105). Resta-lhe um cepticismo crítico perante «a democracia [que] tem muitos olhos vesgos» (p. 106), impossibilitando a crença, em exclusivo, no rigor de um deles. E contrapõe, ao idealismo da «fabulosa e obtusa Cléo» (p. 106), o realismo da vontade do poder dos que impõem a sua vesguice aos «pobres papalvos que todos nós somos», «essa endemia de aprendizes de demagogos, sempre alerta, vivos, vigorosos, hipócratas de serviço permanente ao democrático serviço de uma democracia que, democrática e paradoxalmente, ao se exercer craticamente, a si própria se nega, negando a sua própria livre escolha» (p. 106).

Um outro processo decorrente da função de leitora crítica assumido por Laura é o de comentadora. Dando a conhecer a biografada, questiona e desvaloriza até a sua imagem, como quem se precavê da tentação mitificadora, como quem relativiza o entusiasmo biografista:

«Amante de duques, inconformista? Sugadora de milionários, inconventional?» (p. 12); «Cléo, de adejante túnica cor de miosótis, Cléo, a "fabulosa", dá pancadinhas na tela com o pincel. (...) ... e discorre sobre metáforas. E porque não paradoxos – os aforísticos paradoxos da Cléo? Uma forma, afinal, de revelar inteligência (pensa ela), para além da beleza, do talento pictórico, das pernas altas, do cabelo platinado curto. Pois não é Cléo paradoxal, inteligentemente paradoxal, quando se trata do seu sentimento religioso!? Ou melhor: não é paradoxal o Deus criado por Cléo para uso próprio?» (pp. 38-39)⁴⁴.

Matéria novamente retomada e suscitada por outro contexto⁴⁵:

«Foi assim que confirmei aquilo de que eu suspeitava: a Cléo, além de metafórica, era também aforística. É tudo, afinal, impura retórica de alcance duvidoso. (...) Seja como for, aforismo é sempre uma generalização precipitada, uma fulgurância para uso mundano, um brilharite fácil ao serviço da ambiguidade, da sentença reversível e acomodatória às necessidades do momento. Não tem significado, é apenas uma frase articulada, ou pouco mais, não serve de credo ou de regra.» (pp. 71-72).

⁴⁴Note-se o tom irónico, crítico deste discurso de Laura sobre Cléo, resultante das repetições, da retoma da adjectivação presente no discurso de Clara (entrevista), das interrogações.

⁴⁵Clara recorre a uma frase sentenciosa de Cléo para explicar a sua situação de ruptura com Nuno: «Se queres saber, isto é mesmo como diz a Cléo, acho que ela tem toda a razão. A caminhada da vida é feita de muitos passos desordenados e, de vez em quando, um passo, um só, definitivo e firme, é o passo que nos reconduz ao caminho... (p. 71)

O papel de leitora-comentadora assumido por Laura invade o seu quotidiano. E, quando assiste a um programa cultural sobre a poesia e os poetas, «sobre a missão da poesia e sobretudo, ainda mais, sobre si próprios, sobre a presunção da sua utilidade sociocultural» encontra um pretexto para contrapor a sua opinião à de Cléo: «não acredito muito em poetas, pelo menos não na medida de devoção que lhes consagra a "fabulosa" Cléo, reconhecendo neles (já o li no texto desgravado) uma nobre missão de não pactuação com o social instituído, com as imposições do gregário submisso sobre o individual reflexivo, com as pressões de estatuto cauteloso sobre a espontaneidade emotiva. (...) ...o poeta transformador do mundo, um visionário.... (...) ...«seres angelicais»... (pp. 62-63). Parece-lhe que a pintora adere acriticamente a novas ideias, repetindo uma nova doxa, quando, na entrevista, Cléo se refere ao acto de escrever e que Laura comenta neste termos:

«Cléo, pelos vistos, é crédula, tem umas ideias românticas. Os poetas seus amigos decerto lhe inculcaram o conceito de escrita como "acto de solidão", acto de Deus. (Que iluminados! Que mistificadores! Acho piada àqueles que se automitificam na liturgia de se escreverem a escrever, egocêntricos, perus fechados na circunferência dos seus limites. (...) Na verdade, não há, penso eu, nenhum escritor que tenha sido indispensável ao curso do mundo... (...))» (p.91).

E por lhe parecer artificial a adesão acrítica à novidade, Laura assume o papel de advogada do diabo, no comentário sobre o tema da juventude (pp. 80-86) e que decorre de uma pergunta («Já a ouvi, Cléo, falar dos jovens, não com reserva, mas com real entusiasmo...») e respectiva resposta:

«Os tempos mudam, os jovens têm sempre razão, na moda como nas ideias, no comportamento, na música, na liberdade. ...» (p.80).

Ao endeusamento da juventude, a narradora contrapõe a sua visão desencantada:

«Os jovens são, totalmente por imaturidade, irresponsáveis, ignorantes, incompetentes, irreflectidos, egoístas, à procura da sua identidade (pois não!), adoradores levianos de arquétipos tolos... (...) Generosos, sim, talvez sejam ... (p. 82). «E aqui temos esta juventude , *hic et nunc*, no tempo e no espaço,

revoltante de prepotência, isenta de coragem para enfrentar a vida, sem os mimos das drogas, da promiscuidade, da violência... (...) E somos nós, adultos, escravos destes palermas... » (p. 83).

E sobre a visão benevolente de Cléo acerca do unissexismo como «utópica tentativa de uniformização social e sexual» (p. 84) considera:

«Não me faça choramingar, Cléo! Uniformização, igualização... Que conceitos tão enfadonhos, permanentemente adulterados, eternamente adiados!», para concluir: «Posso ter exagerado a minha aversão pela rapaziada, mas o meu único erro foi ter generalizado» (p. 84).

O comentário final decorre das considerações de Cléo sobre a democracia e seus amigos democratas (pp. 98-101 e p. 104), que a narradora sujeita ao seu contraditório:

«O lirismo democrático da fabulosa Cléo, preito de homenagem aos democratas seus amigos, comove-me o despedaçado coração. Para o aquietar, faço o jogo dos contrários, memorizo Xenofonte: o maior defeito da democracia é permitir que a incompetência ascenda aos cargos públicos. E memorizo Bertrand Russel: os políticos democráticos com maior êxito são os que o deixaram de o ser e se tornaram ditadores.» (p. 104).

Um outro processo de assumpção na narrativa primeira da narrativa segunda consiste no retomar, em discurso indirecto, ou o relato de Clara -

«Cléo, vestida com uma cabaia cor de turquesa e refulgindo um adereço de safiras enroladas em diamantes, lança um último olhar à mesa posta para os convidados de um jantar íntimo... (...) A minha Clarinha não me sabe dizer se o serviço de pratos, decorados com uma coroa ducal, é Sèvres ou Meissen.» (p. 39ss) -

ou o resultado da leitura da desgravação -

« A minha Clarinha, virei a ler, ficou intrigada com o fim daquele romance lindo com Lord E.-S....» (p. 60).

Por este processo, são integrados na narrativa primeira dados biográficos como:

- os amores de Cléo com Lord E.-S. (Moony) e com o Duque (pp. 60-62 e 63-65);
- a opinião de Cléo sobre o poeta e poesia (pp. 62-63) e, particularmente, sobre a poesia de Lord E.-S (pp. 63-65);
- o tratamento na intimidade dos «seus homens», que termina com o comentário: «Palavreado lindo, como se vê» (p. 65).

–

O que se refere à sua actividade de pintora⁴⁶, o «atelier-refúgio» (p. 75), a importância de Lord E.-S, a organização da exposição em Londres e concomitante sucesso (p. 76), o êxito e venda de quadros (p.77), a proposta para desempenhar um papel num filme e a recusa por amizade, por amor a Lord E.-S (p. 78-79), tudo é integrado no discurso da personagem-narradora. Esta, qual leitora cooperante,

«[está] não só a reproduzir o teor das declarações corrigidas de Cléo, como ainda a colaborar com as [suas] achegas no esclarecimento de situações e circunstâncias, as quais, sem elas as minhas achegas, talvez se afigurassem algo obscuras, absurdas, extravagantes...» (p. 76).

Num discurso misto, feito de rememoração,

«Relembro a pergunta da minha Clarinha, feita a Cléo, li hoje ou ontem, já nem sei, tenho bebido muito hoje,...» (p. 88),

de comentário,

«... claro que houve, pois claro, caso contrário porque estaria a jovem entrevistadora a gastar a sua retórica apenas para fazer a Cléo uma pergunta tão simples com esta: como aceitou a sua velhice? (...) Cléo, estou a vê-la, desata a rir: velhice, minha jovem entrevistadora e amiga?» (p. 89)

e de discurso indirecto, em que refaz a pergunta e a resposta, a personagem-narradora assimila no seu discurso os dados biográficos de Cléo sobre o envelhecimento, o dia de aniversário e a explicação para o seu nome (pp. 88-91)⁴⁷.

⁴⁶Narrado num conjunto constituído pelas páginas 74-79.

⁴⁷Neste contexto, entende-se por assimilação no seu discurso a integração na narrativa primeira dos elementos referentes à biografia-entrevista, num formato novo: Laura relata a compra do seu conjunto preto que prova no sábado, vê-se ao espelho e conclui: «Estou velha, ou melhor: estou mais velha...» (p. 88). É a partir daqui que recorda a pergunta e resposta sobre o envelhecimento de Cléo. Contrariamente

Em discurso semelhante, em que se alterna a narrativa primeira⁴⁸ com a narrativa segunda, a mesma personagem-narradora assume o relato, em discurso indirecto, das referências à democracia e carácter democrático dos homens da sua vida, acrescentando-lhe os seus comentários⁴⁹:

«..foi desde sempre uma democrata convicta...»; «...acredita na democracia em Portugal» (p. 98); «...[o Duque]que possuía na sua árvore genealógica um ou dois ramos germânicos, tinha sido obrigado a sair de Paris quando esta foi ocupada...»; «Volto, pois, à Cléo que, discorre sobre o democrático Mister L....» (p. 100); «Lord E.-S, o querid Moony, esse, nada tinha de político, mas, claro, era um democrata» (p. 101); «vou no dia seguinte "escrutinar" as considerações políticas da querida, fabulosa Cléo: mesmo os seus poucos amigos actuais são todos democratas assumidos...» (p. 104).

Processo equivalente é seguido no final do livro, após a morte de Cléo. A sua biografia continua a ecoar na mente inquieta de Laura. A cada momento, a cada vivência, ocorre-lhe à mente um pedaço da leitura feita que, em transcrição (em itálico), complementa a sua narrativa. É ainda um modo de apropriação do discurso alheio, é uma forma de ler.

ao processo anteriormente seguido, não apresenta a forma de pergunta e resposta, mas refere-se-lhes como se o fizesse. A pergunta e resposta são integrados na narração do seu dia a dia.

⁴⁸Ver pp. 98-102: «Vou na manhã seguinte ler o dito "elogio da democracia" feito pela fabulosa e inefável Cléo,,,»; «É quando o telefone toca. (...) É o Nuno»; «Abro um novo maço de cigarros ...»; «Ocorre-me de repente que ainda não comprei a prenda de casamento para os meus colegas de Ciências Sociais...».

⁴⁹Apresentam-se três exemplos, como ilustração: («Que apuro, foi desde sempre uma democrata convicta...» (p. 98); «o texto de Cléo é lírico, tão cheio de unção como uma homilia difusa, entre o deslize herético e a reconversão oportuna» (p. 99); «E, de qualquer forma, até Xenofonte pensava da democracia que o seu primeiro defeito era o acesso ao poder de quaisquer incompetentes...» (p. 101).

6. Conclusão

Em *Dramaticamente Vestida de Negro*, a romancista, uma vez mais, mistura dois géneros: insere no género romance uma biografia-entrevista, género débil na sua teorização. Explora, igualmente, no próprio romance, o processo de escrita e de leitura. Com efeito, a narradora da primeira narrativa é personagem e apresenta-se, como escritora e leitora da narrativa segunda, que tem como autora (escritora) uma personagem da narrativa primeira. Esta situação faz realçar as diversas vozes que sustentam a apresentação da biografia: a voz de Cléo, na entrevista, a voz da autora da mesma que, enquanto personagem, relata, comenta a entrevista e a voz da narradora da primeira narrativa, que se faz leitora da segunda e a assume na sua narrativa. A narrativa de uma vida não é, assim, construção de uma voz só, mas da intervenção criativa de outras.

A estratégia de inserção de uma segunda narrativa não segue um processo uniforme. Se no início do romance é mais visível a alternância da pergunta e resposta, própria da entrevista, com o evoluir da acção, a narrativa segunda quase assume a primeira, no discurso da sua narradora, esbatendo, assim, os contornos do género. A narradora recria assim o que ouve e o que lê, transformando-se de leitora crítica em co-autora da entrevista-biografia, pela confusão de vozes ou discursos. Esta confusão acompanha o evoluir da personagem da primeira narrativa (Clara) que num processo de afastamento de Nuno e de enamoramento (vida em comum) com Narciso, progressivamente, intervém menos na escrita da biografia, corrigindo o texto. Parecendo assimilar a satisfação-felicidade da vida de Cléo (a biografada), a biógrafa, aparentemente, segue um processo de identificação com tal personagem. Embora em campo oposto, a mãe, personagem e narradora, permite que a leitura da entrevista-biografia contagie a sua vida. Tal manifesta-se na leitura da própria vida por confronto com a de Cléo. Este confronto crítico gera um processo catártico. Quando a personagem, minada pela solidão parece não reagir e ser afectada pelo envelhecimento e morte, encara esse momento da existência como um momento a ultrapassar.

**IV. Sob o signo do ser e do parecer, cruzamento de géneros
em *Festa em Casa de Flores***

1. No trilho do policial: metaficção e ludismo

1.1. um género proteico como o policial...¹

Admitindo com J. L. Borges (1999: 198), no seu texto de 1978, a existência de géneros literários, dependentes «menos dos textos do que da maneira como são lidos» (posição, hoje, perfeitamente integrada na teorização sobre os géneros), e que «existe um tipo de leitor dos nossos dias: o leitor de ficções policiais», importa esclarecer que campo da realidade (literária) é abarcado pela designação «ficção policial», ou seja, a compreensão e extensão do conceito de «ficção policial», já que o termo policial designa um vasto e informe território de narrativas (Sampaio, 2007: 51). Na verdade, são múltiplas as designações que se referem à mesma realidade, mesmo que seja para designar diferentes «espécies» ou tonalidades do policial. Qualifica-se a história, a narrativa, o romance, a novela como «de enigma», «de detecção», «criminal», «policial», «de mistério», «de suspense». Fala-se ainda de «romance negro», e utiliza-se a designação, em língua inglesa, romance «hard-boiled» e «thriller»². Não surpreende, pois, que M. Lurdes Sampaio (2007: 21-25), ao procurar uma definição «suficientemente específica para ser distintiva e suficientemente ampla para ser completa», e perante a prolixidade de designações, reconheça a tarefa impossível, até por não existir «uma relação de equivalência semântica e referencial entre as múltiplas

¹ Título adoptado de Sampaio (2009).

² M^a. Lurdes Morgado Sampaio (2007: 21-52) apresenta e analisa as diversas designações / nomenclaturas em diversos países e culturas.

designações». No entanto, tendo em conta que «o fenómeno estético exige a conjunção do leitor e do texto para poder existir» (Borges, 1999: 198), a diversidade, embora dificulte, não anula a atribuição de um significado genológico:

«se as designações, por muito inadequadas que pareçam, ainda significam algo para um conjunto de indivíduos, tal deve-se mais ao funcionamento semiótico-pragmático das mesmas, a certos protocolos de leitura, do que a qualquer relação de motivação natural entre os signos e os seus referentes» (Sampaio, 2007: 28).

Quer isto dizer que, perante determinadas obras, o leitor assume as convenções próprias do género dito policial, tendo o mesmo sucedido, num momento anterior, com as entidades envolvidas no processo de emissão/produção. Para a compreensão do género, correndo o risco inerente a uma perspectiva historicista e essencialista, poder-se-ia partir da incontornável definição de Messac (1929), frequentemente citada:

«...un récit consacré avant tout à la découverte méthodique et graduelle, par des moyens rationnels, des circonstances exactes d'un événement mystérieux»³.

Se a definição compreende as características fundamentais do género - o **crime** (mistério / enigma), a **investigação** (actividade do detective e/ou polícia na procura da verdade) e a **solução** (descoberta e punição do criminoso) – não abarca «la ductilidad de lo policiaco, tanto diacrónica (adaptación a los cambios históricos y contextuales) como sincrónica (facilidad de modificar su forma sin perder su especificidad, incluyendo el salto a la intermedialidad)» (Andrade Boué, 2010), o que remeteria para a história do género, a sua origem e desenvolvimento. Mesmo assim, essa definição não só satisfaz o requisito da delimitação de um objecto, como também estabelece uma referência-

³ Ver, por exemplo, Narcejac (1975: 32) ou Sampaio (2009: 102). Numa perspectiva e contexto diferentes, atente-se na definição de Francisco J. Viegas (2001: 119), mais englobante e menos presa a um «tipo» de romance: «Já se discutiu bastante (...) a natureza do género, da ordem e da classe de textos que constitui o chamado *corpus* da literatura policial. Para evitar questões deste tipo, insisto na definição mais simples, a que institui, com clareza meridiana, a existência de um ou mais cadáveres principais, a existência de um ou mais investigadores principais, a existência de um ou mais culpados de um crime e a existência de uma investigação central».

modelo a partir da qual se compreende a evolução e transformação do género que, tendo surgido na segunda metade do século XIX, se afirmou e se desenvolveu no século XX, recriou-se nas décadas finais desse século, continua pujante no começo deste século (XXI) e revitalizou a narrativa, como observou Compagnon (1998:25):

«[le roman policier] a incontestablement fécondé la littérature narrative du XXème siècle, au point d'un devenir un lieu commun».

Na verdade, a narrativa policial, desde o seu aparecimento até hoje, adquiriu formas diversificadas⁴, como sugerem o título «... um género proteico como o policial» (Sampaio, 2009) e a conclusão de Tulard (1997) sobre a diversidade e as potencialidades desse género⁵, mantendo sempre a referência matricial à sua origem. Esta, como observa Francisco J. Viegas, persiste como atestação identitária para lá das múltiplas transformações:

«É evidente que essa definição serve fundamentalmente para sugerir a existência de um modelo, de uma tradição e da fundação de um género. Quanto à evolução posterior, todos sabemos que assenta em decomposições e reconstruções do modelo inicial» (Viegas, 2001: 119).

Uma vez que a história do policial ultrapassa o objecto deste trabalho, procura-se fornecer, apenas, uma panorâmica dos principais «subgéneros», para compreender os traços essenciais do género, vinculando-o à sua manifestação temporal. Para tanto, segue-se o (já clássico) estudo de Todorov e a visão de Furtado (1990). Prescinde-se do estudo pormenorizado dos passos ligados à afirmação do género, das origens do policial, da sua transformação e adaptação à actualidade pós-moderna⁶.

O policial (conto, romance, novela), nas suas origens e desenvolvimento, está fundamentalmente vinculado a duas tradições, a inglesa e a americana, embora o

⁴Note-se que Todorov (1971) hesita, ou, pelo menos, não é assertivo quando se refere às diferentes «classificações» do romance policial. Para a mesma realidade, fala de espécies e de géneros.

⁵Veja-se a citação: « Preuve de l'extraordinaire diversité d'un genre qui juggle aussi bien avec le rational qu'avec l'imaginaire, utilisant toutes les structures du romanesque et les faisant voler en éclats, un genre dont les ressources semblent inépuisables et qui nous promet encore de nombreuses nuits blanches» (Tulard, 1997: 673).

⁶ Para um estudo pormenorizado e recente dos aspectos referidos, consultar Sampaio (2007, 1ª parte).

policial francês se apresente peculiar no panorama do género. A atribuição da origem a esses países é frequentemente associada às condições sociais e económicas, decorrentes da industrialização, crescimento urbano e perturbação da ordem pública, que facilitaram a relação de proximidade entre o «universo real» e o «universo ficcional», destacada por alguns dos estudiosos do género. Àquelas duas tradições se ligam, respectivamente, o romance policial clássico (inglês) e o «romance negro» («hard-boiled» e «thriller»).

Para a compreensão da origem do policial e da sua transformação no tempo, independentemente de se procurar uma vinculação do género a um momento histórico, até porque diferentes sub-géneros do romance policial conviveram no tempo⁷, recorre-se, com frequência, a dois vectores de ordem extraliterária: 1/ a mentalidade positivista e racionalista da segunda metade do século XIX; 2/ a vertente sociológica.

A primeira é associada à tradição inglesa. Com efeito, é notória a ligação estreita do romance policial clássico com o ambiente mental da segunda metade do século XIX: a pretensão do positivismo de explicar pela aplicação do método científico, todos os fenómenos, é adoptada pelo romance policial que assimila os mesmos objectivos e procedimentos na descoberta, formulação de hipóteses e explicação causal:

«non seulement le roman policier se veut scientifique, mais encore il l'est souvent d'une manière ostentatoire» (Narcejac, 1975: 33)⁸

Através desta ligação não só se vincula a emergência do género às circunstâncias históricas («...a narrativa “policial” teve (e tem) o mérito de combinar as duas culturas e

⁷ Há quem proponha uma distribuição diacrónica que, em traços gerais corresponderia à seguinte: romance de enigma / romance-problema - 2ª metade do século XIX e princípios do século XX; romance negro – décadas de 30 a 50; exploração de novas potencialidades pelo desenvolvimento das características do género ou incorporando características de outros géneros, anos 50 a 80; a partir de 80 modificações próprias da época pós-moderna. No entanto, a coexistência de «sub-géneros» e as sucessivas mutações impedem uma catalogação destinada a cair no simplismo. Tenha-se em conta a observação feita por Sampaio (2007: 22) ao estudo de Todorov: «... Sublinhe-se desde já que Todorov estabelece aqui a prioridade do romance de enigma sobre o romance negro, que não é historicamente fundamentada,...».

⁸ Note-se que o romance aqui visado é designado «romance policial clássico» de tradição inglesa, objecto de estudo, de carácter histórico, nas primeiras décadas do século XX, por Messiac e Fosca, por exemplo, e que fundam o género em Poe e seus contos de 1841-1842. Como nota Sampaio (2007: 13): o campo do "detective story" é necessariamente circunscrito às histórias de puro raciocínio ou de enigma», assim, defendido, ainda em 1971 por Holquist (ver Sampaio, 2007: 11-14; Narcejac, 1975: cap. I («le roman problème»), pp. 23-33).

os seus protagonistas: a cultura literária e a científica, o artista e o cientista.» (Sampaio, 2009: 99), como se realça a peculiaridade do género:

«...as histórias policiais articulam desde a sua génese, no século XIX, faculdades consideradas, durante séculos, antagónicas: a lógica e a imaginação.» (Sampaio, 2009: 99)⁹.

No que respeita à vertente sociológica, muitos dos estudiosos da ficção policial, quando explicam a sua origem e o seu sucesso, realçam a estreita relação entre o universo real e o ficcional¹⁰ (Colmeiro, Dubois, Mandel). Para tal, analisam as transformações sociais e económicas iniciadas com a Revolução Industrial. A industrialização terá gerado a urbanização e a massificação e criado uma classe de pobres. Tal ambiente proporcionou o crescimento da criminalidade e representou uma ameaça para a ordem burguesa. Daí a necessidade de desenvolver uma organização policial eficaz no combate ao crime e no controlo do poder. Este ambiente de defesa da ordem e da justiça e de perseguição e descoberta dos criminosos, na segunda metade do século XIX, é propício ao desenvolvimento de narrativas sobre crimes, autobiografias de criminosos e memórias de polícias. A necessidade de manter uma ordem pública e a defesa de uma moral (burguesa), aliada às diversas narrativas do mundo do crime e da polícia terão criado as condições para o aparecimento da ficção policial. Segundo Kayman (1992), a par da forma tradicional do romance de aventuras do século XIX estruturado em crime + caça + captura vai desenvolver-se o romance que dá destaque à investigação e descoberta do criminoso (a literatura de detecção)¹¹.

⁹ Veja-se o testemunho do escritor Henrique Nicolau (1990: 15): «... o policial joga com duas coisas muito interessantes: o jogo da fantasia e o jogo da veracidade» .

¹⁰ Note-se a pertinência desta proximidade entre «realidade social» e «ficção policial» nas palavras de Henrique Nicolau, no final do século XX, referindo-se ao policial americano como meio de intervenção social. «Assim, o que interessa no policial, sobretudo, é contar uma história. É isso que me fascina. Nenhum contador de histórias é inocente, e portanto vai falando da sua experiência, do que tem à volta de si e dos assuntos que o vão interessando mais» (1990: 14). Equacionando, embora para outro momento histórico, equivalente problemática, Kayman (1992: 221-226) estabelece uma curiosa associação entre a aceitação do detective Holmes e o realismo, contrapondo-o à ficção de Poe, considerando que «more than anything else, Holmes revives the police 'romance' tradition precisely by his own pretence of factuality» (p. 225). Ora, segundo este estudioso, «the air of factuality is achieved precisely by repressing the fictionality of fiction» (p. 225). Daí a sua conclusão: «Holmes represents then not only the triumph of professionalism, of the discipline, and of the monopolistic mastery of the specialist; in making his fiction more real than actuality, he also celebrates the triumph of realism. Whereas Dupin's investigation into the relation between fact and fiction reinforces the fictionality of fiction, Holmes represents the deliberate repression of the very category.» (p. 226).

¹¹ Para Kayman (1995), os antecedentes da literatura de detecção encontram-se nas histórias protagonizadas por ex-criminosos ou por heróis e heroínas que actuam nas margens da legalidade (note-se

Se as condicionantes sociológicas explicam a origem e impacto (florescimento) do policial (conto, novela ou romance) do século XIX (e sobretudo na tradição inglesa), ligando-o à ordem e moral burguesas, no século XX, o romance policial americano (“hard-boiled”) – rompendo com os métodos lógico-dedutivos do policial inglês e com a confiança epistemológica, herdada do positivismo oitocentista (...), e introduzindo elementos da aventura e da peripécia do romance popular do século XIX e minimizando a história da investigação – renova, de forma mais marcada, a sua vinculação à realidade social pela introdução dos temas da desordem (social), do aleatório, do descontrolo social, assim expressos por Dick Haskins:

«Para mim a literatura policial não é mais do que a exploração dos conflitos humanos sob o aspecto criminal, o roubo, o homicídio, a guerra fria, o tráfico...» (1990: 11).

Todorov distingue três géneros no romance policial: o romance clássico inglês ou de enigma, o romance negro e o romance de suspense.

O primeiro caracteriza-se pela importância conferida ao enigma e à sua resolução. Segundo aquele autor, a sua construção implica duas histórias: a do crime e a da investigação. A primeira, cronológica e logicamente anterior à segunda, é dada como ausência pois o narrador não a pode transmitir directamente e revela-a através da mediação da história da investigação. Para Todorov, «c'est une histoire qui n'a aucune importance en elle-même, qui sert seulement de médiateur entre le lecteur et l'histoire du crime» (1971: 59) e em que as suas personagens não agem, mas aprendem, examinando indícios e verificando pistas.

Considera, depois, «un autre genre à l'intérieur du roman policier» - «le roman noir», que funde as duas histórias. Suprimindo a investigação, pois desvaloriza-se o mistério a esclarecer, o problema a resolver, o enigma a decifrar, ao leitor, é dada a narração do crime («le récit coïncide avec l'action») explorando os mecanismos capazes de manter o interesse do leitor: a curiosidade (do efeito à causa) e o «suspense» (da causa ao efeito). Ainda, segundo Todorov, o romance negro não explora os

a aceitação que têm no meio popular as histórias ligadas aos «bons» bandidos, como Zé do Telhado – ver Sampaio, 2007). Estas são uma modernização da literatura popular picaresca. Na nova literatura de detecção, «o pícaro» utiliza a sua habilidade mental e física em prol da ordem social e da moralidade vigente.

procedimentos de descoberta, mas o meio social onde acontece o crime representado, com a sua violência, a sordidez, a amoralidade...

Entre as duas formas, situa «le roman à suspense», «qui combine leurs propriétés. Du roman à énigme il garde le mystère et les deux histoires» (p. 63), embora com funções diferentes. O mistério é apenas um ponto de partida e a detecção é o centro de interesse. Dois tipos, um mais próximo do romance de enigma - «l'histoire du détective vulnérable» e outro mais afastado do romance negro - «l'histoire du suspect-détective» (p. 63).

Não ignorando o incontornável estudo de Todorov, Furtado (1990: 30) propõe uma catalogação vasta do romance policial, complementar à de Todorov.

Sublinha a tradição inglesa e a tradição americana. Dentro da primeira distingue três sub-géneros: a narrativa de detecção (*detective story*), a narrativa criminal (*crime story*) e a narrativa de mistério (*mystery story*). Na **narrativa de detecção (*detective story*)**, o crime é secundarizado e o centro de interesse reside no detective, nas etapas do processo de investigação e nos processos lógicos conducentes à descoberta do culpado. Aquele apresenta algumas características peculiares: a excentricidade do detective; a pura lógica e o processo dedutivo como instrumento de investigação; o mistério do «quarto fechado»; a crença no poder da mente na delucidação do enigma/mistério. Na **narrativa criminal (*crime story*)**, o delito e o perfil psicológico do criminoso ocupam o lugar central, havendo destaque para a punição do mesmo. A **narrativa de mistério (*mystery story*)** aproxima-se da de detecção pelo relevo conferido ao enigma a resolver e afasta-se dela pela menor importância concedida ao investigador.

Da tradição americana destaca-se o «thriller», designação «aplicada de forma geral e nem sempre rigorosa a narrativas que, evocando crimes e percursos de investigação, os envolvem numa acção agitada por perseguições, organizações de criminosos e, não raro, por espionagem, agentes secretos e intriga internacional». Caracteriza-se, pois, pelo recurso frequente ao suspense e pela índole persecutória e punição:

«Dans le roman-problème classique, c'est la victime qui donne le signal de la chasse; elle se fait tout de suite oublier. Dans le *thriller*, c'est le duel entre le policier et le criminel qui retient toute l'attention (...) Mais, au contraire, dans

le suspense, c'est la victime qui devient la figure principale» (Narcejac, 1975: 194).

Os efeitos de suspense relacionam-se mais com a narrativa centrada não no esclarecimento de um mistério, mas no comportamento do criminoso. O seu funcionamento é assim explicado por Narcejac:

«Devant la curiosité du lecteur, on dresse des obstacles qui semblent infranchissables. Chaque obstacle provoque comme en piétinement du récit, et, à la faveur de ce piétinement, se développe une attente angoissée. C'est précisément cette attente que constitue le "suspens". Au lieu de descendre un fleuve, comme dans le roman-problème, on a l'impression de le remonter, par saccades». (Narcejac, 1975: 198)

Nas últimas décadas do século XX, mormente a partir da década de 80 (já antes Borges), assumindo esta dupla tradição, os escritores desenvolvem um particular interesse pelo policial, renovando-o e recriando-o através da paródia e da autorreflexividade, características da metaficção pósmoderna. Na verdade, o afrouxamento ou desvanecimento dos limites entre baixa e alta cultura, entre a massa e a elite (não se pode esquecer que o policial estava ligado à cultura de massas e desvalorizado como baixa cultura), e a atenção de escritores de prestígio que praticaram o género (influência de U. Eco, *O Nome da Rosa*, publicado em 1980), associam-se a esse incremento. Ao entrar no século XXI, o policial contribui para e beneficia de um contexto caracterizado pela contaminação e permeabilidade de géneros – ficção científica, aventuras, romance histórico... - e pela exploração da vertente lúdica e formal no universo literário (Andrade Boué, 2010). Mas, como observa Lurdes Sampaio, «...o recurso e a exploração das convenções do romance policial, não se esgotando em lúdicas experimentações formais, servem a problematização e a corrosão de alguns mitos da sociedade moderna: da justiça, da ordem, da racionalidade, do progresso científico...» (Sampaio, 2001: 51)¹².

¹²A este propósito, o da relação entre o policial e a sociedade-cultura pósmodernas, Alcoforado (2001: 220-221), na sua leitura-testemunho sobre o policial, estabelece uma curiosa associação entre as duas tradições do policial (inglesa e americana), associando-as a duas mundivisões. O policial é então «...um lugar matricial para a caracterização de duas noções centrais do campo cultural em que nos movemos: a de *modernidade* e a de *pós-modernidade*.» Referindo-se, pois, aos «designados 'romances negros'», comenta: «Integrado, mais que qualquer outro, numa vivência citadina e de grande metrópole, e marcado geralmente por um cinismo, ou desencanto, profundos, tende a movimentar-se na margem (ou mesmo 'à margem'...) de qualquer das categorias nucleares antes apontadas. Num mundo marcado pela indiferença

1.2. *Festa em Casa de Flores*, mistério e policial

*Festa em Casa de Flores*¹³, na produção romanesca de Fernanda Botelho, segue-se a *Esta Noite Sonhei com Brueghel*. Para além deste romance naquele ecoar (intertextualmente) pela referência a algumas personagens (Flores, Diogo Raposo, Luísa e Pepe) e pelo facto de a festa em casa de Flores ser em ambos pretexto para o desenvolvimento da acção, a autora nele inscreve idêntico requisito do leitor: cooperação inteligente (ter olhos e fazer uso das células cinzentas) e semelhante atitude reflexiva sobre o acto de escrita.

Escrita e leitura são as faces da mesma moeda¹⁴. A sua geração é simultânea, não só porque numa perspectiva semiótica da literatura o texto literário supõe um mecanismo de comunicação¹⁵, mas porque, de acordo com 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 prever um Leitor-Modelo (Eco, 1993: 58-65). Mas, ao prever um Leitor-Modelo,

e solidão dominantes, e por uma necessidade de sustentação económica sempre problemática, cada personagem é um cliente ou um provisório aliado, ou uma ameaça ou, mesmo, um inimigo...».

¹³ Segue-se a edição referida na bibliografia activa: *Festa em Casa de Flores*, Lisboa, Contexto. 1990

¹⁴ Este e os três parágrafos seguintes correspondem (com ligeiras alterações) às páginas. 33 a 37. da Dissertação de Mestrado *Esta Noite Sonhei com Brueghel, de Fernanda Botelho, uma Leitura*, já atrás referida

¹⁵ «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)

o autor (textual)¹⁶ prevê igualmente as estratégias de leitura, ou seja o seu código de leitura,¹⁷ 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 exegética e meta-exegética, 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» (Todorov, 1975: 422)¹⁸. 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» (Todorov, 1975: 421), já que, na perspectiva do autor, «le texte évoque les faits selon deux modes (...): la signification et la symbolisation» (Todorov, 1975: 420), sendo o primeiro dado nas palavras do texto e o segundo resultado da interpretação¹⁹.

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» (Eco, 1993: 55)²⁰. Quem há-de fazer funcionar esse mecanismo ou preencher tais espaços a

¹⁶ 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» (Aguiar e Silva, 1988: 228).

¹⁷ 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 (Booth, 1980: 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» (Booth, 1980: 303).

¹⁸ Cf. L. Jenny (1976: 258): «Les modes de lecture de chaque époque sont donc aussi inscrits dans leurs modes d'écriture»

¹⁹ Sobre este assunto ver igualmente os textos relativos à estética da recepção em AA VV, 1979 e 1987.

²⁰ 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

não ser o leitor? E numa atitude activa de cooperação, como propõe o mesmo autor (Eco, 1993:53-70)²¹. 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... (...) 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

vazios (os ocos) a preencher pela leitura, ver A. Rothe (1987: 22).

²¹ 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)

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 nele 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 (Waugh, 1993: 34-48).

Deste jogo faz parte, em *Festa em Casa de Flores*, a atmosfera de mistério que o narrador sugere, logo nas páginas introdutórias do romance²², apresentando-se, insinuando-se e explicando-se. Tal atmosfera induz o leitor a uma leitura no registo do policial de mistério.

Mas que mistério haverá para desvendar? O do (re)conhecimento do próprio narrador, cuja identificação envolve em segredo e para cuja intervenção adverte: «(atenção: a minha diluição, e aqui está uma pista, não significará necessariamente passividade)»? Ou haverá outro enigma a decifrar?

O narrador apresenta-se como «uma personagem, porventura secundária, talvez mesmo apagada», mas presente e activa nos convívios sociais que frequenta,

²²As primeiras páginas (9-11), com o título «Eu, narrador, apresento-me», criam a ilusão de um prólogo, de uma introdução do autor. O romance organiza-se (externamente) em capítulos numerados de I a VIII e intitulados. A numeração (da edição de 1990) repete o capítulo VII (VII – Os desconchavos de Lina (sinopse); VII – Os vinhos da ira). Parece não haver outra explicação lógica para o caso senão um erro de tipografia.

«testemunha privilegiada» (p. 9), onnipresente, que «[entra] nas casas como um Zorro sem máscara e nas almas como um Freud mascarado». Assume-se como demiurgo (p. 10), situado «entre Deus e o Diabo, aquela medida do homem, que é de todas a mais perversa» (p. 10), «mensageiro dos deuses», mas não mais do que «mísera personagem», apenas com «a ciência que a todos é dada, não a de um narrador onisciente» (p. 10). Mensageiro dos deuses enquanto portador da imaginação criadora, origem do mundo ficcional, mentira apenas para quem «não saiba que a única verdade é a que a nossa imaginação divina considera que o seja e assim transporta para a narração» (p. 11).

Aparentemente, quanto mais esclarece, mais oculta. Porventura, a inusitada explicação por parte do narrador sobre o seu papel, a sua ciência, a sua presença no universo diegético deixa o leitor mais desprotegido contra desconfiâncias, apesar de algumas injunções que lhe dirige:

«O leitor compreenderá mais tarde este meu pudor em desvendar-me por inteiro a olhos tão argutos como admito que sejam os seus.» (p. 9); «As pessoas (e eu também) são tão vulneráveis! Tão pouco sagazes, tão confiantes, tão desprotegidas! Como resistir a tanta facilidade?» (p. 9); «Se os deuses me (nos) lograram, o logro em que caímos por sua intervenção bem mais gracioso será aos olhos dos homens pateticamente desprevenidos e ignorantes (caso do leitor) que a mísera e melancólica realidade.» (p. 11).

Que outro enigma preencherá o universo romanesco, a merecer o aviso do narrador: «atenção: a minha diluição, e aqui está outra pista, não significará necessariamente passividade»? Que pista seguir, em que investigação e a que desfecho?

Como explica o narrador, «não vou aqui narrar epopeias ou tragédias, heroísmos ou filantropias. Só o mesquinho quotidiano de mesquinhos personagens». Desengane-se, então, o leitor. Não há crime ou criminosos, nem polícias, detectives nem investigação. Não há policial. Apenas o mistério de umas tantas cartas anónimas. Essas, sim, vêm perturbar a ordem de um microcosmos familiar (tal como acontece no policial). Vêm abrir uma brecha na estabilidade do mundo familiar. Vêm desencadear premonições e medos (pp. 66-67 e 72-73); vêm instaurar uma crise existencial (repensar a existência); vêm soltar demónios escondidos e levar Rosa ao suicídio; vêm esclarecer o que, no início, o narrador diz saber do que observa: «na mentira de cada um com

todos e consigo próprio» (p. 10). Aliás, uma das razões do sucesso do policial é a descoberta e reposição da verdade. Ora, mesmo encoberta, ao longo do romance, se problematiza a questão da verdade e da mentira que, autorreflexivamente, o narrador equaciona no domínio da ficção:

«Os deuses, afinal, superam-me as incapacidades e as deficiências. E os deuses bem melhor sabem que nós o que connosco se passa. A verdade está neles, mesmo que ela seja a grande mentira para quem não saiba que a única verdade é a que a nossa imaginação divina considera que o seja e assim transporta para a narração» (p. 11)²³.

A primeira preocupação dos destinatários não é investigar, descobrir o autor de tais missivas, é sim a inquirição pela verdade. «São verdades ?» - pergunta Lota à irmã, sobre a carta recebida pelo pai. Mas, o leitor, induzido pela apresentação inicial do narrador e pelo carácter anónimo da carta, e seduzido pela paixão policial, aguardará o esclarecimento da autoria. E, em jeito de inclusão, em diálogo intratextual, a fazer sorrir o leitor pela sua argúcia (p. 9) – ou a falta dela - e pela sua desprevenção (p. 11), ao recordar-se das palavras de preparação inicial do narrador («o leitor compreenderá mais tarde...» (p. 9), no último parágrafo, tudo se esclarece em tom irónico e humorado, a encerrar o jogo. Quem manobra a história senão o narrador? Ele fora o autor das cartas anónimas²⁴. Bem poderia ter sido Flores – personagem singular, congregadora de um universo social cujo parecer se resguarda exteriormente, mas cujo ser se expõe nas «mundanidades orgíacas» (p. 28), em que se transformam as suas festas. Assim, no universo intradieético, o julgou Carloto: «viu, claramente visto, em cima da secretária, (...) uma série de folhas A4 em papel verde-claro (...) umas tantas esferográficas (...) todas elas verdes...» (p. 175). «Mas não foi a Flores, não! Fui eu o narrador. (...) ... sou eu o Anónimo do século XX.» (p. 175).

²³ Atente-se numa outra citação, no mesmo contexto: «.. o que a seguir se vai contar bem poderia ser que o fosse (verdade), caso não fosse mentira. Despojemo-nos de preconceitos e aceitemos o predomínio autocrático da imaginação resgatadora.» (p. 11).

²⁴ Logo na primeira página, o narrador, enquanto organizador da narrativa, esclarece que é personagem, mas o leitor, envolvido nas malhas da construção da narrativa, pode nem advertir que o autor das cartas anónimas é também personagem. Note-se, a esse propósito, a observação humorada de Júlio Conrado (2006: 209), no final das três páginas que dedicou ao livro: «Quase me esquecia de dizer que o narrador de *Festa em Casa de Flores* é também personagem. Uma personagem a quem está confiado um grande papel. O papel das cartas, imagine-se. Nem mais, nem menos».

2. Aceno epistolar

Como forma discursiva escrita, a carta cumpre uma função eminentemente pragmática. Realiza a comunicação intersubjectiva através da qual dois (ou mais) interlocutores partilham saberes quer da esfera pública quer da esfera privada, expõem a sua interioridade, as suas vivências e /ou fundam um mundo comum feito de cumplicidades²⁵. Pode incidir sobre o mundo das relações pessoais – acentuando o carácter intimista, confessional, sentimental – ou privilegiar o mundo das relações sociais, cumprindo uma função doutrinária, filosófica, literária. Assim, do passado, se conhecem as epístolas do novo Testamento, as dos escritores latinos (Horácio, Varrão, Plínio, Ovídio, Cícero e Séneca), as cartas com função didáctica dos escritores classicistas (por exemplo, Sá de Miranda ou Rodrigues Lobo) ou, em tempos mais recentes, a correspondência trocada entre escritores e/ou artistas²⁶. Como refere Carlos Ceia:

«Neste sentido, distingue-se uma epístola de uma carta comum, pois não se destina à simples comunicação de factos de natureza pessoal ou familiar, aproximando-se mais da crónica histórica que procura relatar acontecimentos do passado. A utilização do termo alarga-se, depois, a todo o tipo de correspondência privada ou oficial, literária ou filosófica, religiosa ou política, pelo que a partir desta generalização se torna difícil estabelecer com rigor a diferença entre uma epístola e uma carta.»(Ceia²⁷)

²⁵Para maior clareza, atente-se na observação elementar de Fátima Valverde (2001: 3): «Importa sublinhar, desde já, que a pedra angular de todo o edifício epistolar é a comunicação indirecta entre dois elementos, o emissor, sujeito da enunciação e o receptor, sujeito de recepção, pressupondo uma mensagem, ou seja, a carta propriamente dita.» e «O termo carta refere-se a determinadas prescrições formais (indicação do emissor, do receptor, local, data, saudações iniciais e finais, conteúdo distribuído no corpo do texto onde se manifestam os objectivos e as motivações do emissor), a algumas propriedades enunciativas e a traços temáticos específicos determinados pelo tipo de carta - *conventions constitutantes* (Schaffer)».

²⁶Veja-se a síntese histórica no artigo de Carles Bastons e Vivancos (1996: 233-235)

²⁷ Ceia, E- Dicionário de Termos Literários.

Se o seu significado se torna indistinto, conforme o dicionário de Língua Portuguesa²⁸, «epístola» não perde a sua referência ao universo religioso e literário, mantendo o seu carácter erudito, ligado às suas finalidades didáctica e filosófica. Para acentuar a distinção, contribuiu a generalização interclassista da correspondência, no século XVIII, pelo alargamento da capacidade leitora e de escrita, relacionada com a ascensão da burguesia e efeitos decorrentes da Revolução Francesa e Iluminismo. A partir daí, a carta – na sua vertente mais pessoal, intimista - cumpriu a função de aproximar as pessoas, reduzindo a distância de separação. O que não significa que a carta não tenha mantido o seu carácter didáctico e de intervenção social, como o ilustra Fátima Valverde (2001)²⁹, ao considerar a **carta-manifesto**, a **carta-ensaio** e a **carta-gnómica**.

Mas, se a carta se apresenta como um género funcional, recorrendo à linguagem de Fátima Vilaverde (2001), também surge incorporada em outras formas, como factor estruturante de outros géneros ou como recurso estratégico textual e narrativo.

É o caso do romance epistolar ou romance por cartas, que, assimilando a prática quotidiana da época, criando ou recorrendo a um efeito de real, se desenvolve nos finais do século XVII e se vulgariza no século XVIII³⁰. Trata-se de um sub-género do romance que, ainda reflectindo a valorização do individuo-sujeito ocorrida no século XVIII, «traduz o registo predominantemente intimista, confessional e sentimental que o domina precisamente nas cartas em que se expressa, com todas as inerentes implicações subjectivas» (Reis e Lopes, 1987: 353).

Coincidindo o seu surgimento com o período de generalização da escrita intimista, o romance epistolar associa-se, assim, a esse tipo de escrita³¹:

²⁸Ver: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*; *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, da Academia de Ciências de Lisboa.

²⁹ Segundo a autora, **a carta –manifesto** (Rimbaud à Georges Izambard) «pode considerar-se uma declaração dos seus ideais poéticos»; **a carta-ensaio** (Carta ao futuro de Vergílio Ferreira, Ensaio sob a forma de carta ou carta ensaística, endereçada a um amigo não identificado, logo universal) «veicula valores morais, éticos, estéticos e filosóficos para um futuro longínquo (...) através dela, manifesta o autor as suas preocupações de índole humanista e metafísica»; **a carta gnómica** (Carta a um jovem poeta de Rainer Maria Rilke), «contém uma vertente dupla: estética e pedagógica».

³⁰Afirma Carles Bastons e Vivancos (1996: 235): «me permito afirmar que en el siglo XVIII aparece la carta en el sentido moderno».

³¹Atente-se na observação de Kurt Spang (2000: 641): «Nace, además, en este siglo el género de la novela epistolar. Se desarrolla en relación con el cultivo de la carta y la narrativa inspirada por el afán de auto análisis y cierto «confidencialismo» y «confesionalismo» literarios tan representativos del Prerromanticismo europeo. Entre 1785 y 1788 se escriben más de cien novelas epistolares según informa C.Guillén.»

«La novela epistolar pertenece a un grupo de subgéneros limítrofes con características en parte idénticas o muy parecidas que pueden subsumirse bajo el concepto de "escritura autobiográfica", es decir, son aquellas narraciones en las que el narrador es a la vez figura participante en la historia, por tanto, sujeto y objeto de la narración; así ocurre, por ejemplo, en la autobiografía, en las memorias, el diario, etc.» (Spang, 2000: 641-642).

Mas, tal não invalida que esse (sub)género, dado, até, o carácter híbrido do género epistolar, não se abra à sua ficcionalização³². Aliás, na segunda metade do século XX, dos anos 70 até hoje, e enquadrada numa revitalização do romance, assiste-se à recriação do género, em perfeito alinhamento com a valorização do fragmentarismo explorado pela ficção da época, já que cada carta constitui um fragmento do todo que é o romance (Seixo, 2001: 40-44) e, como observa Carlos Ceia, «O recurso à carta é hoje, curiosamente, mais literário do que social» (*E-Dicionário de Termos Literários*).

Reconhecendo (como se referiu anteriormente) que a inclusão de cartas em narrativas acontece desde a Antiguidade aos nossos dias³³, importa: 1/ distinguir o específico do conceito e sua extensão, pois a presença de cartas num romance não o torna, sem mais, em romance epistolar; 2/ avaliar a função da carta inserida num romance como estrutura de significação. Neste sentido, Spang (2000: 645) interroga-se: «¿cuándo un texto narrativo empieza y cuándo deja de ser novela epistolar?».

Partindo da convenção fundadora do romance epistolar, pode dizer-se que, nele, a narrativa não se constrói pela voz do narrador, mas pelo jogo da troca epistolar:

«la spécificité du roman par lettres (...) réside dans l'effacement d'une instance narrative unique et omnisciente au profit de l'éclatement de la fonction narrative déléguée à chaque personnage épistolaire» (Calas, 1996: 17).

³²Cf. Valentim (2006: 102).

³³«La carta aparece con alguna frecuencia interpolada en otros géneros mayores sobre todo en la novela. En la Antigüedad este recurso aparece en la novela griega (...) En la novela europea este procedimiento alcanza su mayor relieve en la novela sentimental de los siglos XVII y XVIII...» (Almeria, 1996: 242). Tenha-se em conta o estudo de Versini (1979) que faz a história do romance epistolar.

Além disso, a sua acção deve brotar da narração inerente às próprias cartas e não de uma instância exterior, mesmo que a sua construção resulte do recurso a um organizador extra-textual:

«un roman par lettres est un roman où l'action se fait par les lettres et pas seulement un roman où les lettres servent de cadre au récit de l'action» (Calas, 1996: 23)³⁴.

Sendo assim, excluem-se dessa categoria genérica quer os casos em que a função-intervenção da instância narrativa exterior se sobrepõe à da comunicação epistolar³⁵, quer as situações em que «una novela (...) se construye en su totalidad como una única misiva» (Spang, 2000: 645), pois, «il faut que l'ensemble du texte se construise par les lettres, et que celles-ci soient le support de la narrative et le moteur de l'action» (Calas, 1996: 42)³⁶.

No romance epistolar a acção decorre da troca de correspondência e, assim, se constrói o enredo. Dir-se-ia que as cartas constroem o romance. Em *Festa em Casa de Flores*, o (género) romance integra, na sua construção, as cartas (género epistolar), que são de dois tipos: a carta convite e a carta anónima.

O convite para a festa em casa de Flores, razão explicativa do título, apenas funciona como pretexto para a inclusão de um mundo romanesco centrado no «mesquinho quotidiano de mesquinhos personagens» (p. 11), como elemento catalizador de um conjunto de acontecimentos situados, temporalmente, entre o presente

³⁴Eis um reforço da mesma ideia por Spang (2000: 645): «La historia de la novela epistolar es una historia en cartas que forman una narración que les da coherencia. La particularidad de esta historia es - como ya vimos brevemente - que se compone, por un lado, de una serie de historias relativamente autónomas que corresponden a cada carta individual y, por otro, la que se sugiere a través del conjunto de las cartas, es decir, la novela epistolar como tal novela.» (Spang, 2000: 650)

³⁵Veja-se a explicação de Spang: «En determinadas novelas epistolares las intervenciones del narrador adquieren un peso específico, ya equiparable en extensión e importancia al de las cartas. Por un lado, ya no se limita simplemente a la introducción y justificación de la correspondencia, sino que se relata una historia novelesca relativamente autónoma y, esta historia continúa, se completa, se comenta a través de la comunicación epistolar.»

³⁶Idêntica restrição do conceito sugere ALTMAN (1982: 89-92) quando distingue o romance epistolar de outras formas autobiográficas: «What distinguishes epistolary narrative from these diary, novels, however, is the desire for exchange. In epistolary writing the reader is called upon to respond as a writer and to contribute as such to the narrative».

do convite (um fim de semana – sábado e domingo) e o da festa na sexta-feira seguinte (cf. p. 172)³⁷. De facto, a referência à festa surge apenas no capítulo I, «Os Domingos de Cozido à Portuguesa» e no capítulo final, «A festa».³⁸ No primeiro, manifestando já o mundo das personagens, o narrador dá a conhecer o convite dirigido ao casal Rita e Carloto:

«... quando o favinho de mel [Rita] entrou, com uma carta na mão, (...) ela precisava de combinar com ele [Carloto] a eventualidade de irem juntos à **festa** em casa de Flores, para a qual tinham recebido convite, aliás em forma de cartinha, muito amável, escrita à mão, personalizada, entregue por mensageiro...» (p. 13 e 14).

Nesse mesmo capítulo, se revela a recepção de um outro convite:

«Foi então que o senhor embaixador falou do convite que recebera, mas que atrevimento!, como se aquela criaturinha, esse pássaro louco denominado Flores não soubesse que ele havia anos não saía de casa para fosse o que fosse, (...) e muito menos para mundanidades orgíacas, como eram as festas de Flores...» (p. 28).

A descrição da festa, no último capítulo, reduz-se a três páginas (incompletas). O destaque recai, então, no dia a dia de uma certa família de um certo ambiente lisboeta correspondendo à catalogação de «romance de costumes» (Júlio Conrado (2006)³⁹.

Aquele quotidiano consiste nos afazeres profissionais de Rita entre a empresa Publijacto e a casa, confiada à gestão minuciosa da governanta Monique, em permanente desvelo pelo senhor embaixador, pai de Rita e Carlota (a Lota). Este, apodado por Carloto, o marido de Rita, de «Mamute Nosso Coevo» e de «Bonzo da Civilização Ocidental», e tratado como «Mestre», no restrito mundo parafamiliar que

³⁷Júlio Conrado advertira já para a secundarização da «festa» face às cartas - «a festa deixa de ser objecto de conversa... (...) Detectada a elipse em resultado do esbatimento da importância da festa e adensado o mistério sobre a autoria das cartas...» (Conrado, 2006: 208).

³⁸ Os sublinhados não constam do original. Embora, surja a referência à «festa» na página 160, última do penúltimo capítulo, não é pertinente a sua indicação no texto, para o fim visado. O contexto corresponde à pergunta de Rita a Rosa: «Não queres que amanhã eu venha buscar-te com o Carloto para ires à **festa** de Flores?»

³⁹Júlio Conrado refere-se a *Festa em Casa de Fores* como «descomplexado “romance de costumes” e, no seu artigo, valoriza a «mensagem» contida no romance, respondendo, porventura aos que neste romance, não vêem mais do que uma «fábula inócua» (Conrado, 2006: 209)

reúne aos domingos para o almoço de cozido à portuguesa – Ferraz, Ferrão e Furtado, personagens ligadas ao seu mundo de estudo e publicação e Rosa, (ex)amante, – constitui-se o centro de confluência daquele pequeno mundo, em consistente harmonia («na mentira de cada um com todos e consigo próprio»).

Diferente função desempenham as cartas anónimas. São cinco cartas dirigidas, anonimamente, a cada um dos elementos do gupo familiar próximo do embaixador: ao próprio, a Rosa, a Carloto, a Carlota e a Rita. Na construção do romance, surgem pela ordem referida e numeradas de I a V.

Cada carta apresenta um discurso convenientemente adequado ao estatuto social do destinatário, quer na forma de tratamento, quer na linguagem através da qual se fazem insinuações e revelações. O destinador – anónimo - manifesta-se conhecedor da vida de cada personagem e com ela familiarizado. Anónimo se apresenta e anónimo permanecerá, correspondendo àquela personagem, com quem o «arguto leitor» ainda não deparara e de quem, provavelmente, já se esquecera, de quem o narrador traçara um retrato na primeira página do romance:

«... sou efectivamente uma personagem, porventura secundária (...), exibindo (eu, personagem e narrador) a minha modéstia em esclarecidos convívios profissionais, grupos de familiares, amigos, conhecidos; em locais públicos ou privados, onde amavelmente converso, discuto, controverto, ergo os meus encómios pessoais, destruo reputações mal assentes, bendigo, calunio, rio com as piadas que me contam e conto, eu, ridículos que de outros ouvi.» (p. 9).

Como estratégia narrativa, as cartas detêm algumas funções. Antes de mais, representam a introsão do passado no quotidiano presente, funcionando, no plano da diegese, como analepses. Revelam dados biográficos relativos aos destinatários, mas desconhecidos de outras personagens (universo intradieético), particularmente de Carlota e de Carloto, e também do leitor.

Pela carta anónima I, dirigida ao embaixador, e revelada no final do capítulo II, (pp. 40-44), se esclarece o seu passado: o nascimento no seio de uma «família afortunada», com alguns percalços (bastardia e casamentos obscuros) - «embora não devendo muito a família de Vossa Excelência à nobreza de sangue, entronca-se, porém, numa estirpe mercantil de grande sagacidade...» (p. 41) -; a situação de deserddado; o

cargo de embaixador e «a munificência e dissipação» no seu viver; o casamento da filha com genro de fortuna, garantindo financeiramente a tranquilidade do seu futuro; a morte de familiares (as duas esposas).

A carta anónima II, inserida no capítulo III (pp. 59-63) e dirigida a Rosa, invocando «o diz-se diz-se», realça o fervor religioso dos tempos da sua infância e puberdade, o casamento em adolescente, o nascimento da filha, a fuga do marido para África e sua morte; as fraquezas, «em questão de copos»; a separação da filha, os tempos libertinos de viúva, a ligação a um «sexagenário ilustre e hoje octogenário eminente» e a morte da sua esposa, o envelhecimento («que velha está a esbelta Rosa»).

De Carlos Romeira (Carloto), destinatário da carta anónima III (capítulo V, pp. 88-91), se conta a fuga «duma madrasta arremelgada e malfeitora», a vida de «chuleco»; o casamento; a sua vida com «miúdas giras, não muito perversas e só um nadinha frescas» (p. 15), a sugestão de que Rita, «a [sua] Carabasse tem mais gato que [ele]».

Pela carta anónima IV (capítulo VI, pp. 118-121), se sublinha a libertinagem de Carlota, já insinuada nas páginas iniciais:

«Embora, claro, fosse do domínio público que a Carlota, a Lota, era o que se sabia, e, não fosse ela quem era, filha do senhor embaixador, talvez houvesse um rótulo a pôr-lhe, entre libertina e... (...) o Mestre, afinal, já tinha resposta: a Carlota é um bicho-fêmea, não saía à mãe, era uma... » (p. 24)

Acrescenta-se, ainda, como insinuação, a potencial reprovação materna.

Na carta anónima V (capítulo VII, pp. 136-139), num registo de língua da gíria comercial, destacam-se o sucesso de Rita na gestão da empresa e da casa; o sucesso comercial do seu primeiro casamento; o segundo casamento e a devassidão do segundo marido (Carloto); a sua relação com um cliente, «cinquentão provinciano, boa figura».

Além disso, as cartas desencadeiam situações narrativas destinadas a recuperar o passado. Rita relata à irmã acontecimentos relativos ao passado de Carlota (do pai, da mãe...) e ao seu próprio passado – casamento com Carloto. A primeira situação desenrola-se na primeira parte do capítulo III, «Recordando o passado» (pp. 45-58). Num almoço, a pedido de Lota para esclarecer as verdades da carta anónima do pai (p. 45), nomeadamente o seu passado e o que à sua mãe dizia respeito, em discurso

assumido pelo narrador, «...Rita disse vou contar o que sei. E então contou.»⁴⁰ (p. 50), como quem desfia «um rosário de memórias» (p. 55): os casamentos do pai com Salomé, mãe de Rita, e com Maria das Dores, vinte e sete anos mais nova que ele, em 1955, dez anos depois da morte da primeira mulher; o desencanto com «a linda e ascética Maria das Dores», o conhecimento de uma jovem jornalista, em 1961 e a ligação a Rosa, «a jovem jornalista [que] nada tem de arisca e parece alimentar pelo notável e prestigiado escritor Pedro Pedralvas uma admiração para além de condicionamentos puramente intelectuais» (p. 58); a morte da segunda esposa, quando o marido se encontrava em casa da amante.

A segunda situação narrativa (capítulo VI, «Ao serviço de madame ou o papagaio talassa», pp. 93-118) acontece em nova refeição – o jantar em casa –, decorrente da leitura da carta anónima dirigida a Carloto. Através de idêntico processo discursivo, Rita dá a conhecer à irmã a «história» do seu casamento com o Carloto: o convite de Rosa⁴¹ e o conhecimento de Carlos Romeira, o sobreaviso de Rosa sobre o tipo e passado de Carloto, a sua decisão de o escolher e a proposta de casamento.

A reacção de Carloto à sua carta anónima, propicia ao narrador uma oportunidade para, através de um discurso rememorativo da personagem, fornecer a história do conhecimento de Rita e do seu casamento. Retirado nas águas furtadas, tentava «engolir aquela aviltante insinuação, na carta anónima, relativa a Rita...» concluindo «a sua Olympia», mas, «Na sua memorização [de Manecas], sempre se interpunha a Rita, naquela noite distante em que a conhecera» (p. 95)⁴².

Finalmente, as cartas orientam o desenrolar da acção. Com efeito, o seu principal objectivo consiste numa provocação aos destinatários e a referência que contêm ao seu passado mais não é do que um pretexto para as insinuações e suspeitas que levantam. Se pretendem fazer vítimas, conseguem-no.

⁴⁰As páginas 50 a 58 do cap. III, cumprem como o próprio título, «Recordando o passado», indica, a função de preencher o vazio de informação sobre o passado do embaixador Pedro Pedralvas, pai da Rita e de Carlota. Outros dados sobre esse passado são fornecidos no capítulo V, mas sob outra roupagem narrativa: o registo (pseudo)auto-biográfico.

⁴¹Uma parte desse relato não é feito à irmã, mas sim através da rememoração de Rita, durante a presença na sala da criada Rucha: «começou a relembrar a noite inesquecível em que conhecera o Carloto, na casa de Rosa, quando esta decidira convidar gente pândega para um jantar informal de feijoada à brasileira» (p. 97).

⁴²Os relatos, embora comandados pela voz do narrador, são apresentados em paralelo, alternando e complementado-se. Veja-se: «...[Rita] começou a relembrar a noite inesquecível em que conhecera o Carloto, em casa da Rosa...» (p. 97)

A primeira carta, ao embaixador, iniciando com um elogio sobre «a impoluta personalidade e a inatacável idoneidade de Vossa Excelência» (p. 41) que antecede (maldosamente) a insinuação da responsabilidade na morte da segunda esposa, vaticina «prenúncios de mau augúrio, desmoronamentos, ruína, doenças, morte.» (p. 43). Ora, Monique, na sua sensatez vigilante, antevê as consequências. Ela sabe que «...a consciência é um lume brando, mas em a gente o espevitando, queima que se farta. Caso, claro, as pessoas tenham consciência...» (p. 45). Por isso, «afligia-se com tanta irresponsabilidade», de Carloto e de Carlota, (p. 72) e «estava cheia de medo: medo d'isto, medo d'aquilo...» (p. 73).

A primeira vítima é, pois, o embaixador cujo estado psíquico se altera. A fúria inicial («Estava literalmente furioso»), agravada pela ausência de Carlota ao repasto dominical (p. 24-25), cede lugar a uma persistente irritação e relaxamento. Revela-se «pouco sociável e cooperante», (...) «absorto em pensamentos irritantes e desconfortáveis.» (p. 37), perturbando Monique que se «consumia sobretudo com o estado doentio, porventura de natureza psíquica, do senhor embaixador. (...) O senhor embaixador relaxava-se. Tudo isto desde aquela maldita carta verde.» (p. 72). Fica deprimido: recusa levantar-se da cama e comer e abandona o trabalho (pp. 99; 102-103; 105; 134). Por fim assume a desistência:

«[o Mestre] começava a pôr em dúvida a utilidade da Obra, das obras. Que tudo era um desperdício de tempo, embora o tempo só servisse para ser desperdiçado (a nossa melhor obra é sempre aquela que não escrevemos. (...) ...escrever para quê? Obras para quê? Tudo inútil. Já era tarde. Sempre, aliás, tinha sido tarde.» (pp. 165-166);

« eu não diria que já vivi de mais, só estou a tomar uma dolorosa consciência do tempo que já passou por mim sem eu passar por ele. E é irreversível, há quem morra de velho por isso mesmo, não por ter vivido» (p. 166).

Os vaticínios da carta ao embaixador não só tiveram repercussão nele mas também em Rosa e, nesta, em grau mais acentuado. A consciência do envelhecimento («Não há dúvida, pensa Rosa, envelheci», p. 31) despertara-lhe o desejo «de escrever um romance sobre uma mulher que envelhece», mas a carta anónima transtorna-a,

agravando o seu estado⁴³. À semelhança da crise que tomara conta do embaixador, sente-se em ruína, afoga-se em Wisky, recusa levantar-se da cama. Na visão de Rita «a Rosa parecia definitivamente deprimida, e psiquicamente afectada». Acaba por suicidar-se.

As cartas recebidas pelo embaixador e por Rosa são responsáveis por depressões e medos:

«Carloto sentia-se algo deprimido, parecia-lhe que havia um mundo à sua volta a desfazer-se e estava com medo. Medo não sabia de quê. Mas medo, não obstante. Mas medo não por ele. Ou não só por ele. Um medo vago. Um medo genérico. Um medo por ele e por todos.» (p. 66) e «Monique estava cheia de medo: medo d'isto, medo d'aquilo...» (p. 73) (pp. 65-73, capítulo IV, «Tantos medos»).

A atmosfera criada pela revelação das cartas dirigidas ao embaixador e a Rosa, prepara o ambiente para a recepção das cartas destinadas às restantes personagens. Atendendo às facetas de devassidão e libertinagem com que o narrador apresenta, nos primeiros capítulos do romance, Carlota e Carloto - atente-se até na aproximação onomástica – mais reveladora se torna a sua introversão.

Carlota reorienta a sua vida no sentido de uma morigeração. Responde ao possível amante:

«E tudo ia ser, daí por diante, mais morigerado» (p. 149)⁴⁴;

contrapõe a Rita:

«que estivera a meditar... e a ler, achava que tinha lacunas culturais. E sair para quê? e com quem? Não valia a pena. Com o veterinário de província ? Um chato... e, para mais, com a mania de que era perverso. Já imaginaste?» (p. 161);

esclarece o pai:

⁴³Carloto, desconhecendo a Carta anónima a Rosa, infere a partir do telefonema que esta lhe faz que «a carta anónima a Rosa: (...) devia referir-se à deterioração do corpo pelo tempo» (p. 67).

⁴⁴No primeiro capítulo, a ausência de Carlota ao ritual almoço de domingo resulta de um encontro decidido na véspera («conhecera um indivíduo do sexo masculino, muito viril, um borrecho, que tinham passado juntas umas boas horas e haviam combinado almoçar...»); o narrador esclarece mais adiante que se tratava de um veterinário da província em visita mensal a Lisboa; após os acontecimentos desencadeados pelas cartas, Carlota recusa o seu serviço mensal. Num parêntesis, humorado, o narrador comenta: «(E assim perdeu a Carlota uma eventualidade de ser feliz uma vez por mês, sempre que o veterinário vinha a Lisboa...)» (p. 149).

«sabes, querido papá, a tua Carlota é um modelo de negligência e frivolidade, mas vai mudar, tudo vai mudar, estou a mudar...» (p. 165).

Carloto retrai-se, suscitando o comentário irónico de Rita para a irmã: «...hoje deu-lhe para abandonar as boémias nocturnas e consagrar-se à arte...» (p. 93) Procura refúgio no seu passatempo de artista dominical, mas «a Olympia não conseguia comovê-lo, sentia-se deprimido» (p. 94). Afogava as mágoas em vinho tinto, pois « não conseguia engolir aquela aviltante insinuação, na carta anónima, relativa à Rita... (p. 96). Acaba por reconhecer que «nessa noite (...) não descera, porque estivera a curtir uma grande dor de corno» (p. 151). No esclarecimento exigido a Rita (capítulo VII, «Os vinhos da ira», pp. 141-158) dá provas de um inesperado atavismo comportamental⁴⁵, revelador da sua contradição entre o «ser e o parecer / pensar» e, perante a atitude da mulher, afoga a sua impotência em profunda bebedeira (p. 174-175).

O efeito que as cartas anónimas dirigidas a Carloto e a Rita desencadeiam nestas personagens proporciona a esta última – a mais segura – a explanação da sua teoria de vida (capítulo VII [VIII], «Os vinhos da ira», pp.141-160). Trata-se de uma das possíveis linhas de leitura do livro, preparada desde o primeiro capítulo: a contradição entre o ser e o parecer. No fundo, corresponde ao questionamento do difícil problema da coerência pessoal aliado ao da imposição de comportamentos sociais quer pela via da tradição (culturalmente interiorizada) quer pela via das normas morais, ditadas tanto pelos «praticantes» de um viver (mais) libertino como pelos de um viver mais rigoroso ou austero. A sobrevivência no universo das relações humanas (sociais) faz vacilar a coerência pessoal, como bem esclarecera Rita ao seu magoado Carloto:

«Que ela, Rita actuava exactamente ao contrário, sem nada de espontâneo, instintivo, egocêntrico, antes meditado, medido, calibrado, notoriamente alternativo, como quem diz do mal o menos. Que, no entanto, não era obrigada a levar a sua cortesia até aos derradeiros limites, apenas porque era assim.... (...) embora achasse que uma tal coerência entre o ser e o viver implicava, na

⁴⁵Semelhante atitude revela Carlota quando em dois momentos censura nos outros o comportamento que ela própria assume. O primeiro ocorre no último capítulo, após a revelação das cartas de Carloto e de Rita: «E também achava que a irmã, Rita, tinha sido um grande estupor. Quem esperaria tal coisa dela, a providencial, a sonsinha, o favinho de mel? (p. 161). O segundo acontece na circunstância do pedido de ajuda de Rosa, após ter recebido a carta anónima e ter telefonado a Carloto («estava destroçada»). Carlota, sabendo já que era em sua casa que se encontrava o pai, aquando da morte da mãe (p. 58), reage à possibilidade de ir a casa de Rosa, insinuando: « ... embora não pela Rosa, que, afinal, não é? Não foi... tu bem sabes Rita!...» (p. 69).

maior parte dos casos, uma forma de desajuste arbitrário, não equacionável a nível da razão.»⁴⁶ (p. 153)

Na órbita do microcosmos familiar ou parafamiliar do senhor embaixador Pedro Pedralvas, encontram-se algumas figuras representativas daqueles padrões de vida: as suas duas mulheres (Salomé e Maria das Dores) e a sua projecção (por representação social do aforisma «tal mãe, tal filha») em cada uma das filhas – Rita e Carlota. O próprio pai se faz eco dessa representação:

«Embora, claro, fosse do domínio público que a Carlota, a Lota, era o que se sabia, e, não fosse ela quem era, filha do senhor embaixador, talvez houvesse um rótulo a pôr-lhe, entre libertina e... (...) o Mestre, afinal, já tinha resposta: a Carlota é um bicho-fêmea, não saía à mãe, era uma... » (p. 24);

«O Mestre falava, e dizia coisas desagradáveis: que a Carlota era o que era, todos sabiam o quê e como, não saía à mãe, lá isso não! Que ainda se fosse a Rita, não seria de estranhar...» (p. 25).

Salomé, «na década de trinta a quarenta», depois de uns anos de «adolescente desenfreada», em Paris, passando uns anos na Cidade Invicta, por imposição familiar,

«exceptuando o que o vulgo poderia considerar extravagância estrangeirada, passava muito bem por pessoa correcta. Não, todavia, casta. Mas esta fragilidade ético-social, que lhe estava no sangue, não tinha registo público. Ela, Salomé, fingia não saber que as pessoas sabiam, e as pessoas, bem educadas, fingiam não saber que ela fingia não saber que as pessoas sabiam. Havia pessoas tão cheias de boa-vontade que chegavam ao ponto de fingir que não sabiam. Mas era uma minoria: a maioria fingia ostensivamente que estava a fingir não saber. Para o que se estava Salomé literalmente marimbando, embora começasse a achar algum desconforto na sua situação ambígua e passível de explosiva dramaticidade» (p. 53).

⁴⁶Rita, quando relata à irmã a escolha de Carlos como marido, definira-se assim: «sou uma mulher de negócios, tive de me fazer fria e calculista, quando fiquei viúva e desamparada» (p. 117).

Igual padronamento se aplica a Rosa em dois momentos da sua existência (rigorismo, na infância e puberdade; laxismo, na adolescência e já adulta) e à dupla Rosa (a mãe) e a filha:

«A Rosa não se ralava, porque também ela não levaria ninguém a sério, nem a ela própria, por assim dizer. Exigia respeito frontal, mas, a partir daí, não se importava de que pensassem a seu respeito atrocidades e devastadores complexos dos sentidos e da mente. Algo de devasso, mas interiorizado pelo espírito imanente. E assim Rosa, dando uma no cravo, outra na ferradura, conjugava as aparentais performances em sociedade com alguma intolerável oculta libertinagem. A Rosa, afinal, pertencia a um outro mundo (pensavam os galantes comparsas), ainda concebível dentro dos padrões convencionais de uma moralidade equívoca. Digamos: Rosa encontrava-se, serena ou patética (dependia dos interlocutores), entre a morigeração colectiva e a devassidão avulsa — tudo, afinal, socialmente muito aceitável » (p. 98-99).

Rita sente-se na obrigação de esclarecer a sua «teoria – ou prática – de vida» perante a irmã e perante o marido. Perante Carlota, fá-lo na circunstância de justificar a escolha de Carloto como marido:

«Sabes, acrescentou com um sorriso divertido, não sou precisamente uma ingénua de romances cor-de-rosa, embora tenha este arzinho de burguesa instituída... o que, aliás, sou, embora seja tudo ar... arzinho, um arzinho de burguesa. Sabes, prosseguiu ela, eu até acredito que as coisas, as pessoas, são mais o que parecem do que aquilo que são na verdade... De que serve ser-se e não parecer-se? Eu, afinal, sou o que pareço... E se não pareço o que sou é porque sou o que não pareço. E se pareço o que não sou, então é porque não sou o que pareço. E se aquilo que julgo parecer não é o que sou, então é porque pareço aquilo que não sou. Mas julgo que não pareço o que sou, só pareço o que não sou, essa é a minha convicção, a de não parecer o que sou e de parecer o que não sou, embora eu talvez esteja errada quanto àquilo que sou e àquilo que pareço... » (pp. 109-110).

Perante Carloto:

«Que o seu pensar sobre as coisas era anárquico, anarquizante, controverso, por vezes até de grande repelência (segundo os códigos), mas, não obstante, os seguia, aos códigos (embora os desprezasse), e seguia-os sem qualquer esforço, apenas porque era mais fácil e eficaz no relacionamento com as pessoas. (...) Que ela, Rita, observava, sem constrangimento aparente, normas, leis, estatutos, códigos, métodos de alfabetização e conceitos dietéticos, o que não significava que pensasse sobre eles que eram únicos, insubstituíveis, inultrapassáveis quanto ao rigor, absolutos quanto ao valor. Ecuménicos? Evidentes? Uma ova!» (p. 152).

Por essa explicação passará o ponto de vista do narrador sobre a congruência ou incongruência dos comportamentos, decorrentes tanto da adesão a «padrões convencionais» como da sua rejeição. É que a imagem de Rita, tal como é percebida no mundo romanesco (e assimilada pelo leitor), presta-se, aos olhos alheios, a representações não condizentes com a sua teoria de vida. Assim se compreendia a visão distorcida do pai sobre as filhas («a leviana Lota, (...) a prudente Rita» (p. 155)⁴⁷ e as incompreensíveis (para Rita) reacções – juízos de valor condenatórios – de Rosa («Não esperava aquilo da sensata Rita, confessou, embora muito houvesse a esperar dela, expletivamente, desde que resolvera tomar o Carlos Romeira por esposo.», p. 159), de Carlota («E também achava que a irmã, Rita, tinha sido um grande estupor. Quem esperaria tal coisa dela, a providencial, a sonsinha, o favinho de mel?», p. 161) e até de Carloto («... sussurrou que nunca esperaria isso dela, dela... dela, Rita!», p. 151; «... mas nunca pensei que tu... tu, minha passarinha despassarada, que tu fosses puta.», p. 157).

Estas condenações, provindas de figuras que se assumem como libertinas e marginais a «padrões convencionais», ganham mais relevo: manifestam a incongruência

⁴⁷Ver páginas 23 e 24, já citadas, e a leitura dessa perspectiva feita por Rita: «...embora reconhecesse, por muito que gostasse dele, que o pai tirano lhe preferia a Lota, na qual julgava reencontrar a irreverência da primeira esposa Salomé, enquanto nela, Rita, se revia em chavões tradicionalistas — isso era pelo menos o que ele pensava. Que, bem vistas as coisas, não era a Lota nada contestatária, apenas impulsiva e ávida, e por aí, bem mais filha da Salomé que ela própria, Rita, efectivamente filha da mesma Salomé, e filha também, comprazia-se em acreditar, do próprio pai Mamute, a quem elegera como tal, embora não pusesse no fogo a ponta de um dedo para o jurar e se queimar, pois que a mãe Salomé não era muito de fiar. Que a Lota, indiscutivelmente filha do Mamute, era veleidosa, efervescente, mas incapaz de reconhecer as falibilidades do sistema, enquanto ela, Rita, era exactamente o contrário — ambas, em todo o caso, imperfeitas, paradoxais, incoerentes, umas fêmeazinhas para consumo imediato, quem o saberia dizer?, não tanto como isso, quer a leviana Lota, quer a prudente Rita. Que, embora o seu (dela, Rita) comportamento não fosse anti-social, antes de reservada esquivança, lhe parecia, contudo, malogrante que lhe medissem os actos pela bitola do comum, como se ela fosse aquilo que não era, embora o parecesse, ...» (p. 155)

e pervivência de atavismos sob a roupagem de progressismo moral (comportamental). Com efeito, Carloto, «ele próprio mal assimilado pelo mundo» e nessa qualidade escolhido como «companheiro (...) pouco desposável, segundo os critérios clássicos e adoptados» (p. 153), «livre para fruir da sua (dele) liberdade fora das horas de serviço (e até dentro delas, se bem disfarçasse perante o mundo),... » (p. 114), tendo aceite o acordo de casamento nessa base (cf. p. 114-115), não reconhece igual liberdade a Rita. Esta invertera os papéis perante as convenções e práticas sociais. Pela iniciativa absoluta da escolha do marido e da apresentação do acordo (contrato) de casamento⁴⁸, assumira-se despreconceituosa e progressista. Julgara-se «assaz romântica para acreditar que um tal homem lhe [a Rita] entenderia eventuais desvios à mentalidade legislada» (p. 153) Mas, na hora da prova, não encontrou correspondência. Daí a desilusão («Decepcionas-me, Carloto, murmurou Rita...»⁴⁹, p. 151) e a incompreensão de Rita:

«Que não entendia como o homem em quem depositara uma esperança de harmonia com o entendimento absoluto das coisas, com a fórmula equacionável entre o ser e o estar, estaria agora a comportar-se como um vulgar homem casado, ferido na sua honra por a mulher ter ido com outro para a cama, facto que, a ela, não lhe alterara o biorritmo, a estrutura inalienável, o amor que lhe tinha (ao marido), o respectivo padrão de vida, pessoal, familiar, profissional, social.» (p. 154).

⁴⁸Veja-se a rememoração de Rita, aquando da proposta de casamento a Carlos Romeira (o futuro Carloto): «... tenho um homem que eu... eu (percebe?)... eu escolhi, um homem que eu escolhi, porque gostei dele, porque me faz jeito, porque sei dele o pior e o melhor, não vou ser iludida — pois sei a razão por que casa comigo, é uma fórmula inteligente de matrimónio civil, bem sabe que o amor não chega, embora pareça uma motivação insuperável. » (p. 114)

⁴⁹Numa outra circunstância, quando justifica perante a irmã a escolha de Carloto, Rita explicara: «O Carloto nunca a desiludira, nunca tinha sido outro, o que parecia e o que era, não parecia o que não era, era aquilo que parecia...» (p. 110).

Afinal, ao reino das certezas impõe-se sempre a dúvida⁵⁰. Seria essa a essência da vida como nos poemas de David Mourão Ferreira⁵¹:

«COLINA

No alto da colina apenas a coluna
E a manhã decapita as cabeças da hidra
Mas vão todas gritando ao cair uma a uma
A dúvida ou a vida A dúvida ou vida
Se regressas ao ponto onde estava a coluna
vês somente no chão as cabeças da hidra
E decifras agora ao vê-las uma a uma
que a dúvida é a vida A dúvida é a vida»

«ECO DA ANTERIOR

Que dúvida Que dívida Que dádiva
Que duvidávida afinal a vida»

⁵⁰Note-se que, no capítulo introdutório, «Eu, narrador, apresento-me», a perspectiva com que o narrador se apresenta está já condicionada (dir-se-ia epistemicamente) pela predisposição observadora: «...sei apenas o que observo nas entrelinhas existenciais (...) na permanente dúvida quanto ao que oiço, no inquérito ao que vejo e mal interpreto». (p. 10) . Este narrador observador só aparentemente se assume como ingénuo. Confiando a cada passo o discurso e a focalização às diversas personagens, permite que as mesmas exibam a «mentira de cada um com todos e consigo próprio» (p. 10). Assistindo «de fora» e estando «por dentro» dá mostras de alguma perversidade, tal como se define: «Sou, entre Deus e o Diabo, aquela medida do homem, que é de todas a mais perversa» (p. 10).

⁵¹David Mourão-Ferreira, (1988) *Obra Poética*, Lisboa, Presença (5ª ed. 2006), pp. 260-261. Note-se a aproximação geracional e semelhante atitude perante a existência de ambos os autores, presente na abordagem que aqui se faz de «Gritos da Minha Dança».

3. Ainda o autobiográfico... contar e contar-se... escritas e leituras autobiográficas

Retomando a analogia com Borges⁵², de que existe (e hoje com mais premência) um leitor de autobiografias, «Festa em Casa de Flores», metaficcionalmente, desafia o leitor para a leitura no campo autobiográfico, mesmo que no domínio do universo da diegese romanesca. Não é que proponha qualquer revivalismo psicologista ou faça cedência a qualquer caução biográfica. Antes se deixa seduzir e conduzir pela perspectiva lúdica da inevitabilidade da presença do autor no texto sob a espécie do (pessoano) fingimento de que (o poema) o texto é um artifício, ou não se deixem as suas personagens vencer pelo «vício de se verem em forma literária» (p. 32). Assim, as personagens Rosa e Rita se deixam vencer pela força da escrita e da leitura autobiográficas, respectivamente. A primeira, em situação de crise, deflagrada pela consciência do envelhecimento e agravada pela recepção de uma carta anónima, decide-se pela escrita de uma «autobiografia disfarçada» (p. 126). Esta ocupa parte dos capítulos II, «RosaLina», e VII, «Os desconchavos de Lina (sinopse)». Rita, a segunda, imersa na perturbação desencadeada pelas cartas anónimas e, conduzida pelo fio da memória, involuntariamente, procede a uma «leitura autobiográfica» das obras do pai. Uma delas constitui o título do V capítulo, «A memória fuliginosa...ou o bastardinho» e a outra é integrada na narração que Rita faz à irmã Carlota do respectivo passado:

«Lembrar-se-ia decerto do livro intitulado *Os Rigores de Deus e os Desagravos do Diabo*, obra que, quando devidamente lida, e entendida, é a história de uma dicotomia: um duplo casamento falhado.» - do pai (p. 54).

⁵²Cf. o início do capítulo em que, citando Borges, se faz referência ao leitor de ficção policial.

3.1. «RosaLina»

Rosa, uma das (personagens) comensais dos domingos de cozido à portuguesa em casa do embaixador Pedro Pedralvas, jornalista e tradutora de talento, em atitude introspectiva, contemplando o seu envelhecimento, toma a resolução de escrever «um romance sobre uma mulher que envelhece» (p. 32). Nas primeiras páginas do capítulo II, «RosaLina» (p. 36), o narrador, seguindo a estratégia, cara à autora, de «exibir» a personagem em acção, coloca-a perante o leitor em atitude autorreflexiva:

«... pensa Rosa, envelheci...»; «Agora escova o cabelo...»; «Ainda estou muito apresentável, pensa...» (p. 31); «... e pensa: será melhor escrever um romance e libertar-me de frustrações... um romance sobre um tema de que sei o suficiente...»; (p. 32) «Descalhe a alça da camisa de noite...»; «Lina reconduz a alça...»; «Rosa pensa: que sorte não ter nem um mínimo de celulite...»; «Rosa pensa: Lina vai pensar isto mesmo...»; «Pensa que está a pensar no que Lina pensará.» (p. 33); «Rosa apaga a luz. No escuro Lina medita. (...) Em todos os disparates de Rosa, que Lina vai assumir como seus»; «...pensa Rosa pensando em Lina, estou na pior fase da minha vida, Lina na dela.» (p. 34); «Rosa, pensa: penso-me como Lina se pensará...»; «Rosa, pensa que Lina pensará que assim é melhor ...»; (p. 35); «... pensa Rosa que pensará Lina, essa Lina que não poderá ser saudável ou corajosa. Pois que envelhece Lina. Rosa, sim, essa é que vai ser corajosa. (Lina não: fará dela uma heroína do desespero, de todos os desesperos. Dar-lhe-á, pensa Rosa, a grandeza de personagem, que não é a grandeza, própria das frágeis e das timoratas pessoas que nós somos, quando não somos personagens. Como eu, pensa Rosa. Nunca chegará, Lina, pensa Rosa, àquela obscura zona de inidentificação e insensibilidade... Matá-la-ei antes de, pensa Rosa. Está resolvido: Lina suicida-se.» (p. 36)

Como se depreende, o leitor assiste ao processo de gestação do livro que, pretendendo ser um romance – ficção - sobre uma mulher que envelhece, possível terapia para se livrar de frustrações, um provável e saudável meio de sublimação, resvala para a autobiografia, a identificação da personagem (e possível narrador) com o autor. Este (Rosa) não se conseguirá libertar da personagem (Lina), ou esta não se livrará da marca do autor?

Certo é que, iniciada a escrita, a distância entre autor e personagem é reduzida:

«depois de ter acalmado um pouco, [Rosa] explicou [a Rita] que, ao recriar Lina, acordara o leão adormecido, remexera no lodo e estava possesa de medo...» (p. 128).

Com efeito, na sinopse do romance⁵³ (pp. 123-126 e 128-131) é traçado um paralelismo cerrado entre Rosa e Lina, tão cerrado que os nomes justapostos permitem a con-fusão de Rosa com o seu duplo:

«não interessa relatar com minúcia o que foi a vida de Rosa, a vida de Lina, a vida de RosaLina...» (p. 131).

Não se fornecendo um relato pormenorizado, definem-se os pontos significativos de uma vida – a de Lina, que é o espelho da de Rosa: «Rosa, aliás Lina, vai crescendo..» (128-131); Lina, jornalista; a paixão adolescente, o nascimento da filha e abandono do marido; a separação da filha; a paixão por «um homem importante, bem mais velho», o envelhecimento («o cansaço instala-se, a idade frustra.»; a escolha do fim de Lina («...toma uma dose fatal de barbitúricos...») (p. 131) e de Rosa («a Rosa Couto esvaída... e um frasco de barbitúricos vazio, caído no chão, ao lado da cama (...) chegara morta ao hospital» (p. 174).

⁵³A sinopse dá continuidade ao processo metaficcional da criação da personagem.

3.2. «A memória fuliginosa de um jovem descontraído e perverso»

Inserido no decurso da acção e como estratégia narrativa – fornecer, em analepse, dados relativos à personagem Pedro Pedralvas, o embaixador - a autora de *Festa em Casa de Flores* integra um livro dado a conhecer ao leitor, em resumo, pela óptica de Rita, em perscrutação psicanalítica:

«...depois ficou novamente sozinha, a pensar no seu pobre e glorioso pai, que nunca havia sido feliz com as suas duas excêntricas esposas, nem, em criança, com aquela Mariana do retrato, sua digna mãe (...). Pobre papá, que nunca foi feliz, nem em criança!» (p. 80).

Trata-se de um «auto-retrato do autor, seu pai, Pedro Pedralvas» (p. 84)⁵⁴ que se «autobiografou como um jovem descontraído e perverso (o que poderia interpretar-se, tando como consciencialização da sua própria natureza, quanto como um desígnio de atirar poeira para os olhos de críticos e leitores...)» (p. 85). Na figura de Paulo, herói da «memória fuliginosa...», está representada a infância e adolescência de Pedro Pedralvas. Ignorando o seu nascimento fora do casamento, Paulo, vive uma infância despreocupada, no seio de uma família «feliz e convencional». Aí convive com uma visita regular e excepcionalmente afectuosa. Progressivamente assiste à deterioração das relações familiares e à separação dos pais. Mais tarde, toma consciência pela mãe moribunda e em estado febril de que ele é para ela «o seu pecado» e, por essa razão, motivo causador do esfriamento matrimonial (pp. 84-87). Um texto parentético, relativo

⁵⁴Atente-se no contexto da citação: «E então voltou-se-lhe o pensamento de novo para *A memória fuliginosa de um jovem descontraído e perverso*. Quando lera a obra, logo relacionara factos, lembrando a desaparecida fotografia do *afeiçãoado* Ruy Fiel Sotto-Couto. Entendera muita coisa e não lhe custara a acreditar que o "jovem descontraído e perverso", de seu nome Paulo, era, transferido e vagamente desfigurado, um auto-retrato do autor, seu pai, Pedro pedralvas». (p. 84). Rita procede à leitura de uma fotografia e daí parte para o livro, fazendo aplicação de «uma técnica» presente em outros livros de F. Botelho a *ekphrasis*. Como observa Carlos Ceia (E- dicionário de termos literários, <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/index.htm>): «Este tipo de descrição plástica, não limita o conceito de ekphrasis a uma simples e passiva exposição dos dados observados, mas conduz-nos a um exercício reconstrutivo do que foi examinado, querendo interferir subjectivamente nas qualidades do objecto. ».

à coincidência de situações - a morte da mãe de Pedro Pedralvas e a de Paulo e a sua sepultura em lugares próximos (p. 87) - ilustra a leitura autobiográfica. Além disso o narrador tem o cuidado de o confirmar pelo relato de um episódio (pp. 87-88) em que o pai de Carlota manifestara uma inesperada e incompreensível reacção quando a filha dissera que lhe arranjará um bastardo.

4. Conclusão

A leitura de *Festa em Casa de Flores* apela a vários registos genológicos que se misturam no mesmo romance. Não sendo um policial, dele colhe a vertente de mistério e inquirição pela verdade. Distanciando-se do epistolar recorre à carta como móbil de adensamento de um mistério e como estratégia narrativa de desvelação das personagens e desencadeamento de histórias. Explorando o autobiográfico, insinua o auto e heteroconhecimento pelo recurso à narrativa. Poder-se-ia dizer que este romance valoriza a narrativa enquanto constituinte do mundo das relações sociais, pois as personagens vêm-se envolvidas numa rede de «histórias» que se contam e que se lêem e é através delas que o universo das relações humanas se constitui ou se constrói, buscando interpretações ou deslindando sentidos. Mas com que fiabilidade? Mas onde a certeza?

Pelas múltiplas histórias contadas – nas cartas, nas obras, no discurso das personagens – perpassam, no universo das relações humanas, as representações sociais, os pré-conceitos através dos quais os outros são vistos e determinam o seu comportamento. Por aí também, pela via romanesca, se procede à dirrisão da imposição de condutas, ditas vias de sentido único.

Para além do olhar lúcido, distanciado e crítico com que o autor expõe aos olhos do leitor o pequeno mundo das controversas condutas humanas, enredando fios vários de diversos discursos e insinuando uma proposta de tolerância, *Festa em Casa de Flores*, romance tecido pelo cruzamento de diferentes géneros, também desafia o leitor a reflectir sobre a escrita. O recurso ao «Anónimo do século XX» reduzir-se-á apenas a uma estratégia narrativa ou problematizará também a reflexão, no próprio texto, sobre o acto de escrita? A tensão entre o autotelismo e a abertura do texto ao autor? A inevitável presença do autor no texto, não para lhe garantir externamente o sentido, mas como acto

transitivo, palavra a comunicar. O epistolar pressupõe a comunicação aberta – do autor (destinador) para o leitor (destinatário) – e o mesmo se supõe do «autobiográfico». Mas mesmo aí, como em diversos lugares já se referiu, se aplicam as palavras de Eugénio Lisboa:

«O homem é menos ele próprio, quando fala em seu próprio nome, sugeria o pérfido e certo Oscar Wilde. Nos desvãos da pouca poesia que escrevi e no romanesco clandestino em que me escondo como quem se revela, quando escrevo ensaios, está talvez algo de mim que é mais fundo e genuíno, nesse “fingimento”, do que em textos que dão abertamente voz ao nu e “haïssable moi”.»⁵⁵

⁵⁵ Eugénio Lisboa, AUTOBIOGRAFIA, in <http://dererummundi.blogspot.com/>, Quarta-feira, 10 de Novembro de 2010.

**V. Sob o signo da ambiguidade: contar e (é) contar-se... a
construção do romance (em) *As Contadoras de Histórias***

1. No começo era o contar...

Fernanda Botelho, no seu décimo (e último) romance retoma, no já habitual registo de metaficção, a imagem do livro dentro do livro, ou seja, o livro no seu processo de escrita. *As Contadoras de Histórias*¹ – romance - existe pelas vozes das contadoras, personagens-autoras, por sua vez, reunidas pela voz do narrador, organizador das «histórias» e da «história» da actividade de contar e escrever. Tal supõe um nível diegético em que um narrador organiza a narrativa relativa às referidas personagens e um outro nível diegético relativo a cada uma das cinco histórias, que constituem o livro, com os respectivos narradores².

Na sua organização externa, como se descreve na tabela seguinte, o livro apresenta-se como uma sucessão de cinco histórias, de co-autoria de três personagens, tendo a última um intermezzo e dois prolongamentos. Em traços gerais, cada história é seguida de uma «cena dialogada».

Cada «cena dialogada» é introduzida por uma espécie de refrão indicando o papel de cada uma das autoras:

«Assim falou Ana.

Eva corrigiu.

Isa gravou.»³.

Segue-se-lhe um diálogo entre as três personagens-(co)autoras, que desempenham o papel de leitoras-críticas das próprias histórias, comentando as suas produções. Para além dessa função, sustentam uma conversa de circunstância, através da qual vão revelando as suas «histórias vividas», muitas das vezes por confronto com as «histórias ficcionadas» ou como seu prolongamento, num registo de ambiguidade e criando a ilusão de que é reduzida a distância entre «vida» e «ficção».

¹ Tal como para os restantes livros, segue-se a edição referida na bibliografia activa: *As Contadoras de Histórias*, Lisboa, Presença, 1998.

² Este romance apresenta várias narrativas dentro da narrativa principal e várias instâncias narrativas. Os narradores e respectivo universo diegético em cada uma das histórias configuraria um outro nível que não se julga pertinente considerar para o objectivo deste trabalho.

³ O papel – falar, corrigir, gravar - de cada uma das co-autoras vai-se alterando, conforme as histórias. Ver páginas: 16; 33; 39; 44; 56; 92; 121; 129; 138; 146.

(Capítulos)	páginas	autoria	conteúdo	páginas
Primeira História	09 a 19	ANA	«história das moscas (narração em 1ª pessoa)	09 a 14
			«o jovem judeu e a mosca no umbigo de Agar» (narração em 3ª pessoa)	14-16
			Cena dialogada	16-19
Segunda História	20-35	EVA	«história da menina bem comportada – a Última Vergôntea» - versão 1	20-33
			Cena dialogada	33-35
Segunda História Final Segundo Ana	36-39	ANA	«história da menina bem comportada – a Última Vergôntea» - Versão 2	36-39
			Cena dialogada	39
Segunda História Final Segundo Isa	40-46	ISA	«história da menina bem comportada – a Última Vergôntea»- Versão 3	40-44
			Cena dialogada	44-46
Terceira História	47-62	ANA	«história dos meus males» e contrato faústico	47-55
			Cena dialogada	56-62
Quarta História	63-94	EVA	«A Menina Feia»	63-92
			Cena dialogada	92-94
Quinta História	95-123	ISA	A proposta da Amiga – sedução do seu marido (pp.95;119-120) e (auto) biografia da Amiga (narradora) + a história da Jovial Mamãzinha.	95-120
			Cena dialogada	121-123
Intermezzo - divertissement	124-131	ANA	Continuação da história de vermelhusco diabo	124-129
			Cena dialogada	129-131
Quinta História Prolongamento I	132-140	ISA	Relato da sedução do marido da Amiga	132-138
			Cena dialogada	138-140
Quinta História Prolongamento II	141-148	ISA	Relato da sedução do marido da Amiga	141-146
			Cena dialogada	146-148
Final	149-150		Encontro das contadoras com o marido de Eva – decisão de publicação do livro.	149-150

O que faz, então, de *As Contadoras de Histórias* um romance, se na sua organização externa o livro se apresenta como uma sucessão de cinco histórias e se, no paratexto, não se encontra qualquer indicação que aponte para tal classificação de género? Justificar-se-á a classificação como «romance»? Por que não prescindir da procura de um género e considerar o livro como colectânea de cinco Histórias com um final, resultado da diversão da autora?

No entanto, na apresentação pública do livro e na sua recensão na revista *Colóquio Letras*, Joana Varela e Couto Viana, respectivamente, referem-se-lhe como um romance⁴.

Diz a «Amiga», personagem-narradora da «Quinta História»:

«Estou a tentar não fazer batota a meu respeito. Não gosto de jogar jogos, (...) não levo os jogos a sério, a batota faz parte do jogo. A batota até é necessária, além de divertida e recreativa.» (pp. 119-120).

Ora, o núcleo da acção dessa história consiste em entrar num jogo de sedução do marido da amiga: «peço-te o favor de o seduzir e ir com ele para a cama. No devido, tempo, claro.» (p. 120). E, num outro plano narrativo, uma das personagens-autoras (Eva) faz idêntico (o mesmo?) jogo e pedido, agora com uma finalidade: facilitar a edição em livro das «Histórias» das três «Contadoras de Histórias». Elas mesmas encaram a sua actividade numa perspectiva lúdica: «...estamos aqui para nos divertir, deixem-se de ser inteligentes. Não sejam cultas, a cultura é uma coisa chatérrima...» (p. 57), diz Isa, uma das contadoras das histórias⁵. Porém, referências culturais – literatura, cinema... - é o que mais abunda em *As Contadoras de Histórias*. O registo escolhido, pois, pela autora foi o da ambiguidade⁶.

⁴Para a recensão do livro em *Colóquio Letras*, (<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=30108>) escreve Couto Viana: «Este **romance** recebeu o Grande Prémio do Romance e da Novela da Associação Portuguesa de Escritores, em 1998. No lançamento desta obra de Fernanda Botelho, que teve lugar em 1998, na Livraria Barata, Joana Varela apresentou o texto abaixo: "Como é timbre dos seus livros mais recentes, este **romance** de Fernanda Botelho simultaneamente diverte e intriga, simultaneamente mostra e esconde, simultaneamente fascina e irrita - tudo efeitos que só uma grande mestria de escrita pode alcançar. ..."».

⁵A própria personagem-autora, Eva, responde à amiga Ana, a propósito do desempenho na tarefa de sedução do marido pela outra amiga, Isa: «Não sei bem se até estou a divertir-me.» (p. 130).

⁶«Fascínio pela ambiguidade» - assim justifica Eva a sua escolha do marido e sua posição perante a vida (p. 130).

E a ambiguidade verifica-se, desde logo, no plano da autoria. Embora as três personagens-autoras sejam distintas, a narradora principal dota-as, nas palavras delas próprias e das amigas, de três características comuns – apotegmáticas, nefelibatas e esquizofrénicas - o que cria uma zona de confusão. De Ana, diz a própria: «vivi mais, já acumulei anos e uma experiência mais vasta» (p. 56). Apresenta-se como tendo «setenta anos» (p. 18), «maguérrima» (p. 93); e sendo de família católica (p. 17). É professora de filosofia na reforma (p. 56) e é considerada pelas colegas ou ela própria se considera esquizofrénica (p. 33; 61; 123), apotegmática (pp. 18; 140), nefelibata (p. 123). Eva é «recém-cinquentona», «docente de Língua Portuguesa» (p. 93), «um espectáculo de elegância» (p. 93), igualmente de família católica (p. 17), nefelibata (p. 16; 33, 39, 44, 139), apotegmática (p. 33, 44, 93), esquizofrénica (p. 44). Isa, «recém-trintona» (p. 56) e também professora de filosofia - «mas eu, claro, não sou propriamente uma intelectual, só não gramo telenovelas e ensino filosofia num qualquer colégio para onde fui render uma Ana querida que se ia reformar» (p. 60) - acha-se «só um pouquinho devassa», ou nem isso, «só um pouquinho libertina» (p. 44), embora Ana a julgue «ninfomaniaca» (p. 44). Desempenha-se bem como sedutora (p. 44). Partilha com as colegas o ser apotegmática (pp. 61, 93, 123, 146) e esquizofrénica (p. 139).

Este deslizar das mesmas características de uma personagem para a outra faz recair a atenção na figura do autor – função – mais do que na da pessoa. Enquanto tal, todas são apotegmáticas, nefelibatas e esquizofrénicas.

Mas a ambiguidade respeita também à publicação. O objectivo das personagens autoras, não era a publicação das suas histórias? Como se compreende que no momento da escolha do título, este incida sobre as próprias e não sobre o seu produto:

«Imaginem: ao alto, em caracteres normais, *As Contadoras de Histórias*. Mais abaixo, no lugar do título, AS CONTADORAS DE HISTÓRIAS.» (p.148)?

As Contadoras de Histórias concentra não só título do livro como reunião das histórias produzidas pelas personagens-autoras e a autoria mas também o título da capa do livro (romance).

A ambiguidade estende-se ainda à relação entre as narrativas que compõem o romance. As personagens-autoras não só reflectem sobre a escrita, nas «cenas dialogadas», como reflectem a escrita, em efeito de espelho. Por vezes, quem «vê» as

personagens das narrativas segundas («As histórias») parece ver as personagens autoras⁷.

O que designa, então, *As Contadoras de Histórias*? As personagens-autoras que produzem um livro que intitulam «As contadoras de Histórias» (p. 148)? O livro das cinco histórias, produto da sua actividade de contadoras? O romance enquanto aventura da escrita e da edição das contadoras de histórias – Ana, Eva e Isa – à busca de um editor para as suas histórias, que servirá de enquadramento (encaixe) das já referidas cinco histórias?

O livro abrangerá tudo isso, no seu todo, e cada situação, em particular: a «história» do romance, da sua construção, em que as contadoras, pelo seu diálogo, se vão desenhando aos olhos do leitor e explicando a publicação das suas histórias; a «história» das contadoras que contando se ocultam e se revelam nas suas personagens; «As Histórias», que, numa possível leitura, recorrendo a um grande intertexto cultural constroem e desconstroem um (o) mito do amor-paixão.

Realçando a narração das histórias, a autora reduz a acção da narrativa principal à «história» do romance e confere realce às personagens, numa aproximação ao que Todorov (1971: 82) considerou:

«le personnage c'est une histoire virtuelle qui est l'histoire de sa vie. Tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue»⁸.

Procede, assim, a uma redução do romance ao grau zero e privilegia o contar.

Embora as contadoras de histórias, enquanto personagens e autoras, sejam designadas pelo nome (Ana, Eva, Isa), a coincidência do título e da autoria do livro («E porque não serão as contadoras de histórias a contarem histórias?» p. 148) fazem

⁷Este aspecto será desenvolvido mais adiante.

⁸No texto «Les hommes-récits», de onde foi extraída a citação, Todorov aborda a relação personagem-acção, problematizando a posição de Henry James sobre a matéria. Para demonstrar o seu ponto de vista, recorre a: *Odisseia*, *Decameron*, *Mil e uma Noites* e *O Manuscrito Encontrado em Saragoça*. Para compreender melhor a sua posição apresenta-se a transcrição de onde foi retirada a citação: «Le personnage n'est pas toujours, comme le prétend James, la détermination de l'action; et tout récit ne consiste pas en une "description de caractères". Mais qu'est-ce alors que le personnage? *Les Mille et une nuits* nous donnent une réponse très nette que reprend et confirme le *Manuscrit trouvé à Saragosse*: le personnage c'est une histoire virtuelle qui est l'histoire de sa vie. Tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue. Nous sommes dans le royaume des hommes-récits. Ce fait affecte profondément la structure du récit» (Todorov, 1971:81-82). Pode estabelecer-se uma semelhança entre as obras aqui referidas e *As Contadoras de Histórias*, quanto ao processo de enunciação: o contador e o desfiar das histórias.

destacar a actividade, o ofício mais do que o produto. Além disso, a escolha dos nomes (de si breves) iniciados pelas vogais A, E, I, as primeiras da sequência, retira-lhes o carácter de particularidade, integrando-os no conjunto de possíveis contadoras, cujos nomes prosseguirão a cadeia de vogais e consoantes. E, do fundo do título e da autoria, como eco de uma memória colectiva, emerge a figura da contadora de histórias por antonomásia: *Xerazade*, aquela que faz do seu discurso a sua existência. E trata-se de uma mulher, como «as contadoras de histórias».

Também estas existem (para o leitor) pelos seus discursos. E estes enraizam-se numa tradição de discursos vários, agora recriados (em pastiche e/ou paródia), eles próprios reflexo de outros discursos-representações culturais, eles próprios funcionando, já, como arquétipos.

No começo, está, pois, o contar. E a «Primeira História», o começo do romance, remete para um começo, princípio estruturador de uma tradição cultural: as narrações bíblicas. Desse início, se evocam, não segundo a preocupação histórica, mas de acordo com a imaginação transfiguradora⁹, as origens que enformaram ou enformam uma tradição: Adão, Eva e o pecado original; Abraão, Agar e Ismael. Desta tradição dão conta as próprias contadoras, nos seus comentários:

«Ana interrompe: - Eu cá por mim, acho que devias ter enfatizado o Pecado Original. É tão determinante! Somos tão dependentes dele! (...) Isa: - Oh não! Quem me dera esquecer o Pecado Original.»¹⁰ (p. 17).

O peso das representações de origem bíblica e da tradição cristã - o pecado, a salvação, a condenação, o inferno... - marca várias das histórias deste livro, a começar pela «Segunda História». O ambiente familiar, a formação e as decisões da «menina bem comportada», a «Vergôntea», exemplificam-no. O contrato faústico presente na «Terceira História» e prolongado no «divertissement» do «Intermezzo» (pp. 124-129),

⁹Veja-se a observação sobre a acção do jovem judeu da história: «Decidiu, pois, decorar a seu contento as paredes nuas e brancas do seu lar com cenas bíblicas, tal como as concebia na sua imaginação, seleccionando-as sem atentar escrupulosamente na linearidade histórica» (p. 14). No fundo, a actividade de criação-recriação tem como base as representações sociais sobre as quais intervém o papel da imaginação (neste caso na recriação das narrativas bíblicas).

¹⁰Veja-se o eco desta posição no final do livro, no diálogo, que se segue ao «Intermezzo»: «- A propósito: achas que a Isa aprovará o texto? - Ai não! Tenho a certeza de que aprova. Isso de retirar a Carne do Lote dos Pecados e dos Inimigos da Alma...» (p. 130).

dele são reflexo. De algum modo, as divagações da «Menina Feia» na hora do casamento sobre a vivência de um amor livre de quaisquer constrações sociais e morais, na «Quarta História», implicam-no:

«... após a luxuriante descoberta do corpo que sabe a maçã e desliza como serpente, viva o pecado!» (p. 87).

2. o romance em construção: a «história» de uma publicação

A narrativa principal (correspondente às «cenas dialogadas») configura o romance. Embora mais reduzida, é através dela que se estabelece o encadeamento e articulação das sucessivas histórias, e se revela o sentido e finalidade da escrita: a dimensão lúdica - «estamos aqui para nos divertir» (p. 57); a publicação - «não quero perder tempo com coisas que não servem para nada» (diz Isa, p. 39).

A escrita das «histórias», mesmo encarada como diversão, pressupõe, desde o princípio do romance a sua publicação (edição). A sua história é também a da selecção do editor. O progresso da escrita faz-se acompanhar do avanço da escolha do editor. Esta vai ganhando forma desde o começo - a incerteza - até culminar na decisão favorável, no episódio «Final». Dessa escolha se apresentam, de seguida, os passos principais.

Isa, em dois momentos da «Segunda História» («Final segundo Ana» e «Final segundo Isa») interroga as colegas:

«Vocês acham mesmo que vamos convencer um editor para estas nossas histórias contadas? (...) [Isa] volta-se para Eva: - já falaste com o teu marido? Achas que ele apoiará?» (pp. 39 e 46).

A resposta para a busca de uma solução é sugerida por Eva, na «Terceira História», através de uma insinuação, só mais tarde esclarecida: «estou cá a pensar... - interrompe Eva» (p. 62). Aliás, o interesse é comum: «Tem piada, isto de escrever “coisas” foi sempre o que eu quis – Diz Eva»(p. 93)

Na «cena dialogada» do fim da «Quarta História» (pp. 92-94) aflora, de novo, a publicação do livro, ganhando corpo a perspectiva do editor marido de Eva: (p. 93). A

proposta de Eva é um jantar em sua casa para conhecerem o « Mecenaz que ainda não sabe que o vai ser.» (p. 93).

No caminho da edição das histórias, o passo seguinte é revelado na «Cena dialogada, da «Quinta História»: «Bem, meninas, o nosso jantar é, se estiverem de acordo, na próxima terça-feira. Vão conhecer o meu marido (...) é ele quem vai editar as nossas histórias, embora ainda não saiba» (p. 121). A orientação do passo ao destino certo, há-de passar pela sedução do editor, tarefa confiada a uma das amigas: Isa¹¹. As «cenas dialogadas» no final de cada prolongamento dessa história retomam o tópico da publicação-editor. Dadas as semelhanças das cenas de sedução do marido da Amiga e do marido de Eva, uma relativa à «Quinta História e Prolongamentos» e a outra relativa às cenas de diálogo entre as contadoras das histórias, Ana problematiza:

«Eu, no caso, hipótese pelo absurdo, de ser o teu marido, Eva, eu cá recusava-me a editar estas histórias de escárnio e maldizer. No ver dele, claro, e até tem razão. Quem não se sente, não é filho de boa gente...» (p. 140).

Isa suspeita:

«A mim parece-me que corremos um risco, o do nosso amado presumível editor não gostar do seu “retrato” e, daí, recusar-se a ser personagem de facetas pouco lisongeiras em obra de que ele próprio é editor. E a mulher co-autora». (p. 146)

Este retardamento e leve suspense na decisão, preparam o «Final» (pp. 149-150) – o desfecho do romance, com a intervenção das três personagens contadoras das histórias e do editor: o encontro no restaurante em que o marido de Eva comunica o resultado da decisão: «vamos ter livro» (p. 150).

¹¹Como mais adiante se desenvolverá, a partir da «Quinta História», são apresentados dois relatos paralelos de uma cena de sedução do marido de uma amiga por proposta da outra amiga – o da «história» contada por uma das «contadoras» e a das próprias contadoras: Eva que desafia Isa a seduzir o marido para que este seja o editor do livro.

3. visitação aos lugares comuns: «histórias de mulheres» e mito do amor-paixão

Xerazade, a contadora de histórias, sobrevive enquanto   senhora do seu discurso. O lúdico está associado, assim,   sua sobrevivência. As contadoras de histórias não vêem as suas vidas ameaçadas por um Sultão, mas, assumindo, ludicamente, um papel de autoras, contrapõem o seu discurso ao poder-ameaça de um discurso culturalmente ou tradicionalmente instituído. Embora não pareça pretenderem anulá-lo, pelo menos, dispõem-se a problematizá-lo, a fend -lo na sua hegemonia. Não será isso mesmo que é, implicitamente sugerido, quando o seu discurso propõe outras verdades, outras histórias, outras versões das histórias? Eva sustenta-o, ao avaliar os diferentes finais para «Segunda História»:

«penso que as três versões estão todas erradas e todas certas. Consider mo-las tal. A verdade só Deus sabe.» (p. 45).

As suas histórias, poderão não ser mais que uma visitação aos lugares comuns, mas, representam uma tomada da palavra – uma extensão delas próprias. Nesse sentido, exemplares.

Se as personagens-autoras foram dotadas de um nome, o mesmo não acontece com a personagens principais (heroínas) dessas «histórias». Mesmo que não incarnem tipos, o seu desenho associa-se a alguns modelos intertextualmente convocados ou reproduzem representações sociais da relação homem-mulher (masculino-feminino): a mulher mal amada; a mulher esquecida; a mulher traída; a mulher sedutora; a mulher perversa; a mulher submissa; a mulher resignada...¹²

¹²Desde a «Primeira História» são convocados alguns textos / filmes que postulam uma determinada imagem da relação masculino-feminino: «a tragédia de Mayerling» (p. 23) referência aos amores clandestinos de desfecho trágico, objecto de filmes vários (1936, 1940, 1945, 1949, 1957, 1968, 1974,

Conferindo-lhes um tratamento paródico ou recorrendo ao pastiche¹³, a autora dá origem a discursos desconcertantes. Por um lado, parece confirmar o peso dos estereótipos sociais na definição das relações sociais. Afinal, os modelos culturais saídos do cinema, da literatura continuam, atavicamente, a ter uma função modelizadora da sociedade. Por outro lado, a sua subversão, resultante da proposta de outras vias – outras histórias alternativas e outras versões - sugere que, contrariamente ao comentário de Ana - «É irresponsável e até perigoso alterar o rumo da História» (p. 18) -, é possível mudar o curso da História.

O romance propõe, assim, uma visita ao multissecular e difuso mito do amor-paixão, traduzido, no passado, em sucessivos discursos (imagens), ligados à crença da culpa feminina de origem. Através das heroínas das cinco histórias¹⁴ se expõem os caminhos e descaminhos na descoberta do amor e decorrente confluência no casamento. Mas, ao apresentá-los, e por natural tangência, se abordam os equívocos da pretendida (pretensa) autonomia e libertação da mulher, ela própria, por vezes, enredada em estranhas e enviesadas vias de submissão

1975..., informação colhida em: http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/pt/Mayerling_Incident; «Romeu e Julieta» (p. 13); «Jerusalém Libertada» (p. 16); «Sem olhos em Gaza», de Aldous Huxley, 1936 (p.16); «Sansão e Dalila», episódio bíblico, *Livro dos Juizes* (13-16) e filmes de 1949 e 1996; «Lolita» de Nabokov, 1955, (p. 64).

¹³ O termo «pastiche» tem sido estudado no âmbito da conceptualização-descrição do pós-modernismo ou pós-modernidade, embora, como reconhece Hutcheon, «neither pastiche nor parody can be said to be exclusively post-modern, but they can be used in post-modern works for a variety of post-modern purposes, or not used at all». Aplica-se aqui o termo «pastiche» num sentido alargado de imitação «de traços peculiares, de temas recorrentes, de um estilo », tendo em conta que não fere o rigor do conceito, tal como é apresentado, por exemplo em Afonso e Ceia: «...o pastiche literário, em termos genéricos, refere-se a obras artísticas criadas pela reunião e colagem de trabalhos pré-existent. Imitação afectada do estilo de um ou mais autores, o pastiche, forma claramente derivativa, põe a tónica na manipulação de linguagens, contrapondo diversos registos e níveis de língua com finalidade paródica ou simplesmente estética e lúdica» (<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/P/pastiche.htm>)
Nestas histórias de Fernanda Botelho é possível reconhecer traços de um género ou de uma época (romance ao género de Camilo ou romance sentimental de cordel), que a própria autora exhibe no texto como cliché. Também se reconhece um estilo de linguagem de vulgata eclesiástica quando está em causa um discurso de índole moralizante, por vezes associado a um certo voyeurismo de confessional, como acontece, particularmente, na «História da Última Vergonheira».

¹⁴ As heroínas das Segunda, Quarta e Quinta Histórias correspondem a «Última Vergonheira», «Menina Feia» e «Amiga». A «Primeira História» e a «Terceira História», narradas por Ana, têm de comum com as outras, o facto da personagem principal ser também uma figura feminina, embora não nomeada, mas identificada com a narradora. Tenha-se em conta que a «Primeira História» integra uma narrativa cuja personagem principal é «um jovem judeu em princípio de carreira» (p. 14). O «Intermezzo» (pp. 124-131), dá continuidade à «Terceira História». Em todas se nota a presença de um fundo comum: a marca do pecado própria da cultura judaico-cristã.

Nesse percurso na descoberta do príncipe encantado¹⁵ que há-de conduzir ao casamento, configuram-se alguns modelos, idênticos equívocos e semelhantes desfechos.

Um dos figurinos representados na «Segunda História» é o da «menina bem comportada», entre a sedução do misticismo religioso e a de um «Andante Intranquilo». Através do pastiche de um discurso tradicional(ista) moralizante, a narradora (contadora) recria o padrão da menina moldada num ambiente católico-conservador, que assimila e reproduz esse modelo.

«Derradeira Vergôntea» de um matrimónio orientado «à propagação da espécie para que não se extinguisse a raça dos eleitos» (p. 22), numa família «vulgar [da] média burguesia, vivendo de retróses (na vila), com terras de vinhedos e campos de searas...» (p. 21), a «menina bem comportada» é moldada pela acção do «benquisto e fervoroso sacerdote lá da terra, um santo homem, um santo santo, ao serviço da redenção dos pecadores em nome de Deus-Todo-poderoso. A mestre-escola, por seu lado ao serviço do senhor Padre, acalentava nos alunos o fervor na luta contra o pecado, O PECADO». (p. 20). Assim, na adolescência, «ao ingressar na fase das jovens ilusões e na fase da *beauté du diable*, exacerbava-se nela um misticismo inconveniente» (p. 25) para o qual, paradoxalmente, contribuíram as aulas de Religião e Moral, que «em vez de a mobilizar para a luz do esclarecimento, das objecções resolúveis, pela aventura poética do espírito, foi antes de sedução pelo obscurantismo dos confessionários e de uma pretensa ascese no seio de um mundo decadente» (p. 26). «Penitenciava-se, aliás, por tudo e por nada – um pensamento menos puro, uma qualquer impaciência convivencial, uma desatenção durante a missa, uma “ausência” durante a aula.» (p. 309). Nem o Tio, que lhe quisera proporcionar uma diferente formação, no Porto, onde vivia à margem da tradição familiar, «consequia inculcar-lhe qualquer racionalidade» (p. 26). E, apesar da boa vontade, «face a gente atemorizada pelo fogo do inferno (...) o Tio falhara a “evangelização” (à sua maneira e segundo as suas ideias avançadas)» (p. 26).. Por isso, ela interioriza o tradicional discurso familiar: «sabia-se destinada ao matrimónio, mas o matrimónio não era para ela metáfora de todos os prazeres concomitantes, antes

¹⁵Note-se a linguagem de Isa (enquanto personagem-autora), falando de si: «É verdade que o eleito ainda não apareceu ou eu não o reconheci» (p. 60).

eufemismo de um dever a cumprir» (p. 25)¹⁶. Daí a sua reacção ao inesperado primeiro «longo beijo lambido na boca indefesa e surpreendida» (p. 32): «Sentia-se desonrada, conspurcada.» (p. 30)

Um outro figurino, decorrente da narração da «Quarta História», corresponde ao da menina desprovida de beleza, que se vê preterida no meio social. Logo na infância, qual «Patinho Feio», se vê desprezada pela mãe que «não lhe perdoou ser fêmea e feia» (p. 68) Essa distância materna persistiu no tempo, apesar da protecção do pai.

A mãe, alcandorada a um estatuto social inesperado, requisita uma governanta.e defende-se como rainha num mundo apenas seu. Tornam-se a Rebecca e a Mrs Danvers de *Rebecca* – livro / filme¹⁷:

«Diga-se em abono da verdade que Rebecca se tornara poderosa, o novo estatuto social transformara positivamente e no bom sentido aquela tal Primorzinho que, ao deixar para trás a lindeza da juventude, se tornara uma criatura esplêndida, à volta da qual borboletavam os galãs locais e outros não locais (cliché).», p. 67)¹⁸.

Aliás, o ambiente familiar nesse período da sua existência é definido por difusas referências a outros textos / filmes, ora transformados sob a forma de pastiche, ora parodiados¹⁹, tudo apresentado ao género dos romances oitocentistas ou de cordel, como esclarece o próprio narrador (p. 63). O conhecimento dos pais resultara de um imprevisto e extemporâneo amor-paixão:

¹⁶É significativo, na mesma história, o parêntesis relativo à mentalidade da mãe da «menina bem comportada»: «...resignada às torpezas da idade ingrata (não obstante agradecida a Deus por tal estado de carência a desobrigar do espesso constrangimento que lhe impunha a propagação da espécie através do santo matrimónio e, afinal, também da abjecta carnalidade – coisa feia só de pensar! - agora definitivamente arredados. (...))» (p. 22)

¹⁷ *REBECCA*, 1938, romance de Daphne du Maurier (1907-1989), e filme com argumento do mesmo livro e realização de Alfred Hitchcock., Estados Unidos, 1940.

¹⁸«Em conjunto, lado a lado, patroa e governanta conseguiram dominar a situação, qual lusas Rebecca e Mrs Danvers, cúmplices, dominadoras, bem organizadas uma com a outra...» (p. 67).

¹⁹Note-se que a própria autora o refere no próprio texto e em diversos lugares: «o pai e a mãe nada feitos um para o outro eram pessoas reais, mas mais pareciam potenciais personagens de um melodrama oitocentista ou de um romance de cordel, configurando uma situação assaz explorada pelos comerciais de cliché.» (p. 63).

«...a arrebatada paixão de um marialva recém-cinquentão por uma aprendiz de modista, que nem vinte anos ainda fizera. Um caso Nabokoviano, mas com uma Lolita crescidota...» (p. 64)²⁰.

O desajuste matrimonial, «acalmadas as volúpias primeiras» (p. 64), desagua em desencanto e em retiro do senhor do solar:

«o Ex-Marialva passava agora a suas horas mortas na biblioteca, a compulsar, a contemplar, a especular, a reflectir, embrulhado no seu silêncio benquisto...»
(p. 66
)

O desfecho, aguardado, traduz-se num ambiente - espaço físico e social - de desolação:

«tudo deveria acabar (mas não acabou) em ruínas, o solar e o senhor do mesmo, este a perder-se em copos, sentado à grande mesa da grande sala, inquietantemente penumbrosa, em noite de tempestade com relâmpagos e trovões. Um desaconchego de solidão e dor. Assim deveria ser o cliché...» (pp. 63-64)²¹

Pela própria condição de «Menina Feia», a personagem vê-se sujeita à experiência de rejeição e de concomitante sofrimento, como nos contos de fadas para que o seu desenho, na infância, pode remeter («A Gata Borralheira»), antes de atingir a sonhada felicidade. Alcança-a, quando, inesperadamente, lhe surge o seu «príncipe encantado». Ela, já professora de Língua Portuguesa, com ele «vai passando o tempo entre temperamentos e temperanças» (p. 81), apreciando a «intensa liberdade que vivia com ele» (p. 82), depois de ter aprendido que «o prazer é uma metáfora do corpo» (p. 80).

Um terceiro figurino - também de uma personagem anónima, a Amiga (de três amigas) - representa a menina livre de constrangimentos familiares, apesar do rigorismo dos homens da família: o pai, «austero como um presbiteriano e devocionista como um

²⁰ Tenha-se em conta a intertextualidade, assumida pela contadora da história.

²¹ Note-se que o cliché deveria ser assim, mas o decorrer da narrativa vai mostrar que, a «senhora dona do solar» contorna a solidão pela companhia de uma governanta (p. 66) e pelas suas estadias em Lisboa, «para desenfastiar, dizia ela. As passeatas também eram justificadas por compras e visitas a amigas... O resto, caso o houvesse, não era mencionado (cliché).» (p. 64)

católico praticante e militante, não sendo todavia nem presbiteriano, nem católico» (p. 95) e o avô que «tinha as mesmas inquietantes tendências e o mesmo rigoroso comportamento, pelo menos em teoria» (p. 96). Na falta das mulheres «legítimas», figuras pouco presentes - a avó é ignorada e a mãe abandonara a filha e o marido (p. 97) – os homens contratavam serviçais²². Apesar da vida com a madrasta «meia cabra e a cabra da meia-irmã» (97-104), sentia-se livre para os namorados (p. 100), sem compromisso de exclusividade, à imagem da sua mãe, corça à solta, «incapaz de assumir um comportamento igualitário, o do comum dos mortais» (p. 103). Queria-se livre e liberta. Por isso, quando «já adolescente adiantada e universitária principiante», um namorado lhe propõe «coabitação, e, após um prazo não muito longo (...) um normalíssimo matrimónio pelo civil e, facultativamente, também pela Igreja.» (p. 108), perante a exigência de um compromisso, só restava a recusa e a procura de um outro namorado (p. 109). Nessa matéria, seguia as confidências da sua «jovial Mamãzinha»:

«...[ela] queria que eu me sentisse feliz, isso é que interessava, a felicidade, mesmo não sabendo nós qual era o cadinho onde a felicidade se aconchegava, não interessavam definições, importante para nós era senti-la, ainda que só uma vez por outra. Eu sentia-a no clímax de uma relação amorosa sexuada, ela na segurança de adormecer sob um tecto, tendo pão à mesa e roupa quentinha para o Inverno» (p. 119).

A Amiga recusou o casamento, por conselho da Jovial Mamãzinha²³ e moderada, provavelmente, pela experiência familiar, que assume:

«Sou, pois, como sou, até atavicamente (evoco a tonta da minha mãe, que talvez tenha herdado as suas tendências da tonta da minha avó, sendo eu, afinal, tão tonta como elas).» (p. 119).

²²Notem-se os eufemismos para traduzir a relação dos homens num contexto extra-matrimonial: «... estava ele com uma senhora que lhe dava assistência doméstica (e outra presumo), todavia designada como “serviçal” pelo meu avô e como governanta pelo meu pai, o qual pai estava a seguir as pisadas do pai dele, tendo contratado uma jovial senhora para governanta e serviçal...» (p. 96)

²³Na decisão, segue o conselho da «Jovial Mamãzinha»: Esquece, recomendou-me sabiamente a Jovial Mamãzinha. Não me parece que tenha sido feita para ter filhos, tratar da casa, dormir com um marido bocejante, fazer rol de compras e somar as parcelas das despesas feitas. Além disso ... (...) quando uma mulher escolhe casar, tem perante o marido o dever de fidelidade.» (p. 109)

Tal resolução vai ao arrepio do desfecho, tradicionalmente construído, para quem procura o amor: o casamento. No entanto, constitui uma via alternativa, que o próprio relato autobiográfico da narradora da «Quinta História» – a Amiga - ilustra.

Esse relato, uma vez que insepara as histórias das vidas de uma das três amigas e a da «Jovial Mamãzinha é feito a duas vozes. Ora é contada em discurso da narradora («A história era longa. Reduzo-a e reproduzo-a tanto quanto possível de memória, e à minha maneira», p. 110) ora no discurso da própria que, por sua vez, se transforma em narradora da sua história («Desatámos a rir e ela prosseguiu o relato da sua saga familiar», p. 113). Mas, a pertinência para a exemplaridade que aqui se quer colher está na constituição, a partir dele, de dois conjuntos contrastantes, reveladores de diferentes comportamentos: um autónomo e livre; outro de acomodação.

De um lado, encontra-se o trio composto pela narradora (principal), a sua jovial mamãzinha e a sua «mãe-corça». Na perspectiva rigorista da madrastra, a mãe provocara a «derrocada do casamento», abandonando marido e filha «atrás das suas quimeras existenciais» (p. 97); a partir da visão tolerante da «Jovial Mamãzinha», a sua atitude manifestava a incapacidade para assumir «um comportamento igualitário, o do comum dos mortais, são corças à solta, animais sempre solitários mesmo quando no centro da manada, são vagamundos que vivem o presente em pleno, como se nada mais houvesse antes e depois» (p. 103). Por isso, a jovialidade desta personagem, contratada pelo pai como governanta e serviçal para se ocupar também da sua educação, foi o obstáculo que o dissuadiu de com ela casar.

Do outro lado, opõe-se o gupo composto pela madrastra e pela filha dela, «a cabrita da minha meia-irmã» (p. 99), «paradigma de todas as perfeições» (p. 104), que casara com um diplomata e vivia no estrangeiro. O seu estar na vida é assim definido:

«a Madrastra seguia à letra um comportamento burguês homogeneizado e cego (...) no seu viver por encomenda (...); A filha era outra loiça, quase estúpida, mas satisfeita com a etiqueta das suas performances sócio-mundanas, sabia dispor talheres na mesa e fazer arranjos de flores, vestir-se a preceito e abrir a boca para dizer coisas bonitas a cada convidado(a) sobre o(a) qual nada sabia...» (p. 105).

As heroínas das outras histórias²⁴ realizam o sonho das histórias de encantar: encontrado o príncipe, casam, cada uma segundo a sua experiência, a sua idiossincrasia. A «Última Vergôntea», preserva a sua formação, impondo ao «Andante Intranquilo» a sua exigência:

«Que tivesse paciência, a virgindade só a perderia quando já casada de branco com flor de laranjeira, pelo registo dos homens e pela Igreja do senhor» (p. 37).

Acomodando-se a idêntica mentalidade conservadora, o «Andante Intranquilo» conforma-se:

«E confortado se sentia pela sorte de uma namorada nada leviana, reservada inteirinha para seu uso exclusivo e por ele irremediavelmente apaixonada.» (p. 38).

A «Vergôntea», «conquistara pelo matrimónio a segurança contra eventuais pecados da carne (...) e o seu misticismo esmorecera». (p. 38)

A Menina Feia, inebriada pela volúpia do prazer experimentado com o «Beauty», que o destino lhe trouxera (p. 77), mesmo pressentindo «que o casamento talvez arrastasse uma carga negativa» (p. 82) não resiste à sua proposta de casamento e argumentação «sou um bocadinho puritano» (p. 81). Nem a afronta da mãe que lho usurpara, nem a antevisão da perda do gozo da liberdade, que em sonho fugaz presencia na hora de dizer sim, (cliché) a faz recuar (pp. 85-87). Assim,

«A partir de [então], a Menina Feia é arquivada mulher de um marido, mas que nostalgia já sente daquele Ele, que era apenas (tanto!) a serpente e a maçã!» (p. 87)

Mas, cedo, a ilusão do casamento – que nestas história nunca se traduz em euforia, nem sequer em entusiasmo²⁵ - cede lugar ao desencanto. Parece uma fatalidade o que

²⁴Na «Segunda História», versões de Ana e de Isa .

²⁵A «Última Vergôntea» na «Segunda História», versão de Ana, opta pelo casamento como solução de recurso: «Não havia futuro para ela a não ser através do conspurcador e com ele... (...) O futuro só seria possível com o Andante Intranquilo, dado que lhe era solicitado que fosse esposa e mãe para perpetuação da espécie familiar.» (p. 36) A «Menina Feia», na hora de dizer o sim, já sente nostalgia da liberdade. Tenha-se em conta que é em nome da mesma liberdade e da amarra do compromisso que a «Amiga» da «Quinta História» recusa a proposta de casamento.

acontece às heroínas. Este desencanto adivinhado acompanha o vai-vém entre a «história» das contadoras e as suas «histórias» contadas, como o mostra, Isa, numa das cenas dialogadas em que reflecte sobre a sua existência: «às vezes penso em arrumar-me, casar, mas casar significa ser cilindrada pelo casamento.» (p. 60)

Após o casamento, opera-se na Vergôntea «uma reviravolta na sua radicalizada fórmula de encarar Deus, o Homem, a Natureza (...), a dúvida intalara-se», (p. 42) põe em causa a fé, «até que estabilizou na fase da descrença e do cepticismo» (p. 43). Simultaneamente, fez a descoberta de que a vida era para ser vivida, de que «sentia pelo Andante uma certa indiferença, de que havia homens para ela muito interessantes e nela igualmente interessados, de que o sexo não era precisamente uma couve-flor cozida em água-de-rosas murchas...». Reconhece o desamor do marido «que praticava amores adúlteros» e o desamor pelo marido, «aquele a quem tudo sacrificara». Não põe em causa a «consistência matrimonial», mas, «Quando começou a “viver” revelou-se assaz libertina e volúvel» (p. 43).

A «Menina Feia» cedo toma consciência de que o «puritanismo» do seu «Beauty» não passava de uma perversa compra de exclusividade, já que ele sempre se sentira independente, livre e dado a «intermédio[s] lírico[s]», a «doces sobremesas»²⁶. Por isso, «Examinando um tanto friamente os factos, pelo menos tanto quanto lhe era possível, admitiu ter sido utilizada como bloqueio dos tais “líricos intermédios”, das “doces sobremesas”, que se determinassem a obter privilégios especiais, seja: casamento, compromisso, exclusividade, fidelidade etc., etc.» (p. 90), desencanta-se, opta por quartos separados, «algumas vezes deixou a porta do quarto aberta». Depois de uns tempos de «uns copos», de confraternização com amigos e amigas, sem ousar intimidades, «até nem lhe apetece. Apetece-lhe Ele, lá isso! Depois nem isso», resigna-se: «é a paz esclarecida» (p. 92).

A heroína da «Quinta História» - a Amiga – não se deixara iludir pelo casamento com aquele que poderia ser o seu príncipe encantado (cf. p. 108), mas, tendo cumprido o papel de sedutora²⁷, sabendo da vida dele em quartos separados, um viver isolado, a porta do quarto fechada... não resiste: «porque não vamos viver um com o outro?» (p.

²⁶Assim o confessa, a propósito da relação com a mãe da Menina Feia que dele chegou a engravidar: «Mas pus a senhora sua mãe de lado, não passava de um intermédio lírico, sou muito dado a eles, são doces sobremesas que depressa se tornam enjoativas.» (p. 89).

²⁷Objecto da «Quinta História» (a proposta da Amiga para seduzir o marido – pp. 95, 119 e 120) e «Quinta História prolongamentos I e II».

146). Invertem-se os papéis, no que respeita à iniciativa, mas não na surpresa do desfecho:

«Menina, diz ele, estás a esquecer-te de um pormenor muito importante: sou casado, não quero divorciar-me, honro os meus compromissos, respeito a instituição...» (p. 145).

Tal como na história da «Menina Feia», o comportamento da personagem masculina denuncia a incoerência entre o ser e o parecer e é revelador de uma tradicionalista posição dominadora. «A Beauty no masculino» (p. 77), «um bocadinho puritano» (p. 81) da «Quarta História», que tomara a iniciativa do casamento, admite-se liberdades que nega à esposa:

«comprou-me? Pergunta ela. Ele: a instituição do casamento não é propriamente o meu género como deve calcular. Não a comprei a si, comprei o exclusivo.» (p. 91)

Nessa lógica, previne: «não vá refugiar-se em braços alheios.» (p. 91).

No entanto, o comportamento das personagens femininas desconcerta. Face à sobrançeria dos respectivos maridos, mesmo sem sujeição, acomodam-se à situação. A «Vergôntea» da «Segunda História», «ao saber claramente sabido que ele praticava amores adulterinos, teve a hombridade de considerar a reciprocidade e manter tanto quanto possível, e sem queixumes, a consistência matrimonial» (p. 43). A «Menina Feia», embora reconheça a «falta de orgulho, de hombridade...», «algumas vezes deixou a porta aberta» (p. 91) e «não ousa intimidades com colegas, até nem lhe apetece. Apetece-lhe Ele.» (p. 92). A «Amiga», sabedora de que a esposa do amante o ignora e lhe fecha a porta do quarto, questionando-o sobre o interesse de tal vida em comum, é surpreendida pela sua reacção: «Ele olha-me, sorri mansamente e diz com suavidade: ela abre a porta, frequentemente» (p. 146). Reconhecendo-se, na situação de mulher abandonada, em sintonia com o desfecho da «Quinta História», Isa lamenta-se diante de Eva: «A nossa condição é essa, a de residual.» (p. 146). O silêncio consentido será pragmatismo feminino? Corresponderá à persistência e fatalidade do discurso do mito do amor-paixão?

Mas, mais desconcertante é o «Final» do romance, pela exibição, mesmo que recatada ou contida, do poder masculino. O livro das «Contadoras de Histórias», de autoria de três mulheres, só ganha existência pela acção do homem, simbolizada no abraço do marido de Eva. Na hora de comunicar a sua decisão ele «afaga leve o ombro de Eva com a mão direita, o de Isa com a esquerda» e numa palavra enternecida para Ana declara: «Que pena eu não ter um terceiro braço!» (p. 150).

Esconder-se-á sob estas histórias e comportamentos uma provocação ou um desafio ao leitor (à leitora), na certeza de que «A literatura mexe com os leitores, de uma forma emocional, e acaba por contribuir para mudar as mentalidades» (Gersão, 2011: 10) ?

4. Contar e contar-se. Contar é contar-se?

Tendo construído um romance sob a forma de histórias e alternando-as com um diálogo em que emergem traços biográficos das contadoras, a autora abriu caminho para um espaço de ambiguidade. O leitor assiste apenas a um exercício de diversão, as personagens autoras contam histórias ou contam-se nas histórias? É que, a cada passo, qual pedra no caminho, lhe é lançado o engodo biográfico ou autobiográfico: a projecção nas «Histórias» das vidas das suas autoras. A cada passo, no jogo da ficção, acena o autor, qual gato com o rabo de fora, insinuando a observação de Teolinda Gersão :

«Claro que há sempre uma certa projecção de conteúdo biográfico naquilo que se escreve, evidentemente de uma forma transfigurada e reinventada».(Gersão, 2011: 10)

Instaurado o registo da ambiguidade, desde a «Primeira História»²⁸, o leitor é desafiado a colocar o pé no terreno movediço da criação ficcional no que respeita à relação «verdade» e «ficção», e à correspondência da vida do autor e a da ficção por ele criada. A vida das contadoras é as suas histórias contadas. A vida de uma pessoa-personagem é a narrativa ou narrativas que dela se constrói(em), numa permanente tensão entre a atracção pelo quotidiano e a sua fuga pela sua desfiguração ou transfiguração na ficção. Esta é que lhe confere dramatismo²⁹. Nesse sentido, comenta Eva, a «Segunda história»:

²⁸Tenha-se em conta a semelhança entre a narrativa autodiegética das moscas e as referências – nos comentários das «cenar dialogadas» – à «biografia» da autora – Ana.

²⁹Esse aspecto é abordado do diálogo entre as personagens autoras: Ana: «- a confidência tem de conter dramatismo?» (...) Eva: «Não, mas a inconfidência, sim.» (p. 34)

«A verdade é que me pareceu que a verdade não era uma verdade para ser ficção. Era apenas uma minguada verdade, paupérrima verdade. Um quotidiano sem dramatismo». (p. 34)

Não aconteça o leitor enlevar-se pelo ritmo da(s) narrativa(s) e distrair-se no vaivém entre a «realidade» das contadoras e a ficção por elas criada, o narrador pontua metaficcionalmente o seu discurso com referências ao processo de escrita. Logo nos comentários à «Primeira História», avisa uma das contadoras:

«Isa, Isa! O jovem pintor é ficção, a tua meia-irmã, não, mesmo sendo uma cabra» (p. 19).

No final da Segunda História, Eva, em resposta à apreciação de Ana sobre a fantasia da «história da Vergôntea», recorda-lhe: «Eu ficciono...», explicitando:

«a ficção ultrapassa a realidade. Tanto posso edulcorar confidências como sublimar a realidade, como elaborar efeitos dramáticos.».

Exemplifica:

«Tu, afinal... Quantos foram os mata-moscas que a tua personagem comprou para matar moscas, na história das moscas? Também exacerbaste, isto é, exageraste. Eu ficciono...».

Quando Ana observa: «Mais se diria que desfiguras», aquela responde que «Desfigurar a trivialidade é transfigurá-la.» (p. 33). Mas a «história das moscas», cujo narrador é autodiegético não configura uma situação de registo autobiográfico? A narradora dessa história não se confunde com a sua autora – Ana – viúva, professora de Filosofia de um colégio, reformada e substituída por Isa³⁰? É o que sugere Eva ao propor «um toque final» para o «Final segundo Ana» da mesma história:

«Quando enviuvou, comprou e mandou restaurar com o dinheiro do seguro uma casinha no campo, onde passava curtas férias, ocupada a matar moscas, mosquitos e moscardos. Vivia de uma reforma de professora do ensino secundário.»³¹ (p. 39).

³⁰«... e ensino filosofia num qualquer colégio para onde fui render uma Ana querida que se ia reformar» (p. 60).

³¹Confrontar a «Primeira História»: «Foi quando comprei no campo, a vil preço, um adorável pardieirozinho, o qual mandei restaurar, servindo-me para o efeito do seguro que o meu pobre marido...» (p. 9).

Além disso, «as histórias» de autoria de Ana representam uma personagem mais velha, com setenta anos, (p. 18), preocupada com a degradação do corpo, a morte e até com a alma («a história dos meus males», «Terceira História» pp. 47-55 e «Intermezzo», pp. 132-138).

A propósito da personagem da «Quinta História» – uma Amiga, convidada pela Amiga para seduzir e ir para a cama com o seu marido, amigas de Outra Amiga – Isa interrompe um comentário de Eva para advertir as amigas contadoras:

«É conveniente ver tudo isto a uma luz despersonalizada. Estamos a contar histórias, não autobiografias» (p. 121).

A necessidade de uma clarificação supõe uma possível confusão. As histórias parecem autobiografias. Desde a primeira cena dialogada (pp. 16-19) que Isa, a mais jovem (p. 17), se define pela apetência pelo sexo, acumulando dois apaixonados (p. 18): «devia haver mais sexo nos painéis do judeu», comenta; responde-lhe Ana: «É só no que pensas, Isa, sexo, sexo, sexo... o teu apaixonado não é satisfatório?» (p. 18). Nesse contexto refere situações da sua vida, perfeitamente análogas com as da heroína da Quinta História: ia sendo apanhado pelo feitor, numa cena de sexo no celeiro do avô (pp. 18; 100). Mas o paralelismo da referida heroína, apenas designada como Amiga - o que acentua a analogia entre a situação das contadoras-narradoras e a das «histórias contadas -, e de Isa alarga-se a outros traços da respectivas existências: abandono pela mãe e crescimento com uma madrasta, considerada semi-cabra e uma meia-irmã, uma cabra, casada com um diplomata, a viverem em Haia (pp. 18, 96-101; 104)³². Para cúmulo deste vaivém, protagonizam semelhante cena de sedução do marido de uma amiga, a pedido desta. Aliás, a proposta feita por Eva (embora não explicitada) - «E antes do nosso jantar, tenho uma proposta a fazer-te, Isa, um tanto insólita» (p. 94) - encontra continuidade imediata na «Quinta História» de autoria de Isa, assim iniciada:

«... uma proposta indecente, é a que a Amiga me faz, e eu até lho disse ali logo. A Outra Amiga acrescenta que, além de indecente, até pode ser perigosa. E utiliza outros adjectivos como pérfido, perverso e, salvo erro, perfunctório...» (pp. 95, 119).

³²Na página 60, em comentário à «Terceira História», Isa volta a referir-se à «cabra da minha meia irmã» e à «semicabra da madrasta» e à sua profissão – professora de Filosofia. Confrontar os episódios da adolescência da Amiga (p. 100).

Na proposta de Eva, Isa deve seduzir o seu marido, para facilitar a edição do livro: «É que há uma forma de o cativar... o meu marido, claro. Para o nosso livro... e não só!» (p. 121); no caso da Amiga, seduzir e ir para a cama com o marido da Amiga (p. 120). Em ambos os casos, o percurso e resultado são semelhantes. A cena de sedução acontece ao jantar na presença das três «Amigas», num caso:

«Disse-me a Amiga: - Nós bem sabemos como és impulsiva, toda instinto, *sexy*... Convido-te, e a ti também (e aponta para a Outra Amiga), a irem jantar a minha casa num dia próximo. O jantar será aí por volta das nove e meia...» (p. 120),

ou das três «Contadoras», no outro caso:

«- Bem, meninas, o nosso jantar é, se estiverem de acordo, na próxima terça-feira. Vão conhecer o meu marido...» (p. 121).

Os «futuros homens» acompanham-se de uma gata:

«Ora bem! Isto é mais contigo, Isa. O meu marido vai entrar na sala de jantar e a Anilina vem ao colo dele,...» (p. 122); «Ele entra, o meu futuro homem (...) Ele traz um felino doméstico ao colo e um sorriso nos lábios» (p. 132)³³.

As sucessivas «libações» de vinho branco e champanhe, durante o jantar, provocam nas protagonistas, um tanto etilizadas, a ressaca³⁴. As semelhanças verificam-se, ainda, quanto à relação marido-mulher, do marido a seduzir: em ambas as situações as respectivas mulheres sentem-se residuais. Quando a Amiga, após a sedução, propõe a vida em comum, uma vez que «a [tua] mulher é só de nome, [vocês] nem dormem juntos...» (p. 145), recebe como resposta: «... sou casado, não quero divorciar-me, honro os meus compromissos, respeito a instituição». E, perante a insistência de que a mulher até lhe fechou a porta do quarto, tem de ouvir: «...ela abre a porta frequentemente.».

³³Na construção do romance, a autora faz gerar no leitor a sensação de que as «histórias» formam uma sequência: no final da «Quarta História» (p. 94), Eva manifesta a intenção de fazer uma proposta; a «Quinta História» inicia-se com: «... uma proposta indecente, é a que a Amiga me faz...» (p. 95); no final dessa «Quinta História», Eva dá indicações de que o marido traz uma gata – *Anilina* - (p. 122) e, após o «Intermezzo», ao iniciar a «Quinta História, Prolongamento Segundo Isa», relata-se: «Ele entra (...) traz um felino doméstico ao colo...» (p. 132).

³⁴No que respeita a Isa, pp. 121-123; 138-140. No «história da Amiga», pp. 132-138, «Quinta História, Prolongamento I» e 141-146: «Quinta História, Prolongamento II»

Ora, Eva, através da reacção ao final da história contada por Isa, admite que a sua situação é idêntica: «Seráfica, Eva, olhar desviante, inocente: - Ele há coisas!»³⁵ (p. 146). E a culminar esta ambiguidade, a tarefa da escrita a que se entregam tanto a Amiga - «fico, portanto, a escrever as minhas memórias até já passante das cinco da madrugada» - (p. 138) como Isa: «Tenho estado a tomar notas diárias... Um diário...» (p. 139).

³⁵Na sequência desse diálogo inicial, a resposta de Eva a Isa confirma este reino de semelhança (e de ambiguidade): «... ele sabe que eu sei, eu sei que ele sabe, ambos sabemos que cada um sabe sobre cada um, é tudo ciência, é tuo fingimento.» (p. 146); Eva vê o marido a despedir-se, da (provável) dona da gata «voluptuosa como a gata»: «a gata só veio uns dias depois de eu ter visto o marido e a voluptuosa juntos» (p. 122) . Já, anteriormente, na «cena dialogada» da «Segunda História», Final Segundo Ana» (p. 39), Eva denuncia: «...há já algum tempo que não lhe ponho o olho em cima. Horas desencontradas e quartos individuais. Da última vez que o vi, ele estava cheio de ternuras platónicas e requintadas cortesias em relação à minha modeta pessoa. Deve haver gado novo.»

5. Conclusão

O romance *As Contadoras de Histórias* constrói-se de «histórias». Ironicamente, a narrativa principal, que organiza o encaixe das várias «Histórias», surge após a «Primeira História» e é, significativamente, menos extensa do que o conjunto das «histórias» que compõem o romance³⁶. A «Segunda História» apresenta dois finais alternativos (duas versões: uma segundo Ana e outra segundo Isa); a «Quinta História» alarga-se por dois «prolongamentos» e nela se insere um «Intermezzo». As vozes e narradores multiplicam-se. As personagens advêm autoras e são transformadas em comentadoras, ora se aproximando ora se distanciando das personagens das suas histórias. Se, por um lado, o romance tende para a redução (do género) ao «contar», privilegiando-o, por outro, as unidades integram-se numa narrativa encaixante – a «história» da construção do romance (das histórias e das suas contadoras), num jogo de autonomia de cada história e de sua integração num conjunto. Sendo assim, como observou Joana Varela na apresentação do livro, em 1998:

«Trata-se, pois, de um romance que as próprias personagens constroem ao construir a sua própria ficção. Ou talvez melhor, um romance a cuja auto-construção vamos assistindo *in fieri*, através da composição de outras possibilidades de romance.» (Varela, 1998, no lançamento do livro).

Privilegiando a ambiguidade, o romance parece dizer que não parece o que é, nem é o que parece, como a legenda do famoso cachimbo de Magritte: «Ceci n'est pas une pipe». Não é o todo sem as partes, mas é mais do que as partes; é e não é a vida das contadoras, mas é mais do que a sua vida. Põe em causa a verdade da ficção (as

³⁶O conjunto das «cenas dialogadas» ocupa, aproximadamente, vinte e quatro páginas, sendo um pouco mais extensa do que a história mais pequena do romance.

histórias são todas verdades). Parece ficar-se pelos lugares-comuns, mas surpreende nos seus desfechos. Faz crer que «as pessoas são previsíveis» – assim seria o romance – mas ilude os incautos. Postula a presença do(s) autor(es), mas o biográfico e o autobiográfico, mascaram-se: «é tudo ciência, é tudo fingimento» responde Eva, à observação de Isa sobre o possível desagrado do marido reconhecendo-se no «retrato» da última «História» (p. 146)³⁷.

³⁷Já o narrador da «Quarta História» comentara: «tudo é retórica» (p. 80)

CONCLUSÃO

Com a publicação de *Xerazade e os Outros*, em 1964, Fernanda Botelho reorienta a sua prática de escrita do romance. A indicação paratextual *Romance / Tragédia em Forma de*, cria uma zona de ambiguidade na definição do género. Trata-se de um romance ou de uma tragédia? Será um misto dos dois géneros? Será uma nova forma? A partir dessa publicação, os seus romances integram outras formas literárias. Em *Terra Sem Música*, surgem elementos de um Diário, um Conto, um Guião de Cinema, uma Carta de Amor, a paródia do conto infantil *Barba Azul* (de Charles Perrault) e uma Pseudo-autobiografia. *Lourenço é Nome de Jogral* contém um Diário, que bem poderia ser um Testamento ou Confissões. Em *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, a personagem escreve a sua Autobiografia, mas hesita na sua classificação como Auto-retrato. *Festa em Casa de Flores* explora a carta, e *Dramaticamente Vestida de Negro* a Biografia. Por fim, *As Contadoras de Histórias* é constituído por cinco «Histórias» e um «Final».

A inserção no romance de cartas, histórias, romances populares, lendas, não é uma originalidade, nem da autora nem da sua época. Há quem recue a Homero para falar da hibridação de géneros. Mas a sua prática está associada à poética do Romantismo e correspondente ruptura com a normatividade clássica, embora já no século XVIII, surgisse nos romances que visavam a educação da (nova) sociedade burguesa (Cohen, 2001:234-235). Os românticos portugueses da primeira geração praticaram-na: Garrett, em *Viagens na Minha Terra*, inclui a novela da «Menina dos Rouxinóis», um romance tradicional (lenda de Santa Iria) e a carta de Carlos; Herculano, no *Eurico o Presbítero* insere as «Meditações - poemas» do presbítero de Carteia.

Entretanto, o romance da segunda metade do século XX, explora novas formas, cultiva o hibridismo, mistura os géneros, adequando-o ao seu tempo, em que se foi desenhando o que tem sido designado como pós-modernidade. Esses tempos são ainda de transformação e persistência dos géneros, pelo que o recurso à linguagem / classificação genológiocas, quer na orientação da escrita quer na leitura., se revela inevitável¹. Sendo assim, Fernanda Botelho, investindo na construção do romance

¹Em estudo de 2001, Ralph Cohen formula a pergunta sobre a existência de géneros pós-modernos, constata que os críticos pós-modernos «têm procurado passar sem uma teoria dos géneros» e que «evitam deliberadamente classificações genológicas» pelo recurso aos termos «texto» e «écriture». Reconhece que, ao recusarem a fixidez dos géneros, o seu carácter normativo e «os elementos sociais e subjectivos na classificação», estão a rejeitar «uma teoria dos géneros que Austin Warren chamou "clássica" (Cohen, 2001: 228). Reafirma que é necessário «salientar que todo o texto é membro de um ou mais géneros. O que necessita de estudo são os constituintes de um texto e as espécies de efeitos que eles têm ou podem

através da exploração das virtualidades da conjugação de géneros prolonga uma tradição e adequa-a ao seu tempo.

A análise dos romances publicados, a partir de 1964, e do seu último livro, *Gritos da Minha Dança*, na perspectiva genológica, permitiu concluir que a autora, subverte e recria o romance, dito tradicional, ao mesmo tempo que dá expressão à dimensão lúdica da escrita, conforme se procurou mostrar na conclusão de cada capítulo. Neste momento, por considerá-los mais englobantes, destacam-se, apenas, três vectores que se julgam esclarecedores da actualidade da sua produção literária.

1. dimensão estética

A escrita é um jogo. Por ela se constrói um mundo romanesco, com suas personagens (igualmente emergentes da escrita), sempre em abismo face ao real. Daí uma permanente tentação de «viver em forma literária», as personagens e as pessoas. Ora esta contínua atracção deriva da consciência de que a realidade é uma construção discursiva e de igual consciência de que a ficção cria uma nova realidade, uma nova narrativa, que desafia outras narrativas. Por isso se descobre nas obras analisadas uma recorrente atitude irónica, na linha da tradição romântica que decorre, possivelmente, da forte consciência da obra como artifício:

«L'ironie c'est l'accentuation constante du caractère fictif, artificiel de toute fiction au-de-là de son ambition de réalisme» (Schoentjes, 2001: 109).

De igual forma, pelo estudo feito, se verifica que, no conjunto das obras analisadas, igual actualidade à que Goulart (2001: 926), encontrar no romance contemporâneo:

ter nos leitores» (Cohen, 2001: 229). Conclui, depois de explicitar e fundamentar as asserções anteriores: «os teóricos, os críticos, os autores e os leitores pós-modernos usam inevitavelmente a linguagem da teoria dos géneros, mesmo quando procuram negar a sua utilidade» (Cohen, 2001: 242) Convém esclarecer que o autor considera que os que recusam uma teoria dos géneros encontram a fundamentação na dissolução dos géneros, mas que, ao fazê-lo, não têm em conta que as teorias dos géneros se refazem e, ao refazerem-se, são indicativas de uma nova forma de pensar» (Cohen, 2001: 230): «A este respeito, muitos críticos que acham a escrita pós-moderna não genérica por ela ser combinatória, ou orientada para o leitor, ou descontínua, parecem não estar familiarizados com as teorias dos géneros disponíveis a que podem recorrer» (Cohen, 2001: 229).

«O romance contemporâneo foi-se tornando profundamente auto-reflexivo. Questiona os seus próprios processos narrativos, denuncia o seu próprio trabalho como ficção, questiona a relação da escrita com o mundo, interroga-o sobre a relação das palavras com as coisas, busca a palavra mais justa para se exprimir, autoparodia-se (...) desconstrói-se e subverte jocosamente a sua própria linguagem» .

2. reflexo ético

Uma segunda conclusão geral, intimamente ligada à primeira, e decorrente da atitude reflexiva, espelhada nos romances analisados, para a qual contribui o trabalho de intersecção de géneros, traduz-se numa forte consciência crítica. Tal como se multiplicam as vozes nos romances, se recusa a linearidade narrativa, se diversificam os géneros no romance, assim se rejeitam todos os dogmatismos e as vias de sentido único. A realidade literária é plural; plural pode ser o universo do homem. Falando de si, da sua atitude face à vida, José Gil recusava a redução da mesma ao dualismo felicidade não felicidade: «Não sou feliz. Não sou infeliz. Procuro outra coisa»² A voz autoral e as vozes narradoras, continuamente rompem com as «visões a preto e branco». Com propriedade se pode traduzir essa consciência crítica na asserção de Milan Kundera (2002: 19 e 20) de que a sabedoria do romance é sabedoria da incerteza; o romancista deve «possuir pois como única certeza a *sabedoria da incerteza...*» (p. 19).

3. problematização do autor

Exceptuando *Xerazade e os Outros*, os restantes romances (analisados) incluem personagens escritoras e leitoras-comentadoras: Antónia (*Terra Sem Música*); Lourenço, também Firmino e Matilde (*Lourenço é Nome de Jogral*); Luíza (também o seu pai) e Diogo (*Esta Noite Sonhei com Brueghel*); o anónima do século XX, personagem-narrador (autor das cartas), Pedro Pedralvas e Rosa (*Festa em Casa de Flores*); Clara (autora da biografia entrevista) e Laura (*Dramaticamente Vestida de Negro*); as três Contadoras de Histórias, Ana, Eva e Isa (*As Contadoras de Histórias*). A sua presença no universo narrado e a sua actividade de escrita é pretexto para,

²Entrevista publicada na revista *Pública*, do jornal *Público*, 3/Jan/2010.

recorrentemente, problematizar a presença e lugar do autor, o que testemunha a actualidade da sua escrita como observa Goulart:

«É essa presença do "autor" (a dizer a necessidade de um "retorno do sujeito", que vários estudos da teoria actual do romance (e não apenas do romance) tenta recuperar, mesmo se ele não implica uma recuperação da antiga noção de autoria, de ressonância tipicamente biografista» (Goulart, 2001: 924).

Bibliografia

1. Bibliografia Activa

Poesia

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

Ficção

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

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

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

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

1964, *Xerazade e os Outros* (romance/tragédia em forma de), Lisboa, Bertrand; 3ª edição, Lisboa, Contexto, 1989.

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

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

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

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

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

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

2003, *Gritos da Minha Dança* (inéditos), Lisboa, Presença.

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.
- (2003). «Nem na morte vou perder a ironia». Público, 16 de Agosto. In http://www.mulheresps20.ipp.pt/Fernanda_Botelho.htm#Entrevista.

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, Verbo, 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.

CONRADO, Júlio

- (2001), «Esta Noite Sonhei com Brueghel» in *Ao Sabor da Escrita*, Lisboa, Universitária Editora, pp.105-107.
- (2001), «O Desarmamento do Inferno» in *Ao Sabor da Escrita*, Lisboa, Universitária Editora, pp.109-115.
- (2006), «O Papel da Carta Anónima» in *Nos Enredos da Crítica*, Lisboa, Insituto Piaget, pp. 207-209.

- 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
(1994), «Diário íntimo e ficção : contribuição para o estudo do diário íntimo a partir de um corpus português» In: *Colóquio/Letras* n.º 131, Jan. 1994, p. 125-133.
(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 Distanciation*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 127-146.
(1999), «Fernanda Botelho, As contadoras de Histórias» (recensão) in *Colóquio Letras*, nº 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.

FERREIRA, António Manuel

- (2006) «A Dança Magnífica de Fernanda Botelho» in *Forma Breve*, nº 4, Revista de Literatura da Universidade de Aveiro
<http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/formabreve/search/titles>.

FILHO, Leodgário A. de Azevedo

- (1979), «Fernanda Botelho, o Labirinto em Forma de Romance» in *Colóquio / Letras* nº 49, Maio, pp. 34-40.

GARCIA, Carlos

- (1980), «Interrogando os Textos: o Romance *Calendário Privado*», in *Rassegna Iberistica*, nº 7, Maio, pp.17-26.

- (1999) «Grande Prémio APE», in *Expresso*, 15.05.99.

GUEDES, Teresa Moura

- (1988), «Brueghel e Fernanda Botelho» in *Colóquio / Letras* nº 102, Março/Abril, FCG, pp.102-106;

JORGE, Carlos, J. F.

- (1999), «Balanço Literário de 1998, Ficção Narrativa» in *Vértice (II)*, nº 91, Lisboa.

- (2005), «Os Jogos da Enunciação e as Parábolas da Escrita – A Propósito de *As Contadorean de Histórias* de Fernanda Botelho, in AA VV, *O Romance Português Pós-25 de Abril* (org. Peter Petrov), Lisboa, Roma Editora.

LEONE, Metzer

- (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), «Simples 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, Leonel da Conceição
 (2002) “*Esta Noite Sonhei com Brueghel*”, de *Fernanda Botelho, uma leitura*, Dissertação de Mestrado, texto policopiado, Porto, Faculdade de Letras, Universidade do Porto; também em *repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/13060*
- 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: Botelho, Fernanda, *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, Mª 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

- (1982), «Humanidade, Sinceridade, Autenticidade, *Ângulo Raso*», in *Temas de Literatura Viva. 35 Escritores Contemporâneos*, Lisboa, I N C M, pp. 111-114;
- (1982), «Literatura e Absurdo – *Xerazade e os Outros*», in *Temas de Literatura Viva. 35 Escritores Contemporâneos*, Lisboa, I N C M, pp. 115-119;
- (1982), «Testemunho Pungente, *Terra sem Música*», in *Temas de Literatura Viva. 35 Escritores Contemporâneos*, Lisboa, I N C M, pp. 121-125;
- (1982), «Viver Sim, Mas Como? *Lourenço é Nome de Jogral*», in *Temas de Literatura Viva. 35 Escritores Contemporâneos*, Lisboa, I N C M, 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.

SADLIER, 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.
- (1977), «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), *À 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.
- 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», in Botelho, Fernanda, *A Gata e a Fábula*, 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:

a) Geral

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,

(1987) *Pragmática de la Comunicación Literaria*, 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-Enunciação*, Lisboa, INCM

AA VV

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

AA VV, Dir. de Álvaro Manuel Machado

(1994), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Presença;

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 Manuel

(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, INCM.
- 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.
- BAKTINE, Mikhail
(1970), *La Poétique de Dostoievski*, tradução de Isabelle Kolitcheff, Paris, ed. du Seuil.
(2001), *Esthétique et Théorie du Roman*, (1975), tradução de Daria Olivier, Paris, Gallimard.
- BAL, Mieke
(1977), *Narratologie*, Paris, ed. Klincksieck.
- BARRENTO, João
(1990), «A Razão Transversal – Requiem pelo Pós-modernismo», in *Vértice* (II) nº 25, Lisboa.
- BARTH, Jonh
(1981), «La Littérature du Renouveau, La fiction Post-moderniste, in *Poétique* nº 48, Paris, Seuil, pp. 395-405.
- BARTHES, Roland
(1970 a), *S / Z*, Paris, Seuil.
(1970b), «Par où commencer?», in *Poétique* nº 1, Paris, Seuil, pp. 3-9.
(1972), *Le degré Zéro de l'Écriture Suivi de Nouveaux Essais Critiques*, Paris, Seuil.
(1973), *Le Plaisir du Texte*, Paris, Seuil.
(1976), *Roland Barthes por Roland Barthes*, tradução de Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves, Lisboa, edições 70.
- BARTHES, R., KAYSER, W., BOOTH, W.C., HAMON, PH.
(1977), *Poétique du Récit*, Paris, Seuil.

- BATAILLE, Georges
(1974), *L'Érotisme*, Paris, Collection Bibliothèque Union Générale d'édition, 1957.
- 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 Fantasma de 'Écrivain» in *Poétique*, 63, Seuil, pp. 259-277.
- BOOTH, Waine C.
(1980), *A Retórica da Ficção*, tradução de Maria Teresa Guerreiro, Lisboa, Arcádia, 1961.
- BONOLI, Lorenzo,
(2000), «Fiction et Connaissance», in *Poétique*, 124, Seuil, pp. 484-501.
- 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.
- CABRIÈS, Jean,
(1997), «Typologie du Roman», in *Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires, Encyclopaedia universalis*, Paris, Albin Michel, pp. 625-
- BUESCU, Helena Carvalhão
(1997), «Autores Empíricos e Autores Textuais: Porque É Que um Autor É um Problema ?», in *Românica*, nº 6, Lisboa, pp.45-51.

- (1998), *Em Busca do Autor Perdido. Histórias, Concepções e Teorias*, Lisboa, Cosmos.
- CALINESCU, Matei
 (1990), 2ª ed, «Introductory Remarks: Postmodernism, the Mimetic and the Theatrical Fallacies», in *Exploring Postmodernism*, ed. By Matei Calinescu and Douwe Fokkema, Amsterdam/Philadelphia, John 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.
 (s/d), *E-dicionário de termos literários*, <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/index.htm>.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain,
 (s/d), *Dicionário dos Símbolos*, Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra , Lisboa, Teorema.
- CIXOUS, Hélène and CLÉMENT, Catherine
 (1986), *The Newly Born Woman*, trad. de Betsy 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.
 (1998), *Le Démon de la Théorie: Littérature et Sens Commun*, Paris, Seuil.
- CONTINI, Gianfranco
 (1976), «Dante et la Mémoire Poétique» in *Poétique*, 27, Paris, pp. 297-316.
- CUESTA, Pilar Vázquez e LUZ, Mª Albertina Mendes da
 (1983), *Gramática da Língua Portuguesa*, Tradução de Ana Maria Brito e Gabriela de Matos, Lisboa, ed. 70.
- CUNHA, Celso e CINTRA, Luis F.Lindley
 (1984), 2ªed., *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.
- DELEUZE, Giles,
 (2002) *Nietzsche y la Filosofía*, Barcelona, Anagrama, trad. Carmen Artal (Paris, PUF, 1967).
- DERRIDA, J.
 (1967), *De la Grammatologie*, Paris, Ed. Minuit.
- DIONÍSIO, Eduarda
 (2004) «La littérature portugaise : les années 70 coupées en deux», in *Actes de la Conférence Internationale: La valeur de la LITTÉRATURE pendant et après les ANNÉES 70: le cas de L'ITALIE et du PORTUGAL*, <http://congress70.library.uu.nl/>.
- 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.
- FONSECA, Fernanda Irene,
 (2000), «Da Inseparabilidade Entre o Ensino da Língua e o Ensino da Literatura» in *Didáctica da Língua e da Literatura, Actas do V Congresso Internacional da Didáctica da Língua e da Literatura, 1998, (vol. I)*, Coimbra, Almedina, pp. 37-45.
- FONSECA, Joaquim
 (1992), *Linguística e Texto/Discurso, Teoria, Descrição, Aplicação*, Lisboa, ICALP/ME.
- FOUCAULT, Michel,
 (1992, 3ª ed.), *O Que é um Autor?* Lisboa, Vega.
- GENETTE, Gérard
 (s/d), *Discurso da narrativa* (tradução de “Discours du récit” in *Figures III*, 1972, Paris, Seuil, pp. 65ss, 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.
- GERSÃO, Teolinda,
 (2011), Entrevista, in *JL*, ano XXXI, nº 1055, Março,
- GOULART, Rosa Maria,
 (2001), «Romance, I-Em Portugal», In *Biblos Enciclopédia Verbo de Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 4, Lisboa, Verbo, pp. 915-927.
- 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.

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.

(1995), «Autor», in *Biblos – Enciclopédia Verbo de Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 1, Lisboa, Verbo, pp. 483-489.

HAMON, Philippe,

(1966), *L'Ironie Littéraire, Essai sur les Formes de l'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.

ISER, Wolfgang

(1979), «La Fiction en Effet, Éléments Pour un Modèle Historique-fonctionnel des Textes Littéraires», in *Poétique*, nº 39, Paris, Seuil, pp.275-298.

(1987), «El Proceso de Lectura: Enfoque Fenomenológico», 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 Catharsis», in *Poétique*, nº 39, Paris, Seuil, pp. 261-274.

(1985), «La Perfection, Fascination de l'Imaginaire», in *Poétique*, nº 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 García

(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.
- KUNDERA, Milan
 (2002, 1ª ed. 1988), *A Arte do Romance*, Lisboa, D. Quixote.
- LACAN, Jacques
 (1966), «Le Stade du Miroir Comme Formateur de la Fonction du Je» in *Écrits*, Paris, Seuil.
- LOPES, Silvina Rodrigues
 (1994), *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Ed. Cosmos.
- LOURENÇO, Eduardo
 (1994), *O Canto do Signo, Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença.
- LUKACS, Georges
 (1971), *La Théorie du Roman*, Tradução do Alemão por Jean Clairevote, Paris, Ed. Gonthier.
- LYOTARD, Jean-François
 (1989), 2ª ed), *A Condição Pós-Moderna*, Tradução de José Bragança de Miranda, Lisboa Gradiva
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri,
 (1981), *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada, Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70.
- 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, 3^o 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 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*, n^o 33, Lisboa, FCG, pp. 19-29.
(1979), «O Significado do Pós-modernismo», in *Colóquio Letras*, n^o 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* n^o 28, Lisboa (UNL), Relógio d'Água, pp. 13-42.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva,
(1999), «Garrett, Romantismo e Modernidade» in *Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n^o 4, pp. 20-30
- MORÃO, Paula
(1993), «Inquérito - Em questão: Discurso Feminino» in *Discursos*, Lisboa, Universidade Aberta, pp.157-167.
(1996), «Mesa-redonda», in *Dédalus*, n^o 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* n^o 10, pp. 473-489.
- MOURÃO-FERREIRA, David
(1980), «Depoimento 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», in *Exploring Postmodernism*, ed. By Matei Calinescu and Douwe Fokkema, Amsterdam/Philadelphia, Jonh Benjamins Publishing Company, 1987.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla
 (1976), «L'Intertextualité 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.
- PIMENTEL, F.J.Vieira,
 (1997), «Modernidade e Romantismo em Almeida Garrett», in *Sentido Que a Vida Faz*, Porto, Campo das Letras, pp. 351.365.
- 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, F. 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.
- REUTER, Yves
 (2003), *Introduction à l'Analyse du Roman*, Paris, Nathan.
- REYES, Graciela
 (1984), *Polifonía 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

- (1975), *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil.
- (1983), *Temps et Récit 1*, Paris, Seuil.
- (1984), *Temps et Récit 2*, Paris, Seuil.
- (1985), *Temps et Récit 3*, Paris, Seuil.
- (1990), *Soi-même Comme un Autre*, Paris, Seuil.
- (2004), *Parcours de la Reconnaissance*, Paris, Stock.

ROCHA, Clara Crabbé

- (1985), *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, I N C M

RODRIGUES, Urbano Tavares

- (1978), «Imagens da Mulher na Literatura Portuguesa do Século XX», in *Ensaio 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 - Ensaio*, Lisboa, Presença, pp.134-141.

ROSE, Margaret A.

- (1991), *The Post-Modern and the Post-Industrial: A Critical Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2001), «Post-Modern Pastiche», in *British Journal of Aesthetic*, vol. 31, nº 1, pp. 26-37.

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.

ROTHER, 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.

SARTRE, Jean-Paul

- (1975), *Q'est-ce Que la Littérature?*, Paris, Ed. Gallimard.

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*, nº 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 Mª Isabel Rocheta e Margarida Braga Neves, Lisboa, Cosmos, pp. 111-137.
(2001), *Outros Erros, Ensaios de Literatura*, Porto, Ed. ASA.
(2004), «Escolas do Paraíso / a Literacia 30 Anos Depois do 25 de Abril», in *Expresso – Actual*, 27/Março/, pp. 21-22)

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.

SPANG, Kurt.

- (1984), «Mimesis, Ficción y Verosimilitud en la Creación Literaria» in *Anuario Filosófico*, Vol. 17, Universidade de Navarra, pp. 153 – 159. URL: <http://hdl.handle.net/10171/2205>

SILVA, María Luisa

- (2006), «Narrativa y configuración de identidades en Paul Ricoeur», in *Agora: Papeles de filosofía*, Vol. 25, Nº 2, pp. 103-118

STIERLE, Karlheinz

- (1987) «Qué Significa ‘Recepción’ en los Textos de Ficción? »; in AA VV. *Estética de la Recepción*, Madrid, pp. 87-143. Tradução francesa in *Poétique* nº 39, pp.299-320.

SZEGEDY-MASZÁK, Mihály

- (1990), 2ªed, «Teleology in Postmodern Fiction», in *Exploring Postmodernism*, ed. By Matei Calinescu and Douwe Fokkema, Amsterdam/Philadelphia, Jonh Benjamins Publishing Company, 1987.

- TADIÉ, Jean-Yves,
(1990), *Le Roman Au XX e Siècle*, Paris, Pierre Belfond.
- 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, Dario
(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 Maria 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.
- WINSATT, William K. Jr e BROOKS, Cleanth,
(1980^{2a} de), *Crítica Literária, Breve História*, Lisboa, F. C. G., Tradução de Ivette Centeno e Armando de Moraes, da edição de EUA, 1957
- ZUMTHOR, Paul
(1976), «Le Carrefour des Rhétoriciens, Intertextualité et Rhétorique», in *Poétique*, 27, Paris, pp.351-371.

b) Os Géneros literários

AA VV, org. Miguel A. Garrido Gallardo,
(1988), *Teoria de los Géneros Literarios*, Madrid, Arco/libros.

AA VV
(1994), *Genre and The New Rhetoric*, Edited by Aviva Freedman and Peter Medway,
London, Taylor & Francis.

AA VV, dir. Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat,
(2001), *L'Éclatement des Genres au XXe Siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne
Nouvelle

AA VV, Jonh Greenfield, editor,
(2006), *The Literary Genre- Norme and Transgression*», München, Martin
Meindenbauer.

AA VV
(2007), *Le Savoir des Genres*, org. Raphael Baroni e Marielle Macé, Poitiers, La
Licorne.

AA VV (Coordenação de Rosa Maria Goulart)
(2010), *Poéticas do Ensaio*, Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de
Coimbra e Universidade dos Açores

ADAM, Jean-Michel,
(1992), *Les Textes: Types et Prototypes*, Paris, Nathan.
(1994), *Le Texte Narratif, Traité d'Analyse Pragmatique et Textuelle*, Paris, Nathan.
(1999), *Linguistique Textuelle, des Genres de Discours aux Textes*, Paris, Nathan.
(2001), «Textualité et Transtextualité d'un Conte d'Andersen, “La Princesse sur le
Petit Pois”», in *Poétique*, 128, Paris, Seuil, pp. 421-443.

ADAM, Jean-Michel et HEIDMEN, Ute,
(2007), «Six propositions pour l'étude de la généricité», in *Le Savoir des Genres*, org.
Raphael Baroni e Marielle Macé, Poitiers, La Licorne, pp. 21-34.

BARONI, Raphael,
(2002), «Le rôle des scripts dans le récit» in *Poétique*, 129, Paris, Seuil, pp. 105-126.
(2003), «Genres littéraires et orientation de la lecture; Une lecture modèle de “La
mort et la boussole” de J.L.Borges», in *Poétique*, 134, Paris, Seuil, pp. 141-
157.
(2007a), «Généricités bourgeoises» in *Le Savoir des Genres*, org. Raphael Baroni e
Marielle Macé, Poitiers, La Licorne, pp. 155-172.
(2007b), «Histoires vécues, fictions, récits factuels», in *Poétique*, Paris, Seuil, pp.
259-277.

- BAZERMAN, Charles,
 (1994), «Systems of genres and the enactment of social intentions» in *Genre and The New Rhetoric*, Edited by Aviva Freedman and Peter Medway, London, Taylor & Francis, pp. 79-101.
- BERRIO, Antonio Garcia e CALVO, Javier Huerta,
 (1999) 3ª ed, (1992, 1ª ed) *Los Géneros Literários: Sistema y Historia (una Introduccion)* Madrid, Catedra.
- BUESCU, Helena Carvalhão
 (1997), «Ensaio», In *Biblos – Enciclopédia Verbo de Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 2, Lisboa, Verbo, pp. 281-290.
- CALAME, Claude,
 (2007), «Identification génériques entre marques discursives et pratiques énonciatives: pragmatique des genres “lyriques”», in *Le Savoir des Genres*, org. Raphael Baroni e Marielle Macé, Poitiers, La Licorne, pp. 35-55.
- CANVAT, Karl,
 (1999), *Enseigner la Littérature par les Genres, Pour une Approche Théorique et Didactique de la Notion de Genre Littéraire*, Bruxelles, De Boeck Duculot.
- COE, Richard M.
 (1994), An arousing and fulfilment of desires: the rhetoric of genre in the process – and beyond», in AA VV, *Genre and The New Rhetoric*, Edited by Aviva Freedman and Peter Medway, London, Taylor & Francis, pp. 181-190.
- COMBE, Dominique,
 (2001), «Modernité et refus des genres», in AA VV, dir. Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, (2001), *L'Éclatement des Genres au XXe Siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 49-59.
- CULLER, Jonathan,
 (1995), «A Literariedade», AA VV, *Teoria Literária*, Tradução de Ana Luíza Faria e Miguel Serras Pereira, Lisboa, D. Quixote, pp. 43-58.
- DERRIDA, Jacques
 (1986), «La Loi du Genre», in *Parages*, Paris, Galilée, pp. 249-287.
 (2005), *Otobiographies*, Paris, Galilée.
- FOWLER, Alastair,
 (1988), «Género e Canon Literario» in AA VV, org. Miguel A. Garrido Gallardo, *Teoria de los Géneros Literarios*, Madrid, Arco/libros, pp. 95-127, tradução de José Simón, de «Genre and Literary Canon», *New Literary History*, XI, I, 1979.
- FREADMAN, Anne,
 (1994), «Anyone for Tennis?» in *Genre and The New Rhetoric*, Edited by Aviva Freedman and Peter Medway, London, Taylor & Francis, pp. 43-66.

- FREEDMAN, Aviva and MEDWAY, Peter,
(1994), «Locating Genre Studies: Antecedents and Prospects» in *Genre and The New Rhetoric*, Edited by Aviva Freedman and Peter Medway, London, Taylor & Francis, pp. 1- 20.
- GALLARDO, Miguel A. Garrido,
(1988), «Una Vasta Paráfrasis de Aristóteles» in AA VV, *Teoría de los Géneros Literarios* org.de Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco/libros, pp. 9-27.
- GEFEN, Alexandre
(2007), «Lire une Vie: Genres Littéraires et Programmes de Vérités» in *Le Savoir des Genres*, org. Raphael Baroni e Marielle Macé, Poitiers, La Licorne, pp. 187-200.
- GENETTE, Gérard
(1979), *Introduction à L'Architexte*, Paris, Seuil.
(2002), *Figures V*, Paris, Seuil.
- HERNADI, Paul,
(1988), «Orden Sin Fronteras: Últimas Contribuciones a la Teoría el Género En los Países de Habla Inglesa», in AA VV, org. Miguel A. Garrido Gallardo, *Teoria de los Géneros Literarios*, Madrid, Arco/Libros, pp. 73-94, Tradução de Eugenio Contreras, de «Order Without Borders, Recent Theory In the English Speaking Countries», In *Theories of Literary Genre*, Univ. Park And London.
- JEANNELLE, Jean-Louis,
(2007), «Entre Genres Littéraires et Savoirs des Usagers: le Concept de "Dispositions Génériques"», in *Le Savoir des Genres*, org. Raphael Baroni e Marielle Macé, Poitiers, La Licorne, pp. 21-34.
- MACÉ, Marielle,
(2002), «Le Nom du Genre, Quelques Usages de l' "Essai"», in *Poétique*, 132, Paris. Seuil, pp. 401-414.
(2007), «"Le Roman de Montaigne" de Thibaudet: Reconnaissance et Plaisir générique.» in *Le Savoir des Genres*, org. Raphael Baroni e Marielle Macé, Poitiers, La Licorne, pp. 173-186.
- MAINGUENEAU, Dominique,
(2007), «Modes de Généricité et Compétence Générique» in *Le Savoir des Genres*, org. Raphael Baroni e Marielle Macé, Poitiers, La Licorne, pp. 73-83.
- MARINHO, Maria de Fátima,
(2006), «Uma Obra em Busca de um Género», in AA VV, Jonh Greenfield, editor, *The Literary Genre-Norme and Transgression*, München, Martin Meindenbauer, pp. 131-146.

- MELLO, Cristina,
(1998), *O Ensino da Literatura e a Problemática dos Gêneros Literários*, Coimbra, Almedina.
- MILLER, Carolyn R. Miller,
(1994), «Genre as Social Action» in *Genre and The New Rhetoric*, Edited by Aviva Freedman and Peter Medway, London, Taylor & Francis, pp.23-42.

(1994), «Rhetorical Community: the Cultural Fasis of Genre» in *Genre and The New Rhetoric*, Edited by Aviva Freedman and Peter Medway, London, Taylor & Francis, pp. 67-78.
- MURAT, Michel,
(2001), «Comment les Genres Font de la Résistance, Quelques Réflexions, Suivies de Remarque sur la Configuration Générique du Surréalisme» in AA VV, dir. Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, (2001), *L'Éclatement des Genres au XXe Siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 303-339.
- RAIBLE, Wolfgang,
(1988), «Qué Son los Géneros, una Reposta Desde el Punto de Vista Semiótico y de la Linguística Textual» in AA VV, *Teoría de los Géneros Literarios* org. de Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco/libros, pp. 32-48.
- ROLLIN, Bernard E.
(1988), «Naturaleza, Convention y Teoría del Género» in AA VV, org. Miguel A. Garrido Gallardo, *Teoria de los Géneros Literarios*, Madrid, Arco/libros, pp. 129-153, tradução de Eugenio Contreras de «Nature, Convention and Genre Theory» in *Poetics*, 10, 1981.
- SCHAEFFER, Jean-Marie,
(1988), «Del texto al Género. Notas sobre la Problemática Genérica» in AA VV, org. Miguel A. Garrido Gallardo, *Teoria de los Géneros Literarios*, Madrid, Arco/libros, pp. 155-179, tradução de António Fernández Ferrer, de «Du Texte au Genre. Notes sur la Problematique Générique» in *Poétique* 53, 1983.
(1989), *Qu' Est-ce qu' un Genre Littéraire?* Paris, Seuil.
(2001), «Les Genres Littéraires d'Hier à Aujourd'Hui» in AA VV, dir. Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, *L'Éclatement des Genres au XXe Siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 11-20.
(2007), «Des Genres Discursifs aux Genres Littéraires: Quelles Catégorisations pour Quelles Faits Textuels» in AA VV, *Le Savoir des Genres*, Poitiers, La Licorne, pp. 357-364.
- SCHNEUWLY, Bernard
(1998), «Genres et Types de Discours: Considérations Psychologiques et Ontogénétiques» in *Les Interactions Lecture-Écriture* (org. Yves Reuter), Basileia, Peter Lang, pp. 155-173.

SEGRE, C.

(1989), «Géneros», in AA VV, *Enciclopédia Einaudi, n° 17, Literatura – Texto*, Lisboa, INCM, pp. 70-94.

SILVA, Celina,

(2006), «O Género Literário – Norma e Transgressão», in AA VV, Jonh Greenfield, editor, *The Literary Genre- Norme and Transgression*, München, Martin Meindenbauer, pp. 1-13.

STEMPEL, Wolf-Dieter,

(1988), «Aspectos Genéricos de la Recepción» in AA VV, org. Miguel A. Garrido Gallardo, *Teoría de los Géneros Literarios*, Madrid, Arco/libros.

TODOROV, Tzvetan,

(1970), *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris. Seuil.

(1976), «Géneros Literários» in Oswald Ducrot e Tzetan Todorov, *Dicionário das Ciências da Linguagem*, 3ª ed. Lisboa, D. Quixote, pp. 187-194.

(1988), «El Origen de los Géneros» in AA VV, *Teoría de los Géneros Literarios* org. de Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco/libros, pp. 32-48.

VAUGEOIS, Dominique,

(2001), «Conditions et Fonctionnement de l'Hétérogénéité Générique dans Henri Matisse, Roman» in AA VV, dir. Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, (2001), *L'Éclatement des Genres au XXe Siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 35-47.

(2007), «Un Genre Est un Genre Parce que C'est un Genre. Réflexions sur les Critères Minimaux du Genre Littéraire», in *Le Savoir des Genres*, org. Raphael Baroni e Marielle Macé, Poitiers, La Licorne, pp. 211-225.

c) A tragédia

BOAL, Augusto

1998, «Aristotle's Coercive System of Tragedy» in AA VV, DRAKAKIS, John and LIEBLER, Naomi Conn, *Tragedy*, London and New York, Longman.

BRANDÃO, Junito de Sousa

2001 (8ª ed), *Teatro Grego, Tragédia e Comédia*, Petrópolis, ed. Vozes.

CHARPENTIER, Françoise,

1979, *Pour une Lecture de la Tragédie Humaniste*, (Jodelle, Garnier, Montchrestien), P.U. Saint-Étienne.

DORT, Bernard

(1997) «Tragédie» in *Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires*, *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Albin Michel.

LEECH, Clifford

(1969), (reimpressão 1974) *Tragedy*, London, Methuen & C° Ltd.

LOURENÇO, Eduardo,

(1994), «Do trágico e da Tragédia» in *O canto do Signo, Existência e Literatur*, 1957-1993, Lisboa, Presença.

NIETZSCHE, Friedrich (1892)

1972 (2ª ed.), *Origem da Tragédia*, tradução de Álvaro Ribeiro, Lisboa, Guimarães ed.

PAVIS, Patrice

(1980) *Dictionnaire du Théâtre. Termes et Concepts de l'Analyse Théâtrale*, Paris, Éditions Sociales,

PEREIRA, Mª Helena da Rocha

(1980), 5ª ed., *Estudos de História e Cultura Clássica, I vol., Cultura Grega*, Lisboa, F C G.

(2005), «Trágico», In *Biblos – Enciclopédia Verbo de Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 5, Lisboa, Verbo, pp. 501-505.

PEREIRA, Miguel Baptista

(1991), «Sobre o Trágico», in *MEDEIA no Drama Antigo e Moderno», Actas do Colóquio de 11 e 12 de Abril de 1990*, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da FLUC, Coimbra, INJC, pp. 237-241.

ROMILLY, Jacqueline

1999, *A Tragédia Grega*, tradução de Leonor Santa Bárbara, Lisboa, Ed. 70 (1ª ed. Francesa, PUF, 1970).

- SERRA, José Pedro,
(2002), «Tragédia, Liberdade e Necessidade» in, *Communio*, 2002/2004, pp. 366-377
(2003), «Trágico», in *Enciclopédia Verbo, Século XXI.*, Lisboa, Verbo.
(2006), *Pensar o Trágico*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- STEINER, George
1961, *The Death of Tragedy*, London, Faber and Faber.
- TRUCHET, Jacques
1989 (2^a ed.) *La Tragedie Classique en France*, Paris, PUF.
- VERNANT, Jean Pierre,
(1986, 5^a edição), *As Origens do Pensamento Grego*, tradução de Ísis Borges da Fonseca.
(1996), *Entre Mythe et Politique*, Paris, Seuil.
(1997) «La Tragédie Grecque», in *Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires, Encyclopaedia Universalis*, Paris, Albin Michel.

d) Os géneros autobiográficos

ANDERSON, Linda

(2001), *Autobiography*, London, Routledge.

BENNINGTON, Geoffrey y DERRIDA, Jacques,

(1994), *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra, trad.M^a Luisa R. Tapia.

BEAUJOUR, Michel

(1977), «Autobiographie et autoportrait», in *Poétique*, n° 32, Paris, pp. 395-405.

BOREL, Jaques,

(1994), *Propos Sur L'Autobiographie*, Seyssel, Champ Vallon.

COLONNA, Vincent

(2004), *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*, Auch, Tristram.

DANIEL, Jean

(1973), *Le temps Qui Reste*, Paris, Stock.

DODILLE, Norbert

(1985), «Biographies et Autobiographies Mêlées», in *Poétique*, 63, Paris, pp. 324-339.

DUMOTIER, Jacques

(2007), «De l'Autobiographie au Roman des Origines», in *Poétique* n° 149, Paris, pp. 31-49.

GASPARINI, Philippe

(2004), *Est-il je?: Roman Autobiographique et Autofiction*, Paris, Seuil.

GLOWINSSKY, Michal

(1987), «Sur le Roman à la Première Personne», in *Poétique*, n° 72, Paris, pp. 497-506.

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

HUBIER, Sébastien

(2003), *Littératures Intimes: les Expressions du Moi, de l'Autobiographie à l'Autoficcion*, Paris, Armand Colin.

- FRI, Pascal A.
 (1987), «Focalisation et Récits Autobiographiques», in *Poétique*, n° 72, Paris, pp. 483-495.
- LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Éliane
 (2004, 2^a ed.), *L'Autobiographie* (1997, 1^a ed), Paris, Armand Colin.
- LEJEUNE, Philippe
 (1973), «Le Pacte Autobiographique», in *Poétique*, n° 14, Paris, pp.137-162.
 (1980), *Je Est un Autre; L'Autobiographie, de la Littérature aux Media*, Paris, Seuil.
 (1983), ««Le Pacte Autobiographique (bis)»», in *Poétique*, n° 83, Paris, pp.137-162.
 (1986), *Moi Aussi*, Paris, Seuil.
 (1998), *Pour l'Autobiographie; Chroniques*, Paris, Seuil.
 (2007), «Le Journal Comme Antifiction», in *Poétique*, n° 149, Paris, Seuil, pp. 3-14.
- MAY, Georges,
 (1984), *L'Autobiographie*, Paris, P U F, 1^a edição, 1979.
- ROCHA, Clara Crabbé
 (1977), *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*, Coimbra, Almedina.
 (1992), *Máscaras de Narciso, Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina.
- SILVESTRE, Osvaldo,
 (1995), «Autobiografia», In *Biblos – Enciclopédia Verbo de Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 1, Lisboa, Verbo, pp. 459-463.
- STAROBINSKI, Jean
 (1970), «Le Style de l'Autobiographie», in *Poétique*, n° 3, Paris, pp. 257-265.
- YVANCOS, José Maria Pozuelo
 (2010a), *Figuraciones del Yo en la Narrativa : Javier Marias y E.Vila-Matas*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
 (2010b), «El Ensayo y la Figuración Narrativa del Yo» in AA VV (Coordenação de Rosa Maria Goulart)(2010), *Poéticas do Ensaio*, Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra e Universidade dos Açores

e) A Biografia

- AA VV, (dir. Philippe Lejeune)
(1989), *Le Désir Biographique*, Paris, Cahiers de sémiotique textuelle, Univ. de Paris X.
- AA VV org. Sandrine Dubel et Sophie Raban,
(2001), *Fiction d'Auteur?*, Paris, Honoré Champion ed.
- AA VV, org. Jean-Yves Robin et Michel Soëtard,
(2004) *Le Récit Biographique, Fondements Antropologiques et Débats Épistémologiques – tome I*, Paris, Harmattan.
- AA VV, org. Kmar Bendana, Katia Boissevain e Delphine Cavallo,
(2005), *Biographies et Récits de Vies*, Tunes, Institut de recherches sur le Magreb Contemporain.
- AMOSSY, Ruth,
(1989), «La Mise en Scène de la Star Hollywoodienne: (auto)biographies» in AA VV, (dir. Philippe Lejeune), *Le Désir Biographique*, Paris, Cahiers de sémiotique textuelle, Univ. de Paris X, pp. 63-80.
- BELLEMIN-NOËL, Jean,
(1999), «Réflexions: du Sujet de l'Écriture à l'Écriture de Soi» in *Voix, Traces, Avènement, l'Écriture et Son Sujet*, (Actas do Colóquio de Cerisy-la-Salle, Out. 1997), dir. Alain Goulet et Paul Gilford, Caen, Presses Universitaires de Caen.
- BENHASSAR, Bartolomé,
(2005), «La Biographie, un Genre Historique Retrouvé» in AA VV, org. Kmar Bendana, Katia Boissevain e Delphine Cavallo, *Biographies et Récits de Vies*, Tunes, Institut de Recherches sur le Magreb Contemporain.
- BLANCHET, Alain,
(1991), *Dire et Faire Dire. L'Entretien*, Paris, Armand Colin.
- BOURDIEU Pierre,
(1986), «L'Illusion Biographique» in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Vol. 62-63, pp. 69-72.
- CHANFRAULT-DUCHET, Marie-Françoise,
(1989), «Remparts Biographiques? George Bataille», in AA VV, (dir. Philippe Lejeune), *Le Désir Biographique*, Paris, Cahiers de sémiotique textuelle, Univ. de Paris X, pp.241-258.

- CHORÃO, Bigotte,
(1995), «Biografia» in *Biblos - Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Verbo, pp. 681-682
- DELORY-MONBERGER, Christine,
(2004), «Le Récit de Vie ou la "Fabrique" du Sujet», in AA VV, org. Jean-Yves Robin et Michel Soëtard, *Le Récit Biographique, Fondements Antropologiques et Débats Épistémologiques – tome 1*, Paris, Harmattan., pp. 61-78.
- HAMELINE, Daniel,
(2004), «La Science de la Subjectivité: Idéologie de la Transparence et Statut de Vérité» in AAVV, org. Jean-Yves Robin et Michel Soëtard, *Le Récit Biographique, Fondements Antropologiques et Débats Épistémologiques – tome 1*, Paris, Harmattan, pp. 103-126.
- IDT, Geneviève,
(1989), «L'Enfance des Hommes Illustres Racontée aux Enfants» in AA VV, (dir. Philippe Lejeune), *Le Désir Biographique*, Paris, Cahiers de sémiotique textuelle, Univ. de Paris X, pp. 23- 44.
- LECARME, Eliane,
(1989), «Splendeurs et Misères des Courtisanes» in AA VV, (dir. Philippe Lejeune), *Le Désir Biographique*, Paris, Cahiers de sémiotique textuelle, Univ. de Paris X, pp. 45-61.
- LEROY, Claude,
(1989), «L'Abiographie: Nerval, Cendrars, Pessoa, Cioran» in AA VV, (dir. Philippe Lejeune), *Le Désir Biographique*, Paris, Cahiers de sémiotique textuelle, Univ. de Paris X, pp. 227-240.
- LE GRAND, Jean-Louis,
(2004), «Rationalités Scientifiques et Récit Biographique: Deux Logiques Conflituelles?» in AA VV, org. Jean-Yves Robin et Michel Soëtard, *Le Récit Biographique, Fondements Antropologiques et Débats Épistémologiques – tome 1*, Paris, Harmattan, pp. 33-59.
- LEJEUNE, Philippe,
(1989), «Moi, La Clairon» in AA VV, (dir. Philippe Lejeune), *Le Désir Biographique*, Paris, Cahiers de sémiotique textuelle, Univ. de Paris X, pp. 177-196.
- MADELÉNAT, Daniel,
(1984), *La Biographie*, Paris, P U F.
(1989), «La Biographie en 1987» in AA VV, (dir. Philippe Lejeune), *Le Désir Biographique*, Paris, Cahiers de sémiotique textuelle, Univ. de Paris X, pp. 9-22.
(1994), «Biographie et Roman Biographique», in *Dictionnaire Universel des Littératures*, dir de Béatrice Didier, Paris, PUF, pp. 455-456.

PRAZENET, Laurence,

(2001), «L'Auteur à ne pas Être ou une Vie d'Auteur. En Marge de la Tradition: la Vie de Démosthène de Plutarque» in AA VV org. Sandrine Dubel et Sophie Raban, *Fiction d'Auteur?*, Paris, Honoré Champion ed., pp. 63-81.

VIALA, Alain,

(1997), «Biographie» in *Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires*, *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Albin Michel. pp. 79-83.

f) O policial

AA VV,

(2001), *Crime Detecção e Castigo. Estudos sobre Literatura Policial*, org. por Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Porto, Granito, 211-223.

ALCOFORADO, Diogo

(2001). "Porque Gosto do Policial... Por que Gosto do Policial?", in *Crime Detecção e Castigo. Estudos sobre Literatura Policial*, org. por Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Porto, Granito, 211-223.

ANDRADE BOUÉ, Pilar

(2010): "Novela Policiaca y Cine Policiaco: una Aproximación" in *Ángulo Recto. Revista de Estudios Sobre la Ciudad Como Espacio Plural*, vol. 2, núm.1. Madrid, Universidade Complutense.

BORGES, Jorge Luís

(1999), «O Conto Policial», in *Jorge Luís Borges, Obras Completas, 1975-1988*, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 198-207.

FURTADO, Filipe,

(1988), «O Policial das Origens» in *Vértice*, Dezembro, Lisboa, Editorial Caminho.

IRWIN, John T.

(1996), *The Mystery to a Solution, Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

KAYMAN, Martin A e SAMPAIO, M^a de Lurdes M.

(2001), «Policial», In *Biblos – Enciclopédia Verbo de Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 4, Lisboa, Verbo., pp. 305-319.

KAYMAN, Martin A.,

(1992), *From Bow Street to Baker Street*, London, Macmillan.

JORNAL DE LETRAS,

(2010), Agosto, ano XXX, nº 1040, tema: os espíões («os Espiões Duram Sempre» e «Dicionário dos Principais Autores»), pp. 6-11.

NARCEJAC, Thomas,

(1975), *Une Machine à Lire: le Roman Policier*, Paris, Denoël/Gonthier.

SAMPAIO, Maria de Lurdes Morgado,

(2001), «A Promessa e Outros 'Romances Policiais' de Dürrenmatt: Desfigurações e Transfigurações» in *Crime Detecção e Castigo. Estudos sobre Literatura Policial*, org. por Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Porto, Granito, pp. 211-223.

(2007), *História Crítica do Género Policial em Portugal (1870-1970, Transfusões e Transferências*, Porto, FLUP (dissertação de doutoramento, policopiada).

- (2008), «Memórias de Polícias em Portugal: a Utopia de um Novo Herói» in *Cadernos de Literatura Comparada*, 19, *Utopia e Espiritualidade*, Porto, Granito, pp. 297-335.
- (2009) «“Thirteen Ways of Looking at a Blackbird” ou os Incessantes Desafios de um Género Proteico Como o Policial» in *[E-F@BULATIONS / E-F@BULAÇÕES]* (4/Junho/2009).

TODOROV, Tzvetan

- (1971). “Typologie du Roman Policier” (1966), in *Poétique de la Prose*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 57-68.

TULARD, Jean

- (1997), «Roman Policier» in *Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires*, *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Albin Michel, pp. 667-673.

VÉRTICE ,

- (1988), Dezembro, Lisboa, Editorial Caminho.
- (1990), Lisboa, Editorial Caminho
- (1991), mesa redonda com Dick Haskins, Henrique Nicolau, Modesto Navarro.

VIEGAS, Francisco José,

- (2001), «O medo da literatura» in *Crime Detecção e Castigo. Estudos sobre Literatura Policial*, org. por Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Porto, Granito, 119-123.

g) O epistolar

ALMERÍA, Luis Beltrán

(1996), «Las Estéticas de los Géneros Epistolares», in *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Nº 10, pp. 239-246, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=56719>, Acesso em 12 de Setembro de 2010.

ALTMAN, Janet Gurkin

(1992), *Epistolarity, Approaches to a Form*, Ohio State University Press Columbus.

BASTONS I VIVANCO, Carles

(1996), «Polisemantismo y Polimorfismo de la Carta en Su Uso Literario», *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Nº 10, pags. 233-238 <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulocodigo=56719>, Acesso em 12 de Setembro de 2010

CALAS, Frederic

(1996), *Le Roman Épistolaire*, Paris, Nathan.

CEIA, Carlos,

(s/d) «Epístola», in *E-Dicionário de termos literários* <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/E/epistola.htm>, Acesso em 12 de Setembro de 2010.

REBELO, António Manuel Ribeiro,

(1995), «Carta», In *Biblos – Enciclopédia Verbo de Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 1, Lisboa, Verbo, pp. 1000-1006.

SPANG, Kurt,

(2000) «La novela epistolar un intento de definición genérica», in *RILCE* 16.3 (2000) pp. 639- 656.

VALENTIM, Claudia Atanazio,

(2006), *O romance Epistolar na Literatura Portuguesa da Segunda Metade do Século XX*, Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura Portuguesa) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Orientador: Professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira ,UFRJ .

VALVERDE, Maria de Fátima

(2001), « A Carta, um Género Ficcional ou Funcional?», *Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, 6, 2001, Évora. Anais Electrónicos... Évora: Universidade de Évora, in <http://www.eventos.uevora.pt/comparada>. Acesso em 12 de Setembro de 2010.

VERSINI Laurent,

(1979), *Le roman Épistolaire*, Paris, Presses Universitaires de France.

(1977), «Laclos Épistolier ou la Préméditation», In: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, N°29. pp. 187-203.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_05715865_1977_num_29, Acesso em 12 de Setembro de 2010.

4. Outras obras citadas

- ALEGRE, Manuel,
(2010), *O miúdo que pregava pregos numa tábuia*, Lisboa, D. Quixote.
- ADAM, Antoine,
(1972) RIMBAUD *Oeuvres Complètes*, édition établie, présentée et annotée par, ADAM, Antoine Gallimard,
- BRUNEL, P.
(1994), «Rimbaud» in AA VV *Dictionnaire Universel des Littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, PUF
- COHEN, Rip,
(2003), *500 Cantigas de Amigo*, Porto, Campo das Letras;
- FLAUBERT, Gustave,
(1991) *Madame Bovary*, Tradução de João Pedro de Andrade, Lisboa, Relógio d'Água.
- LLANSOL, Gabriela,
(1985), *Um Falcão no Punho, Diário I*, Lisboa, Rolim.1985: 57
- LOPES, Graça Videira,
(1998), *A Sátira nos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Lisboa, Estampa.
- 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.
- PIRES, José Cardoso,
(1997), *De Profundis, Valsa Lenta*, Lisboa, D. Quixote.
- TÁVOLA REDONDA*, 1950-1954 (1989), Edição fac-similada, Lisboa, contexto.